



HAL
open science

La restauration de la cathédrale de Metz par Paul Tornow, de 1874 à 1906 : chroniques d'un chantier impérial en Moselle annexée

Rafaël-Florian Helfenstein

► **To cite this version:**

Rafaël-Florian Helfenstein. La restauration de la cathédrale de Metz par Paul Tornow, de 1874 à 1906 : chroniques d'un chantier impérial en Moselle annexée. Histoire. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2023. Français. NNT : 2023PA01H085 . tel-04848538

HAL Id: tel-04848538

<https://theses.hal.science/tel-04848538v1>

Submitted on 19 Dec 2024

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.

**LA RESTAURATION DE LA CATHÉDRALE DE METZ PAR
PAUL TORNOW
1874-1906**

Chroniques d'un chantier impérial en Moselle annexée

Paris 1 Panthéon-Sorbonne - UFR 03 Histoire de l'Art et Archéologie

Sous la direction de :
Philippe Plagnieux, Professeur d'université à Paris 1 Panthéon-Sorbonne

20 décembre 2023

Rafael-Florian HELFENSTEIN
Architecte du patrimoine HMONP

**LA RESTAURATION DE LA CATHÉDRALE DE METZ PAR PAUL TORNOW
1874-1906**

Chroniques d'un chantier impérial en Moselle annexée

Paris 1 Panthéon-Sorbonne - UFR 03 Histoire de l'Art et Archéologie

Sous la direction de :

Philippe Plagnieux, Professeur d'université à Paris 1 Panthéon-Sorbonne

20 décembre 2023

Rafael-Florian HELFENSTEIN

Architecte du patrimoine HMONP

À l'image de la Moselle, la cathédrale Saint-Étienne de Metz cristallise une histoire mouvementée. Construite sur près de trois siècles, elle subit d'importantes modifications au milieu du XVIII^e siècle : son environnement d'origine disparaît au profit d'un aménagement urbain parfaitement ordonné dessiné par Jacques-François Blondel. Le XIX^e siècle marque tout aussi profondément l'édifice : les Français déposent progressivement les ajouts classiques et isolent le monument dans son contexte urbain. En 1871, la cathédrale intègre le nouvel Empire allemand. Elle connaît alors une profonde restructuration rendue possible par des moyens financiers hors norme et des ambitions politiques nouvelles portées par Guillaume II.

Nommé *Dombaumeister* en 1874, l'architecte prussien Paul Tornow établit rapidement un grand projet pour Metz. En trente-deux années, il restaure la quasi-totalité de la cathédrale et dirige trois grandes séries de travaux qui modifient en profondeur l'édifice : reconstruction de la toiture, restauration du portail de la Vierge et création du portail principal. En dépit de ses longues années au service du monument, l'architecte ne verra pas aboutir ses projets de flèches sur la tour du Chapitre et à la croisée du transept, correspondant à une vision idéalisée de la cathédrale médiévale.

Cette recherche met en exergue l'ensemble des travaux, réalisés ou non, de Paul Tornow sur la cathédrale. Dans un contexte géopolitique tendu, le prussien n'a pas cherché à germaniser la cathédrale, mais à la rapprocher le plus possible des grands modèles français du XIII^e siècle.

The restoration works of Metz cathedral by Paul Tornow, 1874-1906
Chronicles of an imperial restoration project in Moselle

Metz St-Stephen cathedral concentrates in every respect the aspects of the eventful history of Moselle. Built over nearly three centuries, the cathedral undergoes major alterations in the middle of the 18th century : its original surroundings disappear in favor of an urban development perfectly arranged and designed by Jacques-François Blondel. The 19th century imprints a deep mark on the monument: the French gradually remove the classical style additions and isolate the monument from its urban context. In 1871, the cathedral is integrated to the German Empire. The building goes through a profound restructuration own to tremendous financial means and William II of Prussia's new political ambitions.

Appointed as *Dombaumeister* in 1874, the Prussian architect Paul Tornow promptly establishes a huge project for Metz. In thirty-two years, he completes the restoration of almost the whole building and manages three major works which will alter it deeply : reconstruction of the roof, restoration of the gate of the Virgin Mary and the creation of the main entrance. In spite of his dedication to the monument for many years, the architect will not be able to see his projects of spires on top of the Chapter Tower and over the crossing according to his idealized view of the medieval cathedral.

This research highlights the achievement of the works, completed or not, by Paul Tornow on Metz cathedral. Amidst a tense geopolitical context, the Prussian architect did not attempt to germanize the cathedral but rather establish a closer connection with the leading examples of French medieval models of the 13th century.

Metz, cathédrale, Annexion, restauration, patrimoine, théorie

Centre de recherche HiCSA
2 rue Vivienne, 75002 Paris

J'adresse mes sincères remerciements à mon directeur de thèse, Philippe Plagnieux, Professeur des universités, pour son aide, ses conseils et son encadrement tout au long de cette recherche.

Je remercie également tous les intervenants professionnels et l'équipe pédagogique de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, plus particulièrement de l'École doctorale ED 441, qui m'ont aidé dans les démarches administratives.

J'adresse ma reconnaissance aux personnes suivantes, pour leur contribution à ce travail :

- Isabelle Michard, Architecte des Bâtiments de France de Metz jusqu'en 2016 ;
- Guillaume Lefèvre, Architecte des Bâtiments de France de Metz de 2016 à 2020 ;
- Pauline Lurçon, Conservatrice des Monuments historiques et Anne-Laure Gerbert, Ingénieure des services culturels et du patrimoine en charge des départements de la Meuse et de la Moselle, toutes deux à la Conservation régionale des Monuments historiques du Grand Est ;
- Richard Duplat, Architecte en chef des Monuments historiques ;
- Pierre Dufour, Architecte en chef des Monuments historiques en charge de la cathédrale de Metz ;
- Sabine Bengel, Responsable du fonds documentaire de l'Œuvre Notre-Dame de la cathédrale de Strasbourg ;
- Anne-Doris Meyer, Chercheuse dans le cadre du projet *Engineering Nationality, Johan Knauth et le sauvetage de la cathédrale de Strasbourg* ;
- L'association Sütterlinstube Hamburg e. V. ;
- Charlotte Jammot-Pimpard, Technicienne des services culturels des Bâtiments de France à l'UDAP de l'Allier ;
- Alphonse Schneider, Président de Renaissance Vieux Metz et des Pays Lorrains ;
- et enfin mes parents.

SOMMAIRE

INTRODUCTION GÉNÉRALE	p.5
PRÉSENTATION DES FONDS ET DES SOURCES	p.21
Le <i>Denkmalarchiv</i>	p.22
Les Archives secrètes de la Prusse (<i>Geheimstaatsarchiv Preussen</i>)	p.32
Les Archives nationales et les Archives départementales	p.35
Bibliographie	p.37
PREMIÈRE PARTIE : LE CONTEXTE - LA RENCONTRE D'UN MONUMENT ET D'UN ARCHITECTE	p.39
Chapitre I.A : La cathédrale Saint-Étienne de Metz, du X^e au XIX^e siècle	p.43
I. Rappels historiques sur la cathédrale	p.45
II. Intervention de Jacques-François Blondel au XVIII ^e siècle	p.54
III. La cathédrale de Metz au XIX ^e siècle	p.58
Chapitre I.B : Un bouleversement géopolitique : l'Annexion de 1871	p.85
I. Statut du <i>Reichsland</i>	p.87
II. Organisation de l'architecture dans le <i>Reichsland</i>	p.89
Chapitre I.C : Paul Tornow	p.99
I. Sa jeunesse et formation	p.101
II. Ses premières expériences	p.101
III. Un fonctionnaire du district de la Lorraine-allemande	p.105
IV. Ses autres réalisations	p.108
V. Décès et héritage	p.111

Chapitre I.D : Les liens entre la maîtrise d'ouvrage et Paul Tornow **p.113**

- I. Nomination de Tornow - Contrat et rémunération p.114
- II. L'empereur comme donneur d'ordre ? - Surveillance et directives p.118
- III. L'Académie Royale d'Architecture de Berlin p.123
- IV. Financement d'un vaste chantier p.128

DEUXIÈME PARTIE : UN CHANTIER

LES STRUCTURES DE LA MAÎTRISE D'OEUVRE ET LES TRAVAUX D'ENTRETIEN **p.139**

Chapitre II.A : La *Dombauhütte* - Les structures de la maîtrise d'œuvre **p.143**

- I. Création de la *Dombauhütte* p.145
- II. Le bureau et les ateliers de dessin - L'agence de Paul Tornow p.148
- III. Les différents corps de métier p.162
- IV. Formation et pédagogie p.185

Chapitre II.B : Le *Dombauverein* - l'œuvre de la cathédrale de Metz **p.193**

- I. Fondation de l'Œuvre en 1886 et fonctionnement de la société p.195
- II. Organisation de loteries p.199
- III. L'Œuvre et la vie du chantier p.209
- IV. 1960-1918 : fin de l'activité de l'Œuvre p.211

Chapitre II.C : Les travaux d'urgence et d'entretien **p.215**

- I. Réalisation des premières études sur la cathédrale p.217
- II. Les interventions extérieures p.219
- III. Les interventions intérieures p.236
- IV. Travaux divers p.256

TROISIÈME PARTIE : UN PROJET GLOBAL D'ACHÈVEMENT – LES GRANDS PROJETS

p.261

Chapitre III.A : Les voyages en France **p.265**

- I. Un premier voyage en 1879 p.267
- II. Un deuxième voyage d'octobre à novembre 1891 p.268
- III. Un troisième voyage de janvier à mars 1895 p.290
- IV. Derniers voyages : l'Italie en 1901 et l'Allemagne p.292

Chapitre III.B : La (re)construction de la toiture et des trois pignons de 1877 à 1897 **p.295**

- I. La charpente d'origine p.298
- II. La destruction de la charpente d'origine p.301
- III. La mise en sécurité de la cathédrale – La toiture provisoire p.307
- IV. Le projet de reconstruction p.312
- V. Chronologie du chantier p.345

Chapitre III.C : Le portail de la Vierge de 1876 à 1888 **p.353**

- I. Le portail médiéval p.355
- II. Le projet de restauration conçu d'octobre 1876 à 1879 p.363
- III. Chronologie du chantier p.389
- IV. Réception du portail p.394

Chapitre III.D : Le portail principal de 1875 à 1903 **p.401**

- I. Le contexte p.403
- II. Le projet de Paul Tornow p.409
- III. Chronologie du chantier p.472
- IV. Le portail achevé p.489

Chapitre III.E : Les projets non réalisés **p.505**

- I. Achever la silhouette de la cathédrale : les flèches p.506
- II. La nouvelle sacristie p.535
- III. Les portes en bronze du portail principal p.540

QUATRIÈME PARTIE : UNE THÉORIE - UN TOURNANT
RÉCEPTION DE L'ŒUVRE ET ÉVOLUTION DES DOCTRINES AU TOURNANT DU XIX^e
SIECLE **p.547**

Chapitre IV.A : Les règles fondamentales de Paul Tornow comme tournant **p.551**

- I. Définitions et notion de restauration p.553
- II. Les premières étapes du projet de restauration p.557
- III. Les neuf règles p.559
- IV. Les seize principes p.563
- V. Réception du texte – Emergence d'une nouvelle théorie p.570

Chapitre IV.B : La chute de Paul Tornow **p.585**

- I. Une mauvaise gestion financière de la *Dombauhütte* p.586
- II. La transition entre Paul Tornow et Wilhelm Schmitz p.595

CONCLUSION GÉNÉRALE **p.601**

BIBLIOGRAPHIE **p.607**

INTRODUCTION

À l'image de la Moselle, la cathédrale Saint-Étienne de Metz cristallise une histoire mouvementée. Paul Verlaine qualifie ce monument emblématique, qui apparaît pourtant au premier regard d'une grande unité stylistique, de « bizarre cathédrale au bord de l'eau »¹. L'emploi généralisé de la pierre de Jaumont, la permanence du style gothique et le peu d'évolutions qu'il subit au fil des siècles contribuent grandement à cette harmonie. Construite sur près de trois siècles, la cathédrale subit pourtant d'importantes modifications au milieu du XVIII^e siècle : son environnement d'origine disparaît au profit d'un aménagement urbain ordonné dessiné par Jacques-François Blondel. Le XIX^e siècle marque tout aussi profondément l'édifice. Comme la plupart des cathédrales françaises à cette époque, celle de Metz se trouve progressivement libérée de ses ajouts classiques. Le monument trouve alors une intégrité nouvelle par son isolement de la ville. Toutefois, en basculant en 1871 à l'issue du conflit franco-prussien dans le nouvel Empire allemand, la cathédrale de Metz connaît une profonde restructuration rendue possible par des moyens financiers hors normes et des ambitions politiques nouvelles portées par l'empereur allemand Guillaume II.

Cette recherche doctorale débute en 2017 après l'obtention du Diplôme de spécialisation et d'approfondissement mention « patrimoine » de l'École de Chaillot. Elle est menée depuis cette date en parallèle d'une activité à plein temps, ininterrompue, en tant qu'Architecte du patrimoine au sein de l'Atelier d'architecture Richard Duplat.

¹ Paul Verlaine, *Souvenirs*, Œuvres posthumes, Messein, 1911, Premier volume.

Les cathédrales représentent aujourd’hui l’un des emblèmes du patrimoine français. Propriété de l’État depuis 1792, elles incarnent la nation. Le traitement qu’elles reçoivent renvoie la vision que la société porte sur ce patrimoine considéré comme un bien national, au-delà de son rôle religieux. La reconstruction de Notre-Dame de Paris suite à l’incendie de 2019 devient le symbole de la résilience nationale avec, en point de mire, une renaissance à exhiber au monde lors des Jeux olympiques de 2024. Cette image et ce lien complexe avec les Français se construisent tout au long du XIX^e siècle. La cathédrale passe de l’église principale d’un évêché, gérée par l’administration des Cultes, à un Monument historique de première importance.

L’Annexion de l’Alsace-Moselle par l’Empire allemand en 1871 vient contrarier ce processus d’intégration au patrimoine national pour les cathédrales de Metz et de Strasbourg. Ces deux édifices intègrent officiellement le territoire germanique à l’issue du conflit franco-prussien qui voit la défaite cuisante de la « Grande Nation ». Dès lors, le jeune Empire allemand souhaite renouer avec une tradition de maîtrise d’ouvrage exercée par les empereurs du Saint-Empire pour inscrire durablement la dynastie des Hohenzollern dans cette lignée.

La *Neustadt* de Strasbourg ou le Quartier impérial de Metz se font l’écho des ambitions que l’Empire porte respectivement à ces villes à partir de 1880 et de 1902². En parallèle, et sur toute la durée de l’Annexion de 1871 à 1919, l’Empire, devenu propriétaire de ces cathédrales, engage d’importantes campagnes de restauration. À Metz, trois *Dombaumeister*, qui est le titre donné aux Architectes en chef de la cathédrale en territoire germanophone, se succèdent : Franz Jacob Schmitt, Paul Tornow, puis Wilhelm Schmitz. Les trente-deux années que P. Tornow passe au chevet de l’édifice, de 1874 à 1906, concentrent les principales transformations de la

² La transformation de ces villes se fait en deux temps : d’abord Strasbourg comme capitale du *Reichsland* dès les premières années de l’Annexion sous l’impulsion de Guillaume I^{er}, puis Metz au début du XX^e siècle, portée par les ambitions nouvelles de Guillaume II.

cathédrale messine. Cette période marque la dernière grande phase de modification de l'édifice.

En plus des travaux d'entretien qui intéressent la quasi-totalité de l'édifice, P. Tornow reconstruit la toiture du grand comble suite à l'incendie de mai 1877. Il restitue également le portail de la Vierge après que cet ouvrage médiéval ait été dégagé des constructions de Jacques-François Blondel. Enfin, autre intervention majeure, l'architecte prussien remplace le portail classique conçu au milieu du XVIII^e siècle par un portail néo-gothique. Des problèmes d'ordres structurels identifiés en 1905 sur la cathédrale précéderont la démission de P. Tornow et l'empêcheront de mener à bien les deux derniers projets qui auraient clos ce grand dessein : la construction de flèches, l'une à la croisée du transept et l'autre sur la tour du Chapitre. Ainsi, Saint-Étienne de Metz se présente aujourd'hui comme la vision en partie avortée d'une cathédrale idéalisée, capable tout de même de rivaliser avec les grands modèles gothiques du XIII^e siècle.

En 1906, P. Tornow quitte ses fonctions, accusé ne pas avoir tenu correctement les finances du chantier ; l'administration impériale mettra tout de même près de 20 ans à constater cette mauvaise gestion. Berlin, quelque peu gêné, avance comme motif principal de ce départ la trahison de l'amitié et de la confiance que Guillaume II accorde à son architecte messin.

Au-delà de la disgrâce politique de l'architecte, il apparaît surtout que les théories de P. Tornow sont considérées, dès le début du siècle, comme trop françaises, trop Viollet-le-Duciennes. Cela justifiera la disgrâce professionnelle et déontologique qui affecte l'architecte au tournant du siècle. La démolition du portail de J.-F. Blondel lui est vivement reprochée par ses confrères, un an seulement avant son inauguration. P. Tornow défend pourtant cette intervention, considérée comme prioritaire par le souverain et validée à plusieurs reprises par l'Académie royale d'architecture de Berlin. L'architecte se voit directement associé par ses détracteurs à la *Historische Schule*, un mouvement rapidement considéré comme rétrograde par de jeunes historiens de l'art et partisans d'une nouvelle approche moins

interventionniste. Parmi ces derniers, Georg Dehio sera particulièrement véhément à l'encontre de P. Tornow et aura pour credo : *Konservieren, nicht restaurieren* !³

La cathédrale de Metz n'a pas fait l'objet de dérestaurations lors du retour de l'Alsace-Moselle à la France. Elle conserve donc l'ensemble des modifications et des ajouts « allemands » de la fin du XIX^e siècle. Les ambitions assumées de la Prusse d'assimiler les nouveaux territoires annexés à l'Empire allemand ont largement contribué, après 1919, à plonger l'œuvre de P. Tornow dans l'oubli du côté français. Les rares évocations de l'intervention du *Dombaumeister* à Metz assimilent son œuvre à un acte de germanisation. Du côté allemand, les idées Viollet-le-Duc de P. Tornow, en particulier la recherche d'unité de style, valent assez vite à l'architecte prussien un purgatoire. Il représente le vieux bastion à abattre contre lequel se dresse une nouvelle méthode de restauration.

L'objectif de cette recherche doctorale consiste à présenter l'ensemble des travaux réalisés sur la cathédrale de Metz sous la direction de P. Tornow de 1874 à 1906. Ce travail, qui revêt un aspect monographique, vise ainsi à combler une lacune dans l'histoire de la cathédrale. La thèse se propose de parcourir les trente années au cours desquelles P. Tornow a transformé la cathédrale pour lui donner son visage actuel. En exposant factuellement les interventions, que ce soient les opérations mineures ou les grands travaux, elle met en exergue les intentions réelles de l'architecte. Il ne s'agit pas de revenir sur l'histoire globale de l'édifice, ni de dresser une biographie de P. Tornow. Il n'entre pas dans le propos de suivre ses autres activités, comme Inspecteur des monuments historiques ou comme restaurateur d'édifices de la Moselle.

³ Achim Hubel, *Denkmalpflege: Geschichte – Themen – Aufgaben. Eine Einführung*, Durchges. u. aktual., Stuttgart, Reclam, Philipp, jun. GmbH, Verlag, 2011. « Conserver et non restaurer ».

Construite au cours d'une période d'indépendance de la République de Metz vis-à-vis du Saint-Empire, puis située aux frontières orientales du royaume de France, la cathédrale de Metz est ensuite soumise aux aléas des conflits franco-allemands qui façonnent les XIX^e et XX^e siècles. L'historiographie semble se faire le reflet de cette position particulière qui a toujours caractérisée la cathédrale mosellane. Saint-Étienne de Metz peine à intéresser au-delà du contexte régional. Reims et Strasbourg, ses deux voisines plus importantes sur le plan national - voire allemand pour Strasbourg -, trouvent un écho bien plus large chez les historiens de l'architecture. Pourtant, la cathédrale de Metz, la troisième plus haute après Amiens et Beauvais, et probablement la plus vitrée de France, joue un rôle de premier plan dans l'histoire des cathédrales et de l'évolution des théories de la restauration au cours du XIX^e siècle.

En dépit de son importance, le monument n'a été analysé que dans quatre monographies durant les cent dernières années. En 1931, l'ouvrage de Marcel Aubert, *La cathédrale de Metz*, pose les premiers jalons de cette historiographie. L'intervention de P. Tornow, encore trop récente pour M. Aubert, reste mal reçue. Il faut attendre plus de cinquante ans, pour que l'ouvrage collectif d'Eugène Voltz, Pierre-Edouard Wagner et Jean-Louis Jolin, *Quinze siècles d'architecture et d'urbanisme autour de la cathédrale de Metz*⁴, élargisse en 1989 le champ d'investigation aux abords de la cathédrale, en particulier la place d'Armes dessinée par Jacques-François Blondel. Quelques années plus tard, *La cathédrale de Metz*, de Marie-Antoinette Kuhn-Mutter⁵, aborde pour la première fois la période de l'Annexion et son importance pour le monument, sans pour autant s'appesantir sur l'intervention de P. Tornow. Plus récemment, *Cathédrale Saint-Etienne* de Pierre-

⁴ Pierre-Édouard Wagner, Jean-Louis Jolin et Eugène Voltz, *Quinze siècles d'architecture et d'urbanisme autour de la cathédrale de Metz*, Metz, Editions Serpenoise, 1989, 343 p.

⁵ Marie-Antoinette Kuhn-Mutter, Emile Ruer et Gérard Michaux, *La Cathédrale de Metz: Des pierres et des hommes*, Metz, Editions Serpenoise, 1994, 253 p.

Edouard Wagner⁶ ambitionne de synthétiser l'ensemble du savoir sur l'édifice. Dans ces deux ouvrages, le travail de P. Tornow se trouve réduit à la création du portail principal, souvent considérée comme sa seule opération sur l'édifice. Le remplacement du portail, qui implique la destruction de l'œuvre de Jacques-François Blondel, continue d'être sévèrement jugé par les Français, sans réaliser que ce processus débute bien avant l'Annexion⁷.

En 1998, Christoph Brachmann met en avant l'importance de l'architecture gothique à Metz et l'influence du chantier de la cathédrale dans *Gotische Architektur in Metz unter Bischof Jacques de Lorraine (1239-60). Der Neubau der Kathedrale und seine Folgen*⁸. Bien que l'arc chronologique étudié paraisse relativement court, C. Brachmann aborde le sujet avec une certaine ampleur, puisqu'il considère aussi bien les premiers temps du chantier de la cathédrale gothique que les nombreuses constructions civiles de la période profondément marquées par cette immense entreprise. Dès 1240, les chantiers messins hissent la cité au rang de deuxième ville la plus peuplée du Saint-Empire, après Cologne. En outre, un lien étroit s'établit entre le chantier prestigieux de la cathédrale et les édifices mineurs de la ville, construits vraisemblablement par des compagnons intervenant sur Saint-Étienne.

L'histoire médiévale de la cathédrale a plus récemment été évoquée dans *WBG Architekturgeschichte : Mittelalter*, publié en 2018 en langue allemande⁹. Saint-Étienne n'occupe cependant pas une place aussi importante que dans son pendant français sur l'histoire générale de l'architecture, *Histoire de l'architecture française - tome 1. Du Moyen Âge à la Renaissance*, publié en 2014 et rédigée par Alain Erlande-

⁶ Pierre-Edouard Wagner et Gérard Coing, *La cathédrale Saint-Etienne de Metz: Des origines à nos jours*, Ars-sur-Moselle, Serge Domini éditeur, 2015, 200 p.

⁷ Jacques-François Blondel (1705-1774) a conçu l'aménagement d'un ensemble de places autour de la cathédrale de Metz, réalisé entre 1754 et 1788 et impliquant la création d'une arcade sur le flanc sud de l'édifice ainsi que le percement d'un portail occidental, inexistant jusque-là.

⁸ Christoph Brachmann, *Gotische Architektur in Metz unter Bischof Jacques de Lorraine (1239-60). Der Neubau der Kathedrale und seine Folgen*, Mann Verlag., Berlin.

⁹ Christoph Brachmann, Christian Freigang et Meinrad von Engelberg, *WBG Architekturgeschichte: Mittelalter, Neuzeit, Die Moderne*, Darmstadt, WBG Academic in Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2018, 1056 p.

Brandenburg.¹⁰ Plus récemment, Alain Villes consacre un long article à la cathédrale gothique messine dans un article du *Bulletin monumental* en 2004¹¹. S'agissant de la publication la plus récente, nous nous y référerons, bien que l'analyse de Christophe Brachmann paraisse parfois plus claire et pertinente. Quoiqu'il en soit, le monument gothique ne constitue pas le cœur de cette étude, mais son point de départ.

Aurélien Davrius s'est récemment intéressé à l'aménagement des abords de la cathédrale et à la création du portail principal par Jacques-François Blondel dans *La place d'Armes de Metz*¹². Son ouvrage présente dans le détail le contexte d'élaboration de ce vaste projet urbain et sa concrétisation partielle. Il évoque la démolition du portail classique qui apparaît cependant comme la conclusion négative d'un destin en partie contrarié.

À l'instar de la cathédrale alsacienne, Jean-Michel Leniaud ne fait que très peu référence à la cathédrale de Metz dans *Les cathédrales au XIX^e siècle*, révélant ainsi leur place ambiguë dans l'histoire nationale et leur glissement à la fin du XIX^e siècle dans le *Reichsland*¹³. Cet ouvrage de référence offre cependant, pour la première fois, une histoire de la restauration des cathédrales en France, tout au long de ce siècle, ce qui permet de considérer l'œuvre de P. Tornow à l'aune des pratiques françaises, tant sur le plan administratif que constructif.

En 2000, Niels Wilcken publie *Architektur im Grenzraum: Das öffentliche Bauwesen in Elsaß-Lothringen*, qui étudie la construction publique en Alsace-Moselle durant la période de l'Annexion. Les travaux de P. Tornow sur la cathédrale sont rapidement mentionnés puisque les constructions neuves constituent le sujet principal. N. Wilcken explicite par ailleurs le fonctionnement des administrations impériales liées à la construction et à l'architecture dans le *Reichsland*. Bien que

¹⁰ Alain Erlande-Brandenburg et Anne-Bénédicte Mérel-Brandenburg, *Histoire de l'architecture française - tome 1 Du Moyen Age à la Renaissance*, Mengès., s.l., 2014.

¹¹ Alain Villes, « Remarques sur les campagnes de construction de la cathédrale de Metz au XIII^e siècle - Persée », 2004, n° 162-IV, p. 243-272.

¹² Aurélien Davrius, *La place d'Armes de Metz: Un chef-d'oeuvre de l'architecte de Louis XV Jacques-François Blondel*, Paris, Alain Baudry & Cie, 2011, 299 p.

¹³ Jean-Michel Leniaud, *Les cathédrales au XIX^e siècle*, Paris : Editions du CNMHS, 1993.

dépassant le cadre géographique de cette recherche, *L'Alsace et ses historiens, 1680-1914 : la fabrique des monuments* de François Igersheim, donne de plus amples informations sur l'organisation de ces administrations, en particulier le Service des monuments historiques¹⁴. Cet ouvrage permet de comprendre la position hiérarchique qu'occupe P. Tornow.

En 2013, l'architecture, l'urbanisme et les travaux de restauration menés durant l'Annexion, mais cette fois centrés spécifiquement sur Metz, font pour la première fois l'objet d'une vaste étude par Christiane Pignon-Feller dans *Metz, 1848-1918 / les métamorphoses d'une ville*¹⁵. Cet ouvrage de référence pour l'histoire de Metz, couvre une large période et des thématiques variées. Son auteure introduit pour la première fois et de façon objective le travail de P. Tornow sur la cathédrale ainsi que sur les autres monuments historiques de Moselle. Toutefois, l'ampleur de la tâche soulevée par Christiane Pignon-Feller rend l'analyse du cas « tornowien » partielle. Seuls les *Bulletins* et des recherches aux Archives départementales de la Moselle lui permettent d'esquisser le déroulement des grands travaux. Le fonds de l'architecte conservé à Metz ou encore les archives de Berlin n'offrent pas de contrepoids à cette analyse.

Outre-Rhin, les références à la cathédrale de Metz au XIX^e siècle apparaissent d'autant plus rares que l'achèvement de la cathédrale de Cologne joue un rôle essentiel qui éclipse toute autre entreprise. Ainsi, « Der Kölner Dom als Nationaldenkmal »¹⁶, de Georg Germann, présente la cathédrale rhénane achevée comme monument national allemand. *Der Kölner Dom im 19. Jahrhundert*¹⁷ d'Otto Dahn, résume le développement de ce chantier tout au long du XIX^e siècle tandis que *Die mittelalterlichen Dome im 19. Jahrhundert*¹⁸ de Nicola Borger-Keweloh, dresse un

¹⁴ François Igersheim, *L'Alsace et ses historiens, 1680-1914: la fabrique des monuments*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2006, 524 p.

¹⁵ Christiane Pignon-Feller, *Metz 1848-1918, les métamorphoses d'une ville*, Paris, Editions du Patrimoine, 2013, 498 p.

¹⁶ In : *Kölner Dom*, Cologne, 1980.

¹⁷ Editions Bachem, 1983.

¹⁸ Munich : éditions C.H.Beck, 1986.

diaporama de l'ensemble des cathédrales allemandes au cours du XIX^e siècle, à l'instar de l'ouvrage de Jean-Michel Leniaud. *Im Schatten des Domes : Architektur der Neugotik in Köln*¹⁹ 1815-1914, de Sybille Fraquelli, développe l'importance de l'achèvement de la cathédrale de Cologne et son influence sur le mouvement néogothique. Ces ouvrages permettent d'embrasser l'ampleur du chantier, de sa genèse théorique au début du XIX^e siècle, à son achèvement en 1880, ainsi que l'importance identitaire et culturelle de cette cathédrale.

Si la cathédrale Saint-Étienne semble absente de l'historiographie du XIX^e siècle en Allemagne, le nom de P. Tornow fait lui quelques timides apparitions. Marion Wohlleben est en effet une des premières à revenir sur l'œuvre de l'architecte à Metz. Deux ouvrages permettent d'esquisser le contexte théorique dans lequel il intervient²⁰. Dans *Georg Dehio und Alois Riegl – Konservieren, nicht restaurieren : Streitschriften zur Denkmalpflege um 1900*²¹, l'auteure, accompagnée de Georg Mörsch, confronte la position commune de Georg Dehio et d'Alois Riegl, comme étant le renouveau d'une pratique de la restauration, face à la *Historische Schule*²². Dans ce contexte, la polémique qui se cristallise autour de la reconstruction du château d'Heidelberg apparaît comme un moment charnière dans la pratique allemande²³. En outre, dans le court ouvrage *Konservieren oder restaurieren ?*²⁴, M. Wohlleben esquisse une première approche du travail de l'architecte messin, mais considérée depuis le prisme allemand. Paradoxalement, elle évoque les nombreuses

¹⁹ Editions Böhlau, 2008.

²⁰ Marion Wohlleben est professeure à l'ETH de Zürich et participe à la section « conservation du patrimoine » de l'Institut d'histoire de l'art suisse.

²¹ Bauwelt Fundamente, Band 80 1988.

²² *Historische Schule* signifie « école historique ». Il s'agit d'un courant de pensée du XIX^e siècle prônant une restauration visant à achever l'édifice selon un état antérieur parfait. Pour cette école, la question d'unité de style prime sur les valeurs d'histoire et d'archéologie qui seront défendues par l'école des « Modernes ». P. Tornow est un des derniers représentants de ce courant de pensée. L'influence d'E.-E. Viollet-le-Duc dans ce mouvement de pensée est forte.

²³ Georg Dehio, *Was wird aus dem Heidelberger Schloss werden?*, Strasbourg : Verlag von Karl J. Trübner, 1901.

²⁴ Zurich : Verlag der Fachvereine Zürich, 1989

critiques exercées à son encontre, notamment formulées par Cornelius Gurlitt, et cherche à montrer en quoi P. Tornow et l'administration impériale ont voulu germaniser la cathédrale de Metz.

Peter Kurmann s'inscrit de façon pionnière à l'encontre de cette vision. Il est le premier à considérer le travail de l'architecte prussien dépourvu de tout *a priori* nationaliste et à interroger son processus de création. P. Kurmann identifie dans la démarche de l'architecte une recherche stylistique affranchie de toute volonté de germanisation. Bien qu'il s'intéresse plus particulièrement à la sculpture, il formule à l'encontre de l'historiographie traditionnelle et unanimement admise l'hypothèse que la cathédrale n'a pas été germanisée, mais francisée : un pavé dans la mare.

En 2019, la Collection de la Nuée bleue publie un volume consacré à Saint-Étienne : *Metz – La grâce d'une cathédrale*. Cet ouvrage collectif synthétise l'ensemble des connaissances sur la cathédrale et permet, au travers de quatre articles, de présenter l'histoire de l'édifice, de l'Annexion à la fin de la Seconde Guerre mondiale²⁵. P. Kurmann intitule significativement sa contribution « Le portail du Christ Roi commandé par Guillaume II : un triomphe de l'histoire de l'art sur le nationalisme ».

En 2020, la Conservation régionale des monuments historiques de Lorraine organise pour la première fois une exposition destinée à présenter au grand public l'œuvre de P. Tornow²⁶. Durant quelques mois, six grands panneaux illustrés et quelques moulages en plâtres de sculptures permettent aux Messins de découvrir, dans la chapelle Notre-Dame-la-Ronde, les trente années de l'architecte au service de la cathédrale.

²⁵ Collectif, *Metz - La grâce d'une cathédrale*, s.l., Place Victoires/NuéeBleue, 2019, 444 p. « La grande restauration de l'Annexion : 1877-1914 », Rafael-Florian Helfenstein, « L'incendie du comble en 1877 et les projets de reconstruction », Guillaume Lefevre, « Le portail du Christ Roi commandé par Guillaume II : un triomphe de l'histoire de l'art sur le nationalisme », Peter Kurmann, et « Dégermaniser la cathédrale 1918-1945 », Christiane Pignon-Feller.

²⁶ Commissariat scientifique assuré par Pauline Lurçon, conservatrice des monuments historiques et Rafael-Florian Helfenstein.

Saint-Étienne de Metz revêt une grande importance pour l'histoire des cathédrales. Peu d'ouvrages lui sont pourtant consacrés, en particulier pour la seconde moitié du XIX^e siècle, période « allemande » de la cathédrale. L'œuvre de P. Tornow, jugée jusque-là sous le prisme de la germanisation, n'a donc pas fait l'objet d'études approfondies et scientifiques.

Sur le plan administratif, P. Tornow suit le système de protection patrimonial allemand qui vit ses premières heures avec l'Empire. Cette nouvelle législation s'inspire pourtant largement des lois françaises sur les monuments historiques, instaurées en Alsace-Moselle avant l'Annexion. D'un point de vue culturel, l'architecte s'inscrit dans le sillage d'un système bien établi outre-Rhin : les *Dombauhütte*²⁷. Le chantier d'achèvement de la cathédrale de Cologne ravive ces structures héritées du Moyen Âge. L'administration impériale de Berlin charge P. Tornow de poursuivre et d'achever la cathédrale de Metz sur ce même modèle, entre autres pour symboliser le rattachement de la Moselle à l'Empire. Inversement, sur le plan stylistique, P. Tornow se tourne vers la France où il réalise trois voyages d'études à la recherche des grands modèles gothiques afin de nourrir ses projets pour la cathédrale messine. L'architecte, qui se situe géographiquement à l'interface de deux pays, se trouve donc nourrit intellectuellement de deux cultures.

Le contact avec l'architecture gothique française par le biais des voyages qu'il réalise dans l'Hexagone, mais également avec les théories françaises de la restauration et la figure emblématique d'Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc influencent grandement l'architecte messin. La synthèse des théories de la restauration, qu'il présente lors du premier *Denkmaltag* à Dresde en 1900, sont jugées trop viollet-le-ducienne. Cette synthèse sera progressivement rejetée par les historiens de l'art, parmi lesquels Georg Dehio qui fait de P. Tornow le dernier représentant d'une école historiciste et interventionniste. Cette recherche permet

²⁷ Il s'agit des ateliers de la cathédrale. Ce sujet reçoit un développement dans le chapitre II.A *Dombauhütte*.

ainsi de saisir le raisonnement de P. Tornow et de comprendre l'opposition qui s'élève contre lui dans l'Empire allemand au début du XX^e siècle.

La méthodologie mise en œuvre dans le cadre de cette recherche consiste principalement à analyser le fonds de P. Tornow. Ce fonds, en grande partie inédit, présenté plus amplement dans le chapitre suivant, se compose essentiellement des nombreux dessins réalisés par l'agence de l'architecte et des quelques écrits manuscrits ou publiés. Bien que les *Bulletins de l'Œuvre* aient déjà été traités dans d'autres recherches, le reste du fonds a longtemps été ignoré par les historiens. Seuls certains Architectes en chef des monuments historiques ont ponctuellement effectué des sondages qui restent limités à la thématique de leur intervention.

Les sources écrites et publiées permettent pourtant de saisir les projets et les intentions de l'architecte. P. Tornow présente ici les grandes idées qui le guident dans son travail, mais revient peu sur ses hésitations et les évolutions qui affectent ses projets. Seules l'analyse des dessins de travail et la comparaison de certains rapports permettent d'esquisser ces phases de transformation. Toutefois, la publication relativement tardive de ces sources (1882 pour les rapports officiels, 1886 pour les *Bulletins* et 1895 pour les rapports d'avancement), oblige à trouver parmi les documents graphiques les informations nécessaires pour combler le vide des années précédentes qui concerne notamment la restauration du portail de la Vierge à partir de 1876 ou la reconstruction de la toiture, l'une de ses réalisations principales et qui modifie en profondeur la silhouette du monument.

Les sources d'informations extérieures au fonds, comme la revue *Die Denkmalpflege*, doivent être analysées avec nuance. Les textes présentés apparaissent régulièrement comme fondés sur les écrits de P. Tornow. Il n'est en effet pas impossible que l'architecte ou l'administration régionale transmettent directement les informations à publier.

Les documents conservés aux Archives secrètes de la Prusse à Berlin permettent d'une part de comprendre le rôle de l'Académie royale d'architecture dans l'orientation donnée aux projets, et d'autre part d'esquisser l'implication de l'empereur dans cette entreprise. L'ensemble de ces courriers sont eux aussi inédits.

Quatre parties composent cette thèse. Dans un premier temps, il est question de la rencontre d'un architecte et d'un monument. Différents éléments nécessaires à la compréhension du sujet sont évoqués : l'histoire synthétisée de la cathédrale de Metz, qui permet d'identifier les particularités de ce monument, avec une focale élargie sur les deux premiers tiers du XIX^e siècle ; le moment particulier de l'Annexion qui bouleverse la géopolitique européenne de cette fin de siècle ; la biographie sommaire de Paul Tornow ; les liens qui unissent l'architecte à son maître d'ouvrage, notamment sur le plan administratif.

Dans un deuxième temps, les différentes structures de maîtrise d'œuvre créées par l'architecte, comme la *Dombauhütte*, c'est-à-dire les ateliers de la cathédrale, ou le *Dombauverein*, l'Œuvre de la cathédrale, font l'objet d'un développement. Cette présentation permet de comprendre les moyens mis en œuvre tant par P. Tornow que par l'Empire pour mener à bien les restaurations. Les travaux d'urgence et d'entretien, considérés comme mineurs par le *Dombaumeister*, sont également présentés dans cette partie pour rendre compte de l'ampleur des travaux réalisés.

La troisième partie concentre les grands projets de restauration, avec notamment la création du portail principal. Il s'agit de la plus grosse part de cette recherche puisqu'elle couvre les trente-deux années du service de P. Tornow. Les voyages, si importants pour l'évolution des projets de P. Tornow, introduisent ce développement. S'en suivent les projets dans leur ordre chronologique de traitement par l'architecte. Ainsi, la reconstruction de la toiture occupe la première partie, suivie par la restauration du portail de la Vierge. La construction du portail principal

constitue le point d'orgue de la carrière de P. Tornow comme de cette recherche. Le portail marque d'une certaine façon la fin des grands travaux. Les projets non réalisés terminent ensuite cette troisième partie.

La dernière partie présente le tournant qu'incarne P. Tornow dans les théories de la restauration. Il s'agit d'abord d'évoquer son seul texte théorique qu'il a publié : *Les règles fondamentales et principes à suivre dans la restauration des monuments historiques*²⁸. La proximité des idées du prussien avec E.-E. Viollet-le-Duc permet de comprendre les raisons de sa disgrâce auprès de ses confrères. Enfin, la chute de l'architecte, en particulier auprès de son ami Guillaume II, vient conclure l'ensemble de cette recherche.

Ce travail poursuit comme objectif principal de présenter factuellement les travaux réalisés par P. Tornow sur la cathédrale de Metz durant son service. La création du portail principal est considérée depuis trop longtemps comme une des seules interventions de l'architecte prussien sur l'édifice. Il s'agit donc de montrer, d'une part, l'ampleur des moyens mis en œuvre, puisque ces derniers ont un caractère éphémère pour ce qui concerne les installations de chantier et intangibles pour les moyens financiers. D'autre part, cette recherche se donne pour but de dresser une liste de l'ensemble des travaux menés, tant les interventions mineures que les grands projets.

Sur la base de cette présentation qui revêt un caractère monographique, cette recherche ambitionne, entre autres, de répondre à la question liée depuis plusieurs décennies à l'intervention de P. Tornow à Metz : l'Empire allemand a-t-il germanisé la cathédrale ? Cette problématique trouvera une réponse grâce à la révélation du processus de création mis en œuvre par l'architecte dans chacun de ses projets.

²⁸ P. Tornow, *Grundregeln und Grundsätze beim Restauriren (herstellen) von Baudenkmälern.*, s.l., Rudolf Lupus Verlagsbuchhandlung, 1902.

En revanche, cette thèse aborde peu la personne de P. Tornow. Sa biographie reste sommaire et des recherches sur la jeunesse et le début de sa carrière n'ont pas été menées. En outre, sa vie à Metz et en particulier ses déboires, ont volontairement été mis de côté. L'ouvrage *Germanification, Willkürregierung und Polizeiwirtschaft*, dans lequel P. Tornow est dépeint comme alcoolique et endetté, sans mentionner les descriptions largement dépréciatives de sa femme, n'a que peu de pertinence pour cette recherche centrée sur le monument et non sur l'homme²⁹. De la même manière, les autres travaux de l'architecte en Moselle ont été mis de côté, mais mériteraient un développement plus ample.

Auguste Dujardin, le sculpteur qui accompagne P. Tornow tout au long de sa carrière, mériterait à lui seul une recherche. Il est donc évoqué ici pour aborder la question de la sculpture, mais sa biographie et l'analyse de son œuvre, qui ne se limite pas qu'à la cathédrale, gagnerait à être plus largement développée.

²⁹ Alfred Stephany, *Germanification, Willkürregierung und Polizeiwirtschaft*, Zürich, 1906.

PRÉSENTATION DES FONDS ET DES SOURCES

Cette recherche doctorale s'appuie sur des sources nombreuses et, dans le cas des archives de Paul Tornow, inédites. Trois fonds rassemblent l'ensemble des sources analysées : le *Dombauarchiv*, c'est-à-dire « les archives de la cathédrale », intégré au *Denkmalarchiv* qui fait partie des archives de la Conservation régionale des monuments historiques au sein de la Direction régionale des affaires culturelles du Grand Est à Metz ; les Archives secrètes de la Prusse (*Geheimstaatsarchiv Preussen*) à Berlin ; et les Archives départementales de la Moselle. En dehors des documents graphiques et photographiques – tous conservés à Metz –, six types de sources peuvent être identifiés : les rapports manuscrits de l'architecte, les rapports de présentation, les avis rendus par l'Académie d'architecture de Berlin, la correspondance de l'empereur, de rares documents administratifs liés au chantier messin et, bien que s'agissant de sources publiées, les *Bulletins de l'Œuvre*, qui sont conservés en intégralité à la DRAC. Ces différents types se répartissent dans trois fonds : le *Denkmalarchiv* rassemble les rapports et les *Bulletins*, les Archives secrètes de la Prusse conservent les avis de l'Académie et la correspondance impériale tandis que les quelques documents administratifs se trouvent aux Archives départementales. La présentation des sources suit donc celle des fonds.

I. Le *Denkmalarchiv*

Le *Denkmalarchiv* constitue le fonds le plus important pour renseigner le travail de P. Tornow à Metz. Bien que mis en place après le départ de l'architecte, ce fonds rassemble toute sa production graphique ainsi que ses rares écrits. Le *Denkmalarchiv* permet donc d'approcher la genèse des projets et de suivre avec une certaine régularité l'évolution des travaux.

Les archives de P. Tornow constituent plus des trois quarts du *Dombauarchiv*, c'est-à-dire le fonds spécifique de la cathédrale au sein du *Denkmalarchiv*. Ce dernier est créé durant l'Annexion en 1901 par l'administration impériale sur le modèle prussien. Il vise alors à récolter tous les documents relatifs aux Monuments historiques du *Reichsland*, que ce soit des descriptions, plans et dessins ou encore les différents projets de restauration.

La volonté de rattacher le Service des monuments historiques du *Reichsland* au *Denkmalarchiv* de Berlin remonte au congrès de Strasbourg de 1899. Le nouveau conservateur Félix Wolff*, nommé le 20 décembre 1899, reçoit comme tâche de rassembler la documentation et les archives des Monuments historiques d'Alsace afin de servir de support de travail à la Conservation des monuments et sites historiques en Alsace-Moselle, alors appelée *Denkmalpflege*. P. Tornow, son homologue en charge de la Lorraine-allemande, se voit investi de la même fonction grâce à son poste d'Architecte en chef de la cathédrale.

Le conservateur doit faire relever et photographier les monuments, mais également collecter les reproductions et plans déjà réalisés et relatifs à ces édifices¹. Pour constituer le fond alsacien du *Denkmalarchiv*, F. Wolff souhaite obtenir les dossiers des monuments classés établis par le Service des archives des monuments historiques du ministère des Beaux-Arts français². À défaut des originaux, il se voit

¹ ADBR – Archives Denkmalpflege 175 AL Mémoire de F. Wolff, sur les tâches du conservateur.

² Félix Wolff publie en 1903 un manuel destiné à la réglementation de la conservation des monuments historiques dans lequel il présente une liste supplémentaire d'édifices jusque-là

autorisé à réaliser des copies et il se rend pour cela à Paris en juin 1900 puis en 1901. Durant ces deux séjours, il relève le local des archives de la Commission des monuments historiques, copie des dossiers de tous les édifices classés par la France avant 1870 et reproduit les plans des édifices concernés. En plus de cela, il consulte les archives personnelles d'Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc* et rencontre Paul Boeswillwald*, Inspecteur des monuments historiques, ainsi que Jean-Hyppolyte Ponsard*, l'ancien préfet du Haut-Rhin. Il emprunte les dessins et les plans du Haut-Koenigsbourg en vue d'une exposition qui doit se tenir à l'ouverture de la session du *Landesausschuss* de 1901, c'est-à-dire le Parlement d'Alsace-Lorraine. Lors de cette session doit notamment être votée la reconstruction de la ruine alsacienne³.

Ce nouveau service d'archives fait rapidement office de modèle dans tout l'Empire allemand. Dès 1902, le public peut consulter les archives présentées dans une aile du Palais Rohan à Strasbourg. Des fonds privés complètent également le *Denkmalarchiv*, comme la collection personnelle de dessins et de photographies de l'architecte Charles Winkler* de même que les archives du conservateur François-Xavier Kraus*. Ainsi, en 1909, F. Wolff dénombre « 5260 dessins, 5100 photographies, 122 moulages en plâtre, 920 plaques photographiques, 1620 livres et 11 150 avis d'experts et négociations ».

La partie alsacienne du *Denkmalarchiv* est aujourd'hui largement fournie avec en particulier beaucoup de documents concernant la ville de Strasbourg. Il constitue un outil de travail de premier plan pour les architectes en charge de la restauration des monuments alsaciens ainsi que pour les historiens. La partie mosellane du fond reste cependant moins fournie en raison du nombre peu important de monuments protégés dans ce département, mais également du fait du peu d'implication de P. Tornow dans sa mission de récolement.

non protégés qui présentent un intérêt historique : *Handbuch der staatlichen Denkmalpflege in Elsass-Lothringen*.

³ François Igersheim, *L'Alsace et ses historiens, 1680-1914: la fabrique des monuments*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2006, 524 p., p.408.

En Moselle annexée, P. Tornow est nommé premier Conservateur des monuments historiques en 1892. Il doit donc participer au développement du fonds en parallèle à sa fonction d'Architecte en chef de la cathédrale. Les dernières années du XIX^e siècle voient une augmentation des travaux sur la cathédrale de Metz, ce qui explique probablement le manque d'engagement de l'architecte dans sa mission de conservateur. En 1906, après son départ, l'administration nomme spécifiquement un conservateur indépendant du poste de *Dombaumeister* : Georg Wolfram*. Toutefois, l'administration régionale n'officialise le fonds messin par décret qu'en 1907.

À Metz, les archives des trois *Dombaumeister* de l'Annexion, Franz Jacob Schmitt, Paul Tornow et Wilhelm Schmitz constituent les principales ressources du *Denkmalarchiv*⁴. Les dessins et les photographies forment la plus grande part des documents conservés à Metz. Concernant les sources écrites, il s'agit des rapports manuscrits rédigés par P. Tornow, puis après 1906 par W. Schmitz, des rapports de présentation soumis au ministère impérial, à l'empereur et à l'Académie de Berlin, ainsi que pour les sources publiées, les *Bulletins de l'Œuvre*.

Les dessins du fonds reçoivent en général plusieurs cotes – parfois jusqu'à quatre - correspondant aux différentes phases d'inventaire. Aucun registre ne permet de répertorier les documents qui étaient stockés jusqu'en 2015 sans logique et « en vrac ». À l'été 2015, un inventaire partiel des planches graphiques a permis de recenser plus 200 dessins et d'entamer un classement par type d'opération. Le travail reste cependant encore largement à poursuivre. En dehors des quelques éléments référencés en 2015, peu de documents présentés en annexes de la présente recherche sont cotés.

Depuis 2016, l'UDAP de Metz a engagé une campagne de numérisation⁵. Les dessins relatifs aux opérations les plus représentatives ont ainsi déjà pu être numérisés,

⁴ *Dombaumeister* signifie « architecte en chef de la cathédrale ».

⁵ L'UDAP de Metz partage des locaux avec la CRMH au sein de la DRAC « site de Metz » située aux pieds de la cathédrale. Les caves de l'UDAP, ancien abri anti-aérien, conservent les archives de la cathédrale.

comme le portail principal ou une partie de la reconstruction de la toiture. Toutefois, ce travail de longue haleine ne porte pour l'instant pas ses fruits, puisque le public ne peut pas consulter les fichiers numérisés, faute de pouvoir accéder à une plateforme adaptée. La numérisation et la valorisation du *Dombauarchiv* relève pourtant d'un enjeu patrimonial important.

a. Les documents graphiques

Le *Denkmalarchiv* de Metz est riche de nombreux documents graphiques dont la quasi-totalité concerne la période de l'Annexion⁶. La Médiathèque du patrimoine de Charenton-le-Pont conserve les documents français établis après 1919 et au demeurant peu nombreux. Quelques dessins, réalisés durant la période française précédant 1870, sortent cependant du champ chronologique de l'Annexion, mais font également partie du fonds messin. Il s'agit des relevés exécutés par un ingénieur du génie à la fin du XVIII^e siècle et de dessins de l'architecte diocésain Jules Racine*, en poste avant l'arrivée des prussiens à Metz.

Les documents conservés se composent essentiellement de croquis, de minutes de relevés, de dessins de travail ou préparatoires, de dessins de présentation - en général mis en page, datés et signés -, et de dessins d'exécution. Les collaborateurs du *Dombaumeister* réalisent la plupart du temps ces dessins. La signature de P. Tornow valide les planches officielles avant qu'elles ne soient présentées à l'administration et à l'empereur. Le fonds ne comporte cependant aucun dessin d'Auguste Dujardin, sculpteur de la cathédrale. Aucune information ne permet de savoir si ses archives personnelles ont été conservées ou non.

⁶ À Metz, un recensement des documents a été amorcé en 2015 en reprenant le principe de classement établi par les services des archives de la DRAC Alsace en charge de la conservation du *Denkmalarchiv* alsacien. Bien que resté très partiel, ce recensement a révélé l'ampleur du fonds messin.

b. Les documents photographiques

Le fonds conserve également une importante quantité de photographies qui peuvent se répartir en trois catégories. Il s'agit d'abord des clichés pris par A. Dujardin lors des voyages en France. Plus d'une centaine de photographies montrent des vues de cathédrales françaises. Détails de portails, de statues, vues générales, vues intérieures, sont autant de sujets traités. Les documents conservés, d'un format avoisinant le A3 collés sur carton, constituent en réalité des agrandissements de la photographie d'origine. Ces planches servent dans les ateliers de dessin et de sculpture comme modèles pour les compagnons. La deuxième catégorie rassemble également des clichés du sculpteur, mais cette fois réalisés en Italie ou en Allemagne en 1901. Moins nombreux que les photographies françaises, ces représentations renseignent principalement sur des portes en bronze. La dernière catégorie représente la plus conséquente puisqu'il s'agit des vues du chantier de la cathédrale de Metz. Ni signés ni datés, ces clichés possèdent tous un format A5.

Une première tentative de classement, réalisée à une date inconnue, a permis de ranger les clichés dans une petite armoire à tiroirs selon des thèmes généraux. Certains sujets font preuve d'une précision redoutable, comme « vues » ou « chantiers », d'autres apparaissent un peu plus pertinents comme « vitraux » ou « aménagement liturgique ». La date de prise de vue peut s'estimer en fonction de l'état d'avancement de certains chantiers. Globalement, ces clichés débutent vers 1885, au moment où se construisent les pignons des bras du transept. Quelques rares photographies sont réalisées avant cette date - le premier cliché date vraisemblablement de 1867, une fois les arcades de J.-F. Blondel déposées au-devant du portail de la Vierge -, mais 1885 marque le début d'une production photographique intense, liée à l'accroissement du nombre et de l'ampleur des travaux. Le portail principal (terminé en 1903) représente la dernière grande campagne photographique. Pour cette opération exceptionnelle, presque toutes les pièces sculptées sont préalablement photographiées avant d'être posées. Après 1903, le nombre de photographies diminue. Même la reconstruction de la flèche de la tour de Mutte en

1907 ne fait pas l'objet d'autant de photographies que le portail. Enfin, de très rares clichés conservés dans le fonds datent de la période française de l'Entre-deux-guerres, voire pour certains de l'occupation nazie.

c. Les sources écrites et publiées

Trois types de documents écrits composent le fonds messin : les rapports manuscrits transmis par l'architecte à Berlin pour rendre compte de l'avancement des travaux (*Immediatbericht*), des rapports officiels de présentation de projets (*Denkschrift*) et les *Bulletins de l'Œuvre*.

1. Rapports d'avancement (Immediatbericht)

La bibliothèque de l'Unité départementale d'architecture et du patrimoine de Metz renferme 21 dossiers rigides, cachés durant plusieurs années dans de hauts placards inaccessibles. Les dossiers reçoivent sur leur tranche des numéros, indiquant qu'il s'agit d'une série, et le titre « Cathédrale de Metz. Rapport sur l'avancement des travaux de restauration »⁷. À l'intérieur, un rapport manuscrit, rédigé d'abord par P. Tornow puis par W. Schmitz, accompagne un ou plusieurs sous-dossiers graphiques ou photographiques. L'architecte rédige ce rapport à la fin de chaque année pour rendre compte des travaux réalisés et des opérations à venir.

Ces rapports sont effectivement destinés à l'empereur qui demande en 1893 à P. Tornow de lui rendre compte de l'avancement des travaux, bien qu'il exige en réalité deux rapports par an, et non un seul. Le ministère impérial de Strasbourg, à qui P. Tornow envoie en premier les rapports, les consulte avant de les transmettre à Berlin à l'empereur et/ou à l'Académie d'architecture. Le premier rapport date de 1895 et W. Schmitz signe le dernier et vingt-et-unième en 1917.

⁷ *Dom zu Metz. Immediatbericht über den Fortgang der Restaurierungsarbeiten.*

En dépit de son nom, l'immédiateté ne semble pas être la caractéristique principale de ces rapports. Rédigés à la fin de chaque année, ils permettent de synthétiser en quelques lignes l'avancement de toute l'année écoulée. En outre, pour certaines années, P. Tornow accuse un retard dans la rédaction et se voit obligé d'en envoyer deux en même temps l'année suivante !

La composition des rapports reste toujours la même. P. Tornow présente en effet systématiquement l'avancement selon trois axes : dans les ateliers de taille et de sculpture, sur le chantier et dans les ateliers de dessin. L'architecte ne publie pas ces rapports qui restent des documents internes à l'administration. Il expose de façon factuelle l'avancement des travaux et l'aboutissement de ses réflexions au sujet de projets à venir. Bien que la rédaction de ces rapports débute tardivement, ces textes constituent un moyen efficace pour suivre l'évolution des travaux, que ce soit les opérations d'entretien comme les grands projets de restauration. Toutefois, certaines descriptions synthétiques, notamment au sujet de l'avancement dans les ateliers pour la construction du portail, engendrent de nombreuses redondances d'un rapport à l'autre. Les documents graphiques, et tout particulièrement les photographies, joints au rapport offrent un regard plus détaillé et varié des travaux réalisés.

Rédigés en écriture *Sütterlin*, ces rapports n'ont jamais été consultés et analysés⁸. Leur retranscription en écriture courante rend le traitement des informations possible pour la première fois⁹. Ce sont donc des sources inédites.

2. Présentations de projet (Denkschrift)

P. Tornow rédige trois rapports qui présentent de grands projets. Ils renseignent le ministère impérial et l'empereur sur les opérations à venir. Certains bordereaux d'envoi conservés à Berlin dans les archives du cabinet de l'empereur, ainsi que les avis rendus par l'Académie d'architecture, font référence à ces documents. En règle

⁸ L'écriture *Sütterlin* est une écriture cursive de la *fraktur* allemande, héritée de l'écriture gothique.

⁹ L'association *Sütterlinstube* de Hambourg a réalisé ce travail imposant sur près de deux ans.

générale, l'Académie rend un avis sur ce type de présentation. Les rapports se présentent comme des livres de grandes dimensions et reçoivent un soin particulier dans leur exécution. Ils auraient pu être destinés à une publication, mais les seuls exemplaires conservés dans les archives consultées se trouvent à l'UDAP.

Intitulés *Denkschrift* ou *Erläuterungsbericht*, quatre rapports sont publiés durant l'Annexion. En 1882, P. Tornow présente la reconstruction – déjà réalisée – de la toiture et les projets à venir pour la construction des pignons¹⁰. En 1891, l'architecte dresse un plan d'achèvement de l'édifice qui lui permet surtout de présenter les premiers projets du portail principal¹¹. L'année suivante, il détaille les opérations restant à réaliser pour modifier la façade principale¹². En 1907, W. Schmitz dresse la liste des travaux à effectuer pour aboutir à l'achèvement de la cathédrale¹³.

P. Tornow explicite largement ses intentions de projet dans ces rapports. Ils constituent donc le meilleur moyen d'approcher sa volonté.

3. *Le Bulletin de l'Œuvre*

Bien qu'il s'agisse de sources publiées, il a été fait le choix de présenter le *Dombaublatt*, ou *Bulletin de l'Œuvre*, organe de communication de l'Œuvre de la cathédrale fondée en 1885, dans cette partie. Le *Denkmalarchiv* rassemble la série entière des *Bulletins* qui font partie de la bibliothèque de P. Tornow, comme l'indique le tampon sur chaque première de couverture. Des exemplaires sont conservés dans d'autres fonds, comme les Archives municipales de Metz, mais de façon lacunaire.

Le premier *Bulletin* voit le jour en 1886. Au cours de l'Annexion, 19 numéros sont publiés. Ils couvrent donc une période réduite de la carrière de P. Tornow et

¹⁰ P. Tornow, *Denkschrift-Serie betreffend die Kathedrale zu Metz und deren Restauration.*, Metz, 1882. „Betreffend das neue Dach der Kathedrale zur Metz“.

¹¹ P. Tornow, *Denkschriften-Reihe betreffend den Dom zu Metz und dessen Wiederherstellung.*, Metz, 1891. „Betreffend den Ausbau der Hauptfront.“

¹² P. Tornow, *Erläuterungsbericht zur Entwurfsskizze betreffend den Ausbau der Westfront des Metzger Domes.*, Metz, 1892. „betreffend den Ausbau der Westfront“.

¹³ W. Schmitz, *Denkschrift betreffend die für Instandsetzung des Domes noch erforderlichen Arbeiten*, Metz, 1907.

renseignent également sur le travail de W. Schmitz. En dehors des rapports des assemblées générales de l'Œuvre, P. Tornow rédige la quasi-totalité des textes publiés qui traitent des travaux de réparation, des projets de restauration en cours et ceux à réaliser. Quelques textes évoquent des sujets connexes comme les voyages en France ou l'histoire de la cathédrale. Il s'agit souvent des mêmes textes que ceux publiés dans les rapports officiels de présentation, réduits pour les besoins de la publication.

Situés à un étage plus accessible dans les placards de l'UDAP de Metz, ils ont vraisemblablement été plus largement consultés. La rédaction bilingue facilite indéniablement le traitement de l'information. Christiane Pignon-Feller base notamment son analyse sur ces écrits. Les *Bulletins* publiés pendant le service de P. Tornow ne composent pas une partie des annexes de la présente recherche, bien que les textes liés à l'Œuvre et aux travaux ont été retranscrits.

d. La bibliothèque

L'UDAP de Metz possède une bibliothèque dont la majorité des ouvrages sont exposés dans le bureau de l'architecte des bâtiments de France. Elle se compose principalement de livres français acquis après l'Annexion, mais les Français ont conservé de rares ouvrages allemands, qui semblent être des textes de référence¹⁴. Des recueils archéologiques ou des études sur les objets liturgiques, ainsi que les écrits de P. Tornow évoqués précédemment, ponctuent toujours les rayonnages messins. La bibliographie intègre certains éléments de la bibliothèque de l'architecte. Toutefois, aucun registre ne permet de connaître la composition exacte de cette collection du temps de P. Tornow.

Deux phases d'acquisition se démarquent pour les ouvrages germanophones. Le tampon du *Denkmalarchiv* estampille quelques livres qui datent de l'Annexion. En outre, quelques ouvrages français font partie de la bibliothèque de P. Tornow. Ils sont

¹⁴ Les livres dont les thèmes ne concernent pas directement le patrimoine, ou des ouvrages acquis par l'occupant nazi, sont entreposés dans le sous-sol.

également marqués *Denkmalarchiv*, ce qui atteste de leur intégration à la bibliothèque formée à partir de 1907, et sont parfois annotés par P. Tornow. C'est notamment le cas du *Dictionnaire raisonné* de E.-E. Viollet-le-Duc et des *Archives de la Commission des Monuments Historiques* publié par Achille Fould à partir de 1892. Au contraire, une part non négligeable des livres reçoit celui du *Landesdenkmalarchiv*, c'est-à-dire le service établi à Metz durant l'Occupation nazie.

II. Les Archives secrètes de la Prusse (*Geheimstaatsarchiv Preussen*)

Les Archives secrètes de la Prusse constituent le deuxième fonds étudié. Ce fonds rassemble les correspondances de l'empereur, dont celles relatives à la Première Guerre mondiale, qui revêtent un caractère éminemment plus secret que les avis rendus sur les projets de P. Tornow. En outre, ces archives, qui intègrent les fonds culturels de la Prusse (*Preussischer Kulturbesitz*), conservent également les avis rendus par l'Académie royale d'architecture de Berlin sur les projets de P. Tornow.

a. Les avis de l'Académie royale d'architecture de Berlin

L'Académie de Berlin, consultée par le ministère impérial de Strasbourg, doit rendre des avis sur les projets de P. Tornow. La correspondance de certains membres de l'Académie, les comptes-rendus des séances préparatoires et les avis finaux, composent ce fonds.

Le classement des dossiers reste cependant mystérieux. Huit dossiers intitulés « *I. HA Rep. 210 Akademie des Bauwesens* » et numérotés 17, 18, 23, 37, 57, 59, 60 et 69, regroupent les archives qui concernent la cathédrale de Metz. En dépit de cet ordre croissant, les dossiers ne suivent pas un ordre chronologique et certains rapports peuvent même apparaître à deux reprises dans deux dossiers différents.

Les comptes-rendus des séances existent sous deux formes : en prise de note ou mis au propre¹⁵. Les avis sont, quant à eux, rédigés directement au propre à partir des conclusions formulées dans les comptes-rendus et après les séances, ce qui démultiplie les dates liées à un sujet : correspondances entre les membres en vue de préparer la séance, compte rendu des séances préparatoires, séance officielle, puis rédaction de l'avis final.

La plupart du temps, la commission étudie le cas messin en avant-dernier point de l'ordre du jour. D'autres thèmes, comme la gare de Metz ou des constructions

¹⁵ Les écritures visibles sur les prises de note sont particulièrement indéchiffrables et la mise en page reste désordonnée. Seules les dates permettent de faire le lien avec les séances.

importantes à Berlin, ont souvent la priorité. À noter qu'à l'inverse de Metz, l'Académie traite peu la cathédrale de Strasbourg.

P. Tornow transmet d'abord les rapports au ministère impérial d'Alsace-Moselle, qui les transfère ensuite au ministère des Travaux publics à Berlin. Ce dernier redirige le courrier vers l'Académie d'architecture pour qu'elle rende son avis. Le secrétaire du ministère impérial d'Alsace-Moselle peut également envoyer le document au cabinet de l'empereur pour demander l'avis des conseillers du gouvernement. La plupart du temps, les rapports sont transmis à l'Académie, mais certains sujets, comme le cadran solaire de la tour de l'horloge, sont traités en direct avec l'empereur.

À l'Académie, deux référents se chargent de présenter aux membres le projet à débattre. En général, le compte rendu de la séance synthétise fortement les présentations faites par les référents. Seul l'avis général formulé fait l'objet d'une mention : « le projet est trop... », « pas assez... » ; les recommandations émises en séance restent générales et entrent rarement dans le détail. Les débats qui animent la séance ne sont pas reproduits ou fortement résumés, eux aussi.

Après que les référents donnent leur avis, les membres de la commission émettent leurs recommandations. Les comptes rendus font état des différents avis, mais l'objectif consiste à établir un avis commun qui se profile à l'issue de chaque séance. L'avis définitif reprend a posteriori cette conclusion.

b. La correspondance de l'empereur

De nombreux courriers du cabinet civil de l'empereur sont conservés à Berlin dans deux dossiers : „GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 23349” et „Nr. 23350”. Ils couvrent une période allant du 16 juillet 1877 au 21 avril 1907. La plupart des échanges concernent cependant les années 1890 et le début du XX^e siècle ; la construction du portail principal constitue le thème le plus largement abordé.

Les sujets traités paraissent toutefois variés : des résolutions de conflits sur le chantier, la recherche des causes de l'incendie de 1877, l'organisation de loteries par l'Œuvre, et surtout les problèmes d'abord administratifs puis financiers liés au poste de P. Tornow. À noter que l'ensemble de ces courriers ne comporte qu'un ordre et qu'une recommandation formulés par l'empereur au sujet des projets de P. Tornow : prioriser la construction du portail et créer une stalle impériale¹⁶.

En dépit de la diversité des sujets et de la chronologie relativement longue couverte par ces correspondances, ces sources permettent de connaître les intentions de l'empereur et de ses services quant aux travaux réalisés à Metz.

¹⁶ Seul l'ordre de commencer les travaux par le portail sera effectivement suivi par l'architecte.

III. Les Archives nationales et Archives départementales de la Moselle

Les Archives nationales n'ont pas été consultées dans le cadre de cette étude, en particulier la série L sur les monuments ecclésiastiques, puisqu'elle rassemble les documents antérieurs à 1870. Seul le *Rapport de l'inspecteur diocésain Eugène Viollet-le-Duc*, rédigé en 1853 et conservé sous la cote F/19*/1824 aux Archives nationales, est cité : il dresse un état précis de la cathédrale et annonce le programme des travaux à réaliser.

En revanche, les *Études sur la cathédrale de Metz 1790 à 1930*, publié en 1932 par Jean-Baptiste Pelt, permettent d'esquisser l'état du monument à l'arrivée des Prussiens et donc le contexte dans lequel Paul Tornow débute sa carrière. Cette publication condense, sur une plage temporelle large, les comptes rendus et la correspondance du Chapitre de la cathédrale. Les problèmes liés à l'état de l'édifice font l'objet de nombreuses descriptions à l'instar des difficultés rencontrées par l'administration pour engager un bon architecte sont également largement développées.

Tout comme les Archives départementales du Haut et du Bas-Rhin, celles de la Moselle conservent les archives du ministère impérial en lien avec le département. La sous-série 7 AL, dédiée aux Cultes et aux monuments historiques, regroupe une partie des archives concernant les travaux de restauration de la cathédrale de Metz durant l'Annexion.

À une date inconnue, la Conservation régionale des monuments historiques d'Alsace remet à l'Agence des bâtiments de France de Metz les dossiers provenant de la Direction de la justice et des cultes et de la Direction de l'agriculture et des travaux publics (pour les dossiers établis après 1910). En 1994, l'Agence des bâtiments de France transfère aux Archives départementales ce premier versement. Le Service départemental d'architecture et du patrimoine effectue le second en 1997. Il regroupe le fonds du Conservateur des monuments historiques de Lorraine et le fonds du Service d'architecture de la cathédrale de Metz (*Dombauamt*).

Plusieurs fonds peuvent aujourd'hui être consultés sur le sujet aux Archives départementales de la Moselle. Les archives du Conservateur des monuments historiques de la Lorraine (7AL335 à 7AL355) regroupent les travaux et fouilles liés aux édifices protégés dans le département, en dehors de la cathédrale. Dans la mesure où il n'intéresse pas la cathédrale, ce fonds n'a pas été consulté dans le cadre de cette étude. Les archives du Service d'architecture de la cathédrale de Metz (*Dombauamt*), mérite d'être détaillé (7AL356 à 7 AL380). Parmi les dossiers généraux et registres de comptes (7AL356-362), seuls la correspondance générale de 1904 à 1919 (7AL357), le dossier concernant le personnel de 1877 à 1919 (7AL358) et le registres des comptes de 1907 à 1913 (7AL359) ont été consultés, les autres dossiers étant tous postérieurs à 1910. En dépit des dates et titres prometteurs de ces documents, ils ne comportent que peu d'informations sur les chantiers de P. Tornow. Un livre des comptes répertoriant les employés extérieurs de 1881 à 1884 et un livre des comptes du bureau de l'architecte en 1904 constituent les seuls documents pertinents analysés.

IV. Bibliographie

La bibliographie est présentée en fin de cette étude et par ordre alphabétique. Quatre thèmes se démarquent cependant : le développement et l'expansion de l'architecture gothique durant le Moyen Âge ; le mouvement néogothique ; les architectes restaurateurs du XIX^e siècle ; les théories de la restauration et leur évolution au cours de ces trois derniers siècles.

PREMIÈRE PARTIE :

LE CONTEXTE – LA RENCONTRE D’UN MONUMENT ET D’UN HOMME

Le XIX^e siècle marque un tournant dans l'histoire des cathédrales, en particulier françaises. Relevant d'abord du clergé, elles deviennent, à l'instar de nombreux autres édifices, « Biens de la nation » à la fin du XVIII^e siècle. Deux nouvelles administrations vont ensuite gérer ces édifices majeurs. Dans un premier temps, le ministère des Cultes et ses architectes diocésains vont, dans la mesure du possible, entreprendre des travaux d'entretien et souvent proposer des opérations de dégagement des cathédrales. Puis, à partir de la séparation de l'État et de l'église en 1905, le ministère des Beaux-Arts et son Service des monuments historiques vont assumer la gestion, l'entretien et la restauration des cathédrales, entre autres.

Les cathédrales de Strasbourg et de Metz échappent à cette transition. En basculant en 1871 dans l'Empire allemand naissant, elles dépendent de l'administration du *Reichsland* jusqu'en 1919, administration largement guidée par l'Empereur depuis Berlin. Paradoxalement, l'administration prussienne hésite à imposer son modèle dans les territoires annexés. Des protestations de longues dates la fragilisent sur son propre sol : faut-il séparer ou au contraire rassembler architectes et ingénieurs dans un même service ? Le chancelier Otto von Bismarck tranche : le modèle français, plus efficace, sera poursuivi en Alsace-Moselle. Les deux cathédrales entrent donc dans une administration « allemande », dont le fonctionnement reprend en partie celui de l'administration des Cultes français, tout en étant progressivement influencé par les réflexions et les lois qui sont votées en France sur les Monuments historiques à la fin du siècle.

Cette première partie permet de poser le contexte général de l'intervention de Paul Tornow sur la cathédrale de Metz. Le premier chapitre se consacre à l'histoire générale de la cathédrale Saint-Étienne, avec une focale qui se resserre particulièrement sur le XIX^e siècle. Il s'agit en effet de mettre en avant les particularités

historiques et constructives de la cathédrale et le processus de dégagement de l'édifice qui se met en place à partir du milieu du XIX^e siècle.

Un deuxième chapitre aborde l'Annexion. Loin de présenter dans le détail ce demi-siècle d'histoire alsacienne-mosellane, il s'agit d'introduire dans les grandes lignes le fonctionnement de cette administration impériale, en particulier le service en charge de l'architecture, afin de comprendre le rôle des intervenants. La biographie de Paul Tornow constitue le troisième chapitre. Elle donne un aperçu de la formation et des premières expériences de l'architecte. Enfin, les liens qui unissent le maître d'œuvre à son maître d'ouvrage permettent de comprendre les rapports hiérarchiques qui lient les différents intervenants. Le rôle de l'empereur, mais également la question de la provenance des fonds, sont évoqués.

CHAPITRE I.A : LA CATHEDRALE SAINT-ÉTIENNE DE METZ, DU X^e AU XIX^e SIECLE

Avec ses 41,41 mètres sous voûte la cathédrale de Metz est la troisième plus haute de France derrière Beauvais (48,50 mètres) et Amiens (42,30 mètres). Elle passe également pour être la plus vitrée de France, d'où son surnom de « Lanterne du bon Dieu », bien que cette information ne semble jamais avoir fait l'objet d'un calcul sérieux. Dans la course aux superlatifs, Saint-Étienne de Metz gagne certainement sa place parmi les cathédrales les plus étranges du pays, tant pour son histoire, car ni vraiment Française ou Allemande au moment de sa longue construction qui s'étale sur trois siècles, que par sa forme, en particulier, l'absence de façade occidentale harmonique. Conscient de ces particularités, Paul Verlaine la qualifie « bizarre »¹.

En réalité, l'histoire de la cathédrale de Metz est assez similaire à celles des autres grandes cathédrales françaises : création durant l'Antiquité tardive d'un oratoire sur un site déjà occupé, probablement depuis la période gallo-romaine à l'emplacement de la future cathédrale établie dès avant 616 ; puis construction d'une cathédrale romane au tournant du millénaire ; reconstruction gothique entre le XII^e siècle et le XIII^e siècle ; nombreux aléas en cours de chantier, dont financiers ; achèvement plus ou moins complet quelques siècles plus tard ; et finalement, grands travaux de la fin du XIX^e siècle. Quelques événements viennent cependant déranger ce déroulement relativement habituel pour donner toute sa particularité à la cathédrale de Metz : la fusion difficile de deux églises en une ; l'intégration tant bien que mal de la cathédrale dans un ensemble urbain classique au XVIII^e siècle ; enfin l'oracle rendu par E.-E. Viollet-le-Duc au milieu du XIX^e siècle sur les nécessaires transformations à effectuer sur l'édifice.

L'objet de ce premier chapitre n'est pas de dresser une histoire complète et détaillée de la cathédrale, mais de présenter quelques éléments importants qui permettent de contextualiser l'intervention de P. Tornow et en faciliteront la

¹ Paul Verlaine, *op. cit.*

compréhension. En premier lieu, quelques rappels historiques mettent en avant les particularités majeures de la cathédrale, principalement l'unification de deux églises et l'absence de façade principale. Il convient ensuite de se focaliser sur le XVIII^e siècle pour présenter les grands travaux d'aménagement urbain qui ambitionnent de faire de Metz une ville moderne et française. Les dernières parties évoquent les années précédant l'arrivée des Prussiens à Metz et la prise de fonction de P. Tornow en 1874.

I. Rappels historiques sur la cathédrale²

L'histoire de la ville de Metz est longue et complexe. Ses origines remontent au-delà de la période gallo-romaine ; il ne s'agit donc pas ici de dresser ce riche panorama. La cité messine jouit d'une position avantageuse pour le développement de l'agriculture et du commerce. Situé à proximité de la rivière Moselle et sur un léger relief qui domine la rivière, le site est occupé dès la préhistoire en raison de sa position avantageuse par la topographie. La Moselle irrigue en effet les terres pour l'agriculture, sculpte le terrain pour faciliter la défense face aux ennemis et expose ses berges au soleil pour la culture de la vigne. Metz se trouve cependant dans une région soumise de longue date à des tensions géopolitiques qui pourraient, très schématiquement, être résumées à des affrontements entre les aires culturelles françaises et germaniques.

Nonobstant sa grande unité stylistique, la cathédrale de Metz se fait l'écho de ces quelques siècles mouvementés. L'analyse suivante tend ainsi à esquisser les grandes étapes de construction et de transformation du monument gothique élevé durant une période d'indépendance de la ville de Metz vis-à-vis des puissances politiques françaises et germaniques qui la convoitent.

a. Des origines au haut Moyen Âge

Au III^e siècle avant J-C, trois tribus cohabitent dans la région mosellane : les Trévires au nord près de la future Trèves, les Médiomatriques au centre à Metz et les Leuques au sud. Les Médiomatriques se fixent au confluent de la Moselle et de la Seille, sur la colline de Sainte-Croix, où ils installent leur oppidum à quelques pas du site de la future cathédrale. Ils bénéficient d'un territoire enrichi par une nature généreuse et clémente, propice aux échanges commerciaux avec les tribus voisines, grâce notamment à la Moselle.

² René Bour, *Histoire de Metz*, s.l., Editions Serpenoise, 2007. et Julien Trapp et Sébastien Wagner, *Atlas historique de Metz*, Metz, Editions des Paraiges, 2013.

La première mention de la ville apparaît dans les *Commentaires* de César, puis dans un témoignage de Tacite. Metz s'appelle alors Divodorum : soit une version latinisée de « dioudouro », qui signifie « confluent de deux eaux », soit une traduction en latin pour « bourg des Dieux ». Avec la conquête de la Gaule par Rome, le développement de la ville s'intensifie. Metz est alors une ville ouverte qui possède tous les équipements publics caractéristiques du mode de vie romain, dont un des plus grands amphithéâtres de l'empire, après le Colisée et ceux de Capoue, Autun et Vérone. La ville se trouve au centre d'un important carrefour commercial, allant de la mer du Nord à la Méditerranée par l'axe Lyon-Trêves.

Les premières invasions révèlent rapidement l'emplacement stratégique de la ville pour qui la détient. La première destruction de la ville a lieu dès 253. Après une première accalmie sous Dioclétien et Constantin, de nouvelles incursions ont lieu de 352 à 378. En 367, Trêves, la grande ville amie de Metz, devient la capitale de l'Empire. Metz se dote alors de murailles et subit un resserrement urbain, à l'instar des autres cités romaines.

Après l'édit de Constantin en 313, la ville est progressivement christianisée. Un oratoire est édifié au V^e siècle. Il est dédié plus tardivement à saint Étienne et serait à l'origine de la cathédrale actuelle. C'est au III^e siècle que saint Clément fonde l'église de Metz et entame le premier épiscopat en devenant évêque de Moselle. Outre la série de miracles qu'il accomplit au cours de son hypothétique voyage entre Rome et Metz, dont pas moins de deux résurrections, le premier évêque de Moselle aurait terrassé une bête terrifiante, allégorie du paganisme. Le Graouilly, initialement représenté comme un gros serpent au souffle sulfureux qui terrorise les habitants, devient, à travers la légende, une sorte de dragon aux immenses ailes de chauve-souris, au corps recouvert d'écailles et crachant des flammes. Il est chassé des vestiges de l'amphithéâtre romain par l'évêque Clément à coup de bâton. Portant bien son prénom, Clément ne tue pas la bête, mais la chasse hors de la ville : le Graouilly est aujourd'hui devenu l'un des principaux emblèmes de la ville. Cette clémence semble avoir quelque peu inhibé les représentations glorieuses de saint

Clément terrassant le Graouilly : une des rares statues de l'évêque, réalisée par Auguste Dujardin sur le portail de la Vierge vers 1880, le montre tenant à l'aide d'une chaîne métallique un petit dragon, presque apprivoisé, attendant sagement aux pieds du prélat.

b. La cathédrale romane. Metz, capitale de l'Austrasie, berceau des Carolingiens

À la mort de Clovis en 511, ses fils se partagent le royaume. Metz devient la capitale de l'Austrasie, royaume de l'Est. Les Francs relèvent la ville de ses ruines : les remparts romains sont restaurés et la cour carolingienne s'installe dans un luxueux palais situé sur la colline Sainte-Croix : la Cour d'Or.

Pépin II de Herstal, père de Charles Martel et grand-père de Pépin le Bref, devient maire du palais. Il s'impose comme le premier dirigeant carolingien. Lorsque Charlemagne réside à Thionville, ce dernier s'occupe du sort de la ville, notamment en lui octroyant un grand diplôme d'immunité en 775. Quant aux premières femmes de Charlemagne, elles reposent à Metz, dans l'abbaye Saint-Arnoul, qui s'annonce ainsi comme une future nécropole carolingienne.

Saint Chrodegang, qui impose d'importantes réformes liturgiques et transforme le mode de vie des chanoines, est évêque de Metz de 742 à 766. En dépit de l'importance de ses actions pour la vie religieuse du royaume, rien ne permet d'affirmer que la cathédrale soit reconstruite par Chrodegang ; seul le chœur est probablement agrandi. Les travaux consistent principalement en des aménagements intérieurs, en lien avec la liturgie, comme l'installation d'une clôture de chœur³. Essentiellement connu grâce à des descriptions littéraires, le modèle messin en

³ Metz - *La grâce d'une cathédrale*, s.l., Place Victoires/NuéeBleue, 2019, 444 p., « Les avatars des cathédrales : du haut Moyen-Âge à la reconstruction romaine », François Héber-Suffrin, p.41.

matière de réforme canonial se répand dans l'Empire franc grâce au concile d'Aix-la-Chapelle en 816⁴.

Metz se trouve ensuite intégrée au Saint-Empire. La ville doit donc théoriquement faire allégeance à l'empereur. Dans les faits, elle conserve une certaine liberté, sinon même une forme d'indépendance. La construction de la cathédrale romane débute à la fin du X^e siècle et s'achève vraisemblablement en 1040. L'édifice se rattache alors aux traditions constructives ottoniennes, issues des pays germaniques.

La construction de la cathédrale gothique efface les traces de ce premier édifice. Aussi, ce sont les fouilles, menées tout au long du XIX^e siècle, qui permettent d'appréhender le plan et l'étendue de l'édifice précédent (fig. 11)⁵. Doté d'absidioles, le transept ottonien, circonscrit au transept gothique, s'implante sur un bâtiment antique arasé dont l'orientation plus ou moins Nord-Sud fut reprise par l'ensemble de la cathédrale. La nef, qui débute dans la quatrième travée actuelle, au-delà de la tour de Mutte, possède un vaisseau principal aussi large que l'actuel, et se trouve flanquée de deux bas-côtés dont l'implantation des murs gouttereaux se situe à l'intérieur de la cathédrale actuelle. Enfin, le chevet adopte la forme d'une simple abside semi-circulaire correspondant au chœur liturgique gothique et se trouve flanqué de deux tours, probablement de plan carré.

Les informations fournies par les fouilles donnent un plan schématique de cette première cathédrale. Reste la question des élévations, qui paraît plus difficile à

⁴ *Ibid.*, « Le cloître, le palais épiscopal, le palais communal : des origines au XVII^e siècle », Pierre-Edouard Wagner, p.46.

⁵ Comme le rappelle Julien Trapp dans « La cathédrale et ses abords : vestiges antiques », in : *Metz, la grâce d'une cathédrale*, les premières découvertes archéologiques ont lieu lors de la destruction du complexe cathédral afin d'aménager la future place d'Armes : mosaïques, salles chauffées par hypocauste, potentiel cryptoportique sont autant de vestiges de la période romaine.

Les principales fouilles du XIX^e siècle sont réalisées d'abord par P. Tornow entre 1880 et 1905, notamment au pied de la tour du Chapitre, puis par Schmitz entre 1914- et 1916 pour l'installation du chauffage de la cathédrale.

résoudre. Le *Cérémonial* de la cathédrale (*Liber de ordinatione et officio totius anni in ecclesia Metensi*) – une copie du XIII^e siècle d'un original datant vraisemblablement du XII^e siècle –, ou encore, plus tardivement, la *Chronique* de Philippe de Vigneulles de la fin du XV^e siècle, permettent d'esquisser des hypothèses quant à la façade de cette cathédrale⁶. Une tour s'élève à l'ouest de l'édifice sur plusieurs étages régulièrement utilisés pour y célébrer certaines messes. S'agit-il d'une simple tour occidentale, comme le suppose P. Tornow, ou d'un véritable *Westwerk* comme le propose Ernst-Weiss ? Les profondes transformations du XVIII^e siècle ont cependant bouleversé les vestiges des fondations romanes qui auraient pu fournir des éléments de réponse. Enfin, ces textes indiquent qu'à la Pentecôte, des enfants jettent depuis les poutres de la charpente de la nef des gâteaux et des fleurs. La charpente devait donc être en partie visible.

c. La cathédrale gothique. Deux églises en une cathédrale

L'histoire de la construction gothique est liée au processus de fusion de deux églises (l'ancienne cathédrale et la collégiale Notre-Dame-la-Ronde qui la jouxte). Le premier oratoire et la topographie contrainte du site déterminent l'orientation de la cathédrale romane. Partant de l'oratoire, il devient difficile, du fait de la forte pente vers la Moselle, de construire une église correctement orientée et aux proportions acceptables. L'entrée principale en façade occidentale se serait en effet retrouvée à plusieurs mètres au-dessus des rues qui longent la Moselle et le chevet creuserait une partie de la colline Sainte-Croix pour se développer. La cathédrale suit donc plus ou moins une courbe de niveau, orientée Nord-Est – Sud-Ouest. Comme le rappelle Pierre-Edouard Wagner, le site médiéval est très contraint par les différences de

⁶ Metz - *La grâce d'une cathédrale*, op. cit., « Les avatars des cathédrales : du haut Moyen-âge à la reconstruction romaine », François Héber-Suffrin, p.45.

niveaux : le cloître et la collégiale Notre-Dame-le-Ronde surplombent respectivement de 3,0 et 1,5 mètres la nef de la cathédrale.⁷

La basilique romane vient buter au sud, c'est-à-dire à l'emplacement où se serait érigée la façade principale, contre la collégiale. En réalité, la courbe de niveau qu'épouse l'édifice se fléchit au nord pour bloquer le développement de la cathédrale : le chevet ne peut pas être étendu vers l'Orient. La cathédrale est ainsi bloquée entre Notre-Dame-la-Ronde et la pente vers la Moselle marquée par la rue du Vivier.

Six campagnes de travaux caractérisent l'édification de la cathédrale gothique qui s'étale sur près de trois siècles. Dès 1220, une bulle papale de Honorius III accorde des indulgences en contrepartie d'aumônes pour rebâtir l'église-mère du diocèse.

La première phase, de 1235 à 1255, voit la fondation des tours et les trois premières travées de la nef, jusqu'à la hauteur du futur clair-étage, vraisemblablement conçu à une époque ultérieure. La largeur du vaisseau principal de la nef romane, ainsi que la largeur globale de la collégiale Notre-Dame-la-Ronde servent de références aux proportions de la nouvelle nef. Alain Villes* suppose l'intention du chapitre de rassembler à l'avenir les deux édifices par un vaisseau central unique. Avec ce premier projet, la hauteur sous voûte aurait pu atteindre 30,0 à 32,0 mètres. Ce développement préliminaire, qui rappelle un des premiers projets de la cathédrale de Strasbourg, témoigne d'une certaine fidélité pour les compositions de l'Empire, en particulier l'élévation de la nef à deux niveaux. Le gothique français est seulement adapté et A. Villes suggère que le modèle rémois identifié à Metz, notamment par P. Tornow, est en réalité parvenu par l'intermédiaire de la cathédrale de Toul élevée à la même période⁸.

⁷ *Ibid.*, p.46.

⁸ Alain Villes identifie les caractéristiques suivantes comme étant d'inspiration rémoise : « piles cantonnées à mince chapiteau continu, épais socle nu, passage mural sur deux niveaux et probablement, pour les culées d'arcs-boutants, des clochetons tabernacles semblables à ceux de Reims », p.63.

La deuxième campagne se déroule de 1255 à 1280. L'accomplissement de la réunion entre la cathédrale et la collégiale en constitue la principale caractéristique. Cette deuxième phase débute donc avec la reconstruction de l'ancienne collégiale « ronde » dans l'objectif de l'intégrer à la cathédrale.

A. Villes donne une description détaillée et fournie de l'histoire constructive de l'ancienne collégiale Notre-Dame-la-Ronde dans une publication collective parue en 2019⁹. Une église placée sous le vocable de Sainte-Marie aurait été fondée à l'emplacement de la future collégiale par l'évêque Dagobert I^{er} au VI^e siècle. Dédiée à la Vierge, l'église reprend le plan supposé être circulaire du tombeau de la Vierge dans la vallée de Josaphat¹⁰. Durant la seconde moitié du XII^e siècle, l'évêque Étienne de Bar (1120-1163) transforme l'église, déjà contiguë à la cathédrale, en collégiale et la dote d'un chapitre. À partir de 1207, la nouvelle collégiale prend le nom de Notre-Dame-la-Ronde. A. Villes avance l'hypothèse que c'est au milieu du XIII^e siècle, en lien avec le chantier de la cathédrale, que débute la reconstruction de l'édifice. L'inspiration demeure rémoise, comme il le note : le portail Notre-Dame s'inspire de celui de Saint-Nicaise à Reims, alors en voie d'achèvement, et le dessin de draperies sculptées en soubassement rappelle le portail ouest de la cathédrale de Reims. En 1238, le démarrage du chantier de la cathédrale de Cologne, ainsi que celui de Strasbourg quelques années après, selon deux projets issus de l'Île-de-France, force le chapitre messin à modifier l'élévation initialement prévue et à confier l'achèvement des parties hautes à un maître maçon français. C'est ainsi que les voûtes de Metz, prévues primitivement à 30,0 mètres de haut, vont être projetées à presque 40,0 mètres, ce qui oblige à changer les élévations déjà bâties. Les grandes baies

⁹ Collectif, *Metz - La grâce d'une cathédrale*, op. cit. Dans « Notre-Dame-la-Ronde et la cathédrale de Metz. Réflexions sur l'intégration des deux édifices », Eugène Voltz donne de plus amples détails sur l'histoire de la collégiale (source : http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/33690/ANM_1994_65.pdf?sequence=1 consulté en mars 2020).

¹⁰ Hypothèse émise par l'abbé Foedit dans FOEDIT (J.), *La cathédrale de Metz depuis ses origines jusqu'au Xe siècle*, dans *Bulletin de l'Association dite Œuvre de la cathédrale de Metz*, nouvelle série, fasc. 1, Metz, 1925, pp. 1-87.

reçoivent un gable à grand trèfle comme les baies du chœur de la cathédrale d'Amiens. Les références au gothique français se multiplient.

La troisième phase de travaux paraît relativement courte, puisqu'elle s'étend de 1280 à 1295. Les parties hautes des dernières travées de la nef s'élèvent durant cette période. Une toiture peu élevée couvre alors probablement ces volumes ; elle aurait été reprise comme modèle après l'incendie de 1468. Seules restent à ériger les baies hautes des trois premières travées qui surplombent la collégiale. Dès la fin du XIII^e siècle, l'évêque quitte Metz au profit de Vic-sur-Seille où il s'établit définitivement.

La quatrième phase de construction, de 1380 à 1392, fait suite à une période d'interruption liée à la guerre de Cent Ans, à la peste de 1348 et à la modification des routes commerciales fluviales passant de la Meuse et de la Moselle au Rhin. La ville de Metz se retrouve ainsi dans une situation économique plus précaire. En 1380, les chanoines de la cathédrale décident d'abattre le mur qui les sépare de la collégiale. D'abord récalcitrant, le chapitre de la collégiale finit par accepter et fait même abaisser le sol de la collégiale, hormis celui de l'abside, pour l'ajuster avec celui de la cathédrale. À la suite, la tour orientale reçoit en 1383 la cloche communale dite la Mutte, et devient ainsi le beffroi de la ville. Le maître d'œuvre Pierre Perrat dirige les opérations : il lance les dernières voûtes de la nef sur le même modèle que celles déjà érigées permettant ainsi une continuité stylistique avec les éléments déjà en place. La mise en place de la grande verrière de Hermann de Münster* en 1392 sur la façade principale marque la fin de cette quatrième phase.

L'avant-dernière phase s'étend de 1440 à 1483 et voit la construction du bras sud du transept ainsi que la chapelle des Évêques. Cette dernière réalisation marque l'introduction du vocabulaire flamboyant : les remplages des baies présentent des mouchettes et des soufflets. En 1468, un incendie provoqué par des travaux de réparation sur les chéneaux du vaisseau principal de la nef détruit la charpente. La reconstruction qui s'ensuit conserve vraisemblablement le profil de la toiture disparue. Seul le clocher en bois de la tour de Mutte, symétrique de celui de la tour

du Chapitre, survit aux flammes. Il est remplacé entre 1477 et 1483 par un étage surmonté d'une flèche ajourée en pierre construite par le maître maçon Hannes de Ranconval*. Cette fine flèche semble se présenter sous un profil raccourci, comme s'il manquait l'étage lui servant de base. Les finances municipales mises à mal ont peut-être eu raison d'un projet prévu plus grand à la fin du XIV^e siècle. C'est en effet la ville et non le chapitre qui fait ériger cette flèche à ses frais.

La sixième et dernière phase de construction voit l'achèvement de l'édifice durant les années 1486 à 1519. Le chevet roman est reconstruit en quelques années seulement, à la faveur d'un contexte économique favorable à la ville et d'un important mécénat canonial. Les dernières voûtes sont lancées le 15 août 1519. En 1504, Thiébaud de Lixheim* pose au droit du bras nord du transept l'imposante verrière, encore de style flamboyant. S'en suit des aménagements intérieurs avec la construction du jubé, la mise en place des stalles et du maître-autel. Enfin, en 1520, Valentin Bousch* installe la grande verrière du bras sud du transept, cette fois déjà de style Renaissance. En 1531, le chapitre souhaite pourvoir la façade principale d'un portail. La différence de niveau de près de 4 mètres entre la cathédrale et la rue a cependant raison de ce projet.

En 1552, après le siège de la ville par les armées françaises et impériales, Henri II entre dans Metz. Cette même année, le traité de Chambord autorise l'occupation des Trois Évêchés par les armées françaises ; puis le traité de Westphalie de 1648 acte le rattachement de Metz, Toul et Verdun au royaume de France.

En dépit de ce chantier long, difficile et entrecoupé de pauses, l'ouvrage achevé au milieu du XVI^e siècle témoigne d'une certaine homogénéité. Seuls quelques éléments d'ornementation trahissent leur période de réalisation. Le gothique parisien du XIII^e siècle s'impose finalement à l'ensemble, en étant cependant adapté à quelques caractéristiques typiquement lorraines. Unifiée et cohérente, la cathédrale de Metz entre malgré tout dans le XVIII^e siècle dépourvue de portail digne du monument, mais dans un tissu dense et complexe (fig. 12).

II. Intervention de Jacques-François Blondel au XVIII^e siècle

À l'instar de nombreuses villes françaises, le XVIII^e siècle apporte à Metz de profondes modifications urbaines. Pour signifier l'appartenance de la ville au royaume de France, d'importants travaux urbains sont prévus pour réaménager l'espace central autour de la cathédrale. L'objectif consiste notamment à créer une place d'armes proche de la cathédrale, Metz ayant alors un rôle principalement militaire ; il s'agit également de concurrencer la place royale de Nancy, construite entre 1751 et 1755 sur les plans d'Emmanuel Héré. Le maréchal de Belle-Isle lance ces grandes transformations urbaines : les abords de la cathédrale sont démolis de telle sorte à ce que ses flancs sud et est se trouvent libérés des constructions médiévales pour aménager deux places.

Le projet dessiné par Jacques-François Blondel, qui ne sera jamais complètement réalisé, prévoit d'accoler au flanc oriental de la cathédrale des maisons réservées au chapitre (fig. 13). La période révolutionnaire va cependant modifier leur destination en les transformant en commerces engendrant ainsi des revenus pour le clergé.

a. La démolition des abords de la cathédrale

Pour réaliser ce projet, d'importantes destructions doivent être réalisées autour de la cathédrale. Le maréchal de Belle-Isle se heurte dans un premier temps à l'opposition catégorique du chapitre qui ne souhaite pas voir disparaître une grande partie de ses propriétés foncières et, accessoirement, une large partie de l'histoire messine. Le maréchal se tourne alors vers le Conseil du roi, qui lui donne les pleins pouvoirs : le chapitre doit se soumettre. Les principes de modernité et de symétrie viennent à bout du cloître avec ses cinq chapelles, d'une partie de la Princerie, du Palais des Treize, ancien parlement de la ville, et de nombreuses autres habitations. L'administration royale détruit ainsi les traces du passé glorieux de la cité mosellane et les marqueurs de son indépendance. Metz n'est plus la ville tant appréciée de

Charlemagne et qui a tenu tête au Saint-Empire, elle devient une ville de province aux confins du royaume de France. Comment expliquer autrement cet entêtement à détruire, en plein cœur de ville, autant d'édifices, entraînant autant de dédommagements financiers, alors qu'une composition réellement moderne, comme celle des places royales de Nancy ou de Montpellier, ouvertes sur l'extérieur, aurait été bien plus aisée ? Qui plus est, après avoir procédé à ces destructions, le maréchal fait entreprendre d'importants travaux de terrassement. Outre la destruction des vestiges de l'histoire de la République de Metz, c'est la topographie elle-même qui doit se plier aux nouvelles exigences.

La destruction des abords de la cathédrale marque cependant le début du processus de rationalisation et d'isolement qui va intéresser Saint-Étienne de Metz jusqu'à la fin du XIX^e siècle. La cathédrale se retrouve dorénavant détachée de son contexte urbain, lequel justifiait les « bizarreries » de l'édifice. Le nouveau projet du XVIII^e siècle peut certes s'implanter plus librement sur un site dégagé, mais ne retrouve pas la connexion intime qui l'unifiait à la cathédrale. Ce défaut de cohésion, un temps masqué derrière des arcades classiques, aboutira finalement à sa conclusion logique : le dégagement définitif de la cathédrale.

b. Le projet de Jacques-François Blondel

En 1761, Jacques-François Blondel, théoricien de l'architecture française, propose pour Metz un projet composé de trois places s'articulant autour de la cathédrale¹¹. Le plan prévu, largement diffusé dans les livres d'architecture, comme le *Cours d'architecture*, ou encore dans les écoles d'architecture à travers le monde, possède une force et une logique qui explique sûrement la renommée de ce dessin. Sa composition s'articule autour du pivot central que constitue la cathédrale. Les places sont reliées entre elles par de nouvelles rues et de légers resserrements

¹¹ Aurélien Davrius, *La place d'Armes de Metz: Un chef-d'oeuvre de l'architecte de Louis XV Jacques-François Blondel*, Paris, Alain Baudry & Cie, 2011, 299 p.

marquent à chaque fois le débouché sur la place créée. Il y a donc un jeu subtil entre connexion et séparation, resserrement et dilatation de l'espace, proposé par J.-F. Blondel. Cet effet se trouve complété par la hiérarchisation en taille de chaque place et la variété de leurs traitements. La place de l'Hôtel de Ville, actuelle place d'Armes, consiste en un long rectangle délimité par le rez-de-chaussée des bâtiments qui l'entourent conçu comme un imposant soubassement. L'Hôtel de Ville en marque l'axe principal de symétrie qui se trouve en réalité être le petit axe. La place de l'Évêché, qui se développe au-devant de la cathédrale, affiche clairement plusieurs axes de symétrie : sur sa longueur, l'entrée de la cathédrale, dotée d'un nouveau portail, fait face à une rue nouvellement percée ; sur le petit axe, deux palais, précédés de leur cour qui participent à l'extension de cet espace rectangulaire. Ici c'est un jeu entre espace public et espace privé qui reconfigure la composition. Enfin, la place Saint-Étienne prend une forme trapézoïdale et se termine par un arc de cercle constitué par le mur de soubassement donnant sur la place de Chambre en contrebas. Contrairement à la place d'Armes et celle de l'Évêché de plain-pied, l'architecte aménage une série de dénivelés permettant de récupérer les pentes naturelles tout en offrant des perspectives sur la ville.

Ainsi, sans évoquer le dessin de l'architecture des édifices prévus par l'architecte, il est possible d'apprécier la cohésion et la cohérence des éléments proposés sur le plan « Blondel ». La réalisation partielle de ce vaste projet, notamment pour la place de l'Évêché qui ne voit qu'un palais incomplet construit, constitue un affaiblissement de la logique d'ensemble.

Le second point de faiblesse réside cette fois dans l'architecture proposée pour les arcades habillant le flanc est de la cathédrale afin de créer un effet de symétrie avec l'Hôtel de Ville. J.-F. Blondel ne justifie pas ses choix stylistiques. Il s'agit pourtant de la partie de l'intervention qui se doit d'être la plus forte. Il choisit de construire une simple arcade dessinée sur le même principe que le soubassement faisant office de rez-de-chaussée à l'Hôtel de Ville pour laisser émerger la cathédrale dans toute sa grandeur en arrière-plan. Si ce choix permet certes de valoriser l'édifice

médiéval, il n'est cependant pas assez fort et cohérent vis-à-vis de l'ensemble du projet pour affronter et résister à la volonté d'unité stylistique du XIX^e siècle. En effet, outre les questions sanitaires qui vont être évoquées, c'est bien ce point en particulier du projet, puis le portail, qui attise l'agacement des Messins du XIX^e siècle et qui les pousse à plaider la démolition de ces constructions.

III. La cathédrale de Metz au XIX^e siècle

Les premiers écrits de P. Tornow alertent tous sur le mauvais état de conservation de la cathédrale mosellane¹². Ces affirmations ont notamment pour but de mettre en cause l'administration française et son incapacité à restaurer correctement le monument. Toutefois, l'ampleur des travaux réalisés à la suite, en partie financés par le ministère impérial, invite à reconsidérer l'état de la cathédrale avant 1870, réellement dégradée. Les études de Jean-Baptiste Pelt* permettent d'esquisser un état sanitaire en dehors de toute considération politique¹³.

Cette dernière partie propose ainsi de survoler dans un premier temps les différents travaux réalisés avant l'Annexion. Le constat apparaît plutôt mauvais : un manque de compétence de la part des architectes diocésains ne permet pas d'engager des travaux sérieux sur les structures, d'autant que le clergé concentre surtout ses demandes sur les espaces intérieurs. La venue à Metz de E.-E. Viollet-le-Duc en 1853, bien qu'ayant peu d'impact sur l'exécution des travaux de la cathédrale, s'avère particulièrement révélatrice. Le restaurateur est envoyé en Moselle par le ministère pour étudier les projets d'un architecte diocésain peu compétent : il dresse, avec l'esprit de synthèse qui le caractérise, la liste des travaux à effectuer, inventaire qui semble annoncer vingt ans auparavant le travail de P. Tornow. Enfin, dans cette difficile mise en route des travaux de restauration, un sujet important émerge progressivement : le remplacement du portail de J.-F. Blondel.

a. Les architectes diocésains - Mise en place d'une administration

Depuis 1801 et le Concordat, la cathédrale de Metz est la possession de l'État au même titre que la plupart des autres cathédrales françaises. Elle est placée sous l'autorité de la Direction générale des cultes, qui relève du ministère de l'Intérieur,

¹² P. Tornow, *Dom zu Metz. Immediatbericht n°2 über den Fortgang der Restaurierungsarbeiten*, 1897 1895.

¹³ Jean-Baptiste Pelt, *Etudes sur la cathédrale de Metz. Documents et notes relatifs aux années 1790 à 1930*, Imprimerie Journal le Lorrain., Metz, 1932.

puis gérée à partir de 1824 par le ministère des Affaires ecclésiastiques et de l'Instruction publique. Pour gérer son entretien et établir les plans de restauration, l'administration institue le poste d'architecte diocésain, maître d'œuvre en charge de tous les édifices du diocèse, dont la cathédrale représente en général le plus important. Jusqu'en 182, le préfet nomme cet architecte, puis en 1848 il devient un fonctionnaire nommé par le ministre sur avis du préfet et de l'évêque.

Dans *Les cathédrales au XIX^e siècle*, Jean-Michel Leniaud* précise les missions de l'architecte diocésain. Il est notamment « chargé de l'ensemble des opérations affectant un édifice », aussi bien de l'entretien que des gros travaux¹⁴. De plus, « il doit s'inscrire dans le cadre des prescriptions administratives de l'État qui, en tant que maître d'ouvrage, exprime les exigences particulières en matière de dossiers préliminaires, de choix des entreprises, de suivi de chantiers et de règlement des prestations ». Une de ses missions consiste à dresser les plans de l'édifice existant, mais dans la mesure où les coûts trop importants liés à cette opération sont vite identifiés par l'administration, il lui est demandé de compenser l'absence de plans par des notices archéologiques. Il doit également établir les projets de restaurations, réaliser la passation des marchés en assistant à l'ouverture des plis et suivre le chantier. Pour des travaux supérieurs à 15 000 francs, il doit rédiger des écritures et les états de situation, donc assurer le suivi financier de l'opération. En réalité, les missions de l'architecte diocésain paraissent très proches de celles définies par la loi relative à la maîtrise d'ouvrage publique¹⁵.

¹⁴ Jean-Michel Leniaud, *Les cathédrales au XIX^e siècle étude*, Economica., Paris, 1993., p.162.

¹⁵ Loi MOP du 12 juillet 1985, l'article 7 précise que : « Le maître de l'ouvrage peut confier au maître d'œuvre tout ou partie des éléments de conception et d'assistance suivants : 1° Les études d'esquisse ; 2° Les études d'avant-projets ; 3° Les études de projet ; 4° L'assistance apportée au maître de l'ouvrage pour la passation du contrat de travaux ; 5° Les études d'exécution ou l'examen de la conformité au projet et le visa de celles qui ont été faites par l'entrepreneur ; 6° La direction de l'exécution du contrat de travaux ; 7° L'ordonnancement, le pilotage et la coordination du chantier ; 8° L'assistance apportée au maître de l'ouvrage lors des opérations de réception et pendant la période de garantie de parfait achèvement ». Source : <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000000693683> consulté en juillet 2023.

La circulaire du 12 mars 1849 revoit cependant l'objectif principal de la mission des architectes diocésains, qui est avant tout « la consolidation des constructions existantes ». L'idée n'est donc plus l'embellissement de la cathédrale et l'administration cherche à rationaliser les dépenses en faisant dresser un état général de la situation et des programmes de travaux sur le long terme. Enfin, les textes qui définissent ses missions précisent également le code couleur qu'il doit utiliser dans ses documents graphiques : le noir pour représenter l'existant conservé, le jaune pour ce qui sera démolé et le rouge pour le projet de restauration et/ou de reconstruction.

Jean-Michel Leniaud montre également comment un système rigoureux, du moins en théorie, se met en place en France au cours de la première moitié du XIX^e siècle pour définir, exécuter et contrôler les travaux sur les cathédrales. En dépit de cela, l'état général des cathédrales se révèle déplorable au milieu du XIX^e siècle, comme le souligne E.-E. Viollet-le-Duc en précisant qu'il « est évident pour qui étudie sérieusement ces édifices qu'ils marchent rapidement vers leur chute »¹⁶. L'administration apporte donc de nombreuses améliorations, tout au long de la seconde moitié du siècle, à ces procédures, de telle sorte à ce que des crédits très importants puissent être alloués aux édifices. Pour ne citer que les plus importants, l'État engage entre 1848 et 1906 8 584 000 francs pour la restauration de la cathédrale de Paris, 4 679 000 francs pour Reims, 3 503 000 francs pour Gap, 3 238 000 francs pour Moulins, 2 945 000 francs pour Périgueux, 2 786 932 francs pour Nantes et enfin 2 588 742 francs pour Amiens¹⁷.

Bien que, sur le terrain, l'éloignement des cathédrales du centre décisionnaire qu'est Paris, nuit au système qui fait l'objet de nombreuses critiques, l'organisation française finit ainsi par être plutôt bien rodée : les procédures de travaux sont normées et établies tout en étant relativement respectées par les architectes. Des

¹⁶ J.-M. Leniaud, *Les cathédrales au XIX^e siècle étude, op. cit.*, p.43.

¹⁷ *Ibid.*, p.93.

cahiers des charges aident même les maîtres d'œuvre à respecter la passation des marchés et la réalisation des travaux.

b. La démolition progressive des maisons accolées à la cathédrale¹⁸

Tout au long du XIX^e siècle, sinon jusque dans le XX^e siècle, les cathédrales font l'objet de dégagements urbains visant à isoler l'édifice dans son tissu. Pour être considéré comme parfait, un objet architectural doit alors pouvoir se définir clairement et présenter une unité. S'ajoute à cela des théories hygiénistes et sanitaires. Dans de nombreux cas, l'administration des Cultes, de l'Intérieur ou plus tard des Monuments historiques, constate que ces constructions se sont faites sans autorisation, facilitant d'autant leur démolition.

Le cas de la cathédrale de Metz s'avère cependant différent. Les constructions ajoutées au XVIII^e siècle font partie intégrante du projet de J.-F. Blondel. La construction de ces boutiques, vieilles d'à peine quelques décennies au début du XIX^e siècle, a d'ailleurs été financée par le chapitre afin d'en tirer des revenus. Sur le plan administratif, la situation messine n'a donc rien à voir avec des constructions adossées illégalement. Qui plus est, ces ajouts appartiennent à un même projet unitaire : à l'origine, l'ensemble est construit de façon à ne pas nuire à la cathédrale.

Durant la Révolution française, la vente en 1792 de ces boutiques à des particuliers annonce le début des complications. Les conditions de la vente stipulent pourtant l'interdiction de modifier l'apparence extérieure de ces édifices pour en conserver l'unité et la régularité. Les façades sur la place et les toitures ne peuvent être ni transformées ni rehaussées. Une fois le chapitre rétabli en 1802, ces maisons sont presque toutes la possession de propriétaires privés. Seules quelques maisons, surtout situées côté place Saint-Étienne, appartiennent encore au chapitre. Les nouveaux propriétaires vont prendre quelques libertés vis-à-vis de la règle de non-modification du bâti. Certaines boutiques voient en effet leurs toitures surélevées ;

¹⁸ A. Davrius, *La place d'Armes de Metz*, op. cit., p.206-207.

d'autres réhaussées d'un étage ; certaines seront intégralement reconstruites, tandis enfin que les cours et les caves accueillent des fonctions mettant parfois en péril la stabilité et la salubrité de la cathédrale (fig. 16).

En 1932, Jean-Baptiste Pelt publie son *Études sur la cathédrale de Metz 1790 à 1930*, ouvrage dans lequel il rassemble l'ensemble des procès-verbaux, courriers et autres échanges qui ont eu lieu entre le chapitre, le Conseil de fabrique et l'évêque à propos notamment des travaux engagés sur la cathédrale durant 140 ans. Deux sujets principaux peuvent être identifiés dans ce domaine : le dégagement de la cathédrale des constructions de J.-F. Blondel et la restauration de la cathédrale.

La démolition des constructions classiques se fait en trois temps. Après la prise de conscience des problèmes d'hygiène dans les années 1840, les premières mesures consistent à rappeler, mais sans effet, les propriétaires à leurs obligations et à racheter certaines maisons. Commence alors la démolition progressive des maisons que l'Annexion vient subitement stopper.

La prise de conscience officielle de la situation est à mettre en relation avec la demande adressée le 6 novembre 1824 par le ministre des Affaires ecclésiastiques aux préfets pour connaître la situation des établissements diocésains, et notamment savoir si : « la cathédrale est obstruée par des maisons particulières adhérentes ? quels moyens aurait-on de l'isoler ? les propriétaires de ces maisons consentiront-ils à les vendre ? quelle pourrait être la dépense d'acquisition ? »¹⁹. Le préfet de la Moselle renvoie alors la question au maire de Metz, dont il juge qu'il est le seul à pouvoir apporter les informations nécessaires. Il l'invite également à ne pas informer les propriétaires de cette démarche pour ne pas faire monter les prix lors d'un éventuel rachat des boutiques, signe qu'une telle idée est déjà en germe. La mairie de Metz répond que « sur trois côtés de cet édifice, il y a été construit des maisons par le

¹⁹ J.-B. Pelt, *Études sur la cathédrale de Metz. Documents et notes relatifs aux années 1790 à 1930*, op. cit., p.181.

cy-devant chapitre, qui loin de l'obstruer ou de le masquer d'une manière désagréable, remplissent les intervalles qui se trouvent entre les saillies extérieures que forment différentes chapelles [...] toutes ces constructions ont été faites dans les années 1767-1768 et avec autorisation... »²⁰. La liste des propriétaires est donnée en fin du courrier et accompagnée des montants estimés de chaque bien.

Par la suite, certains propriétaires formulent des demandes de modifications de leur maison auprès du chapitre. Ces requêtes confortent le clergé dans l'idée que les constructions, destinées initialement à ne pas être transformées, finiront par toutes l'être et dénatureront encore davantage l'environnement de la cathédrale. En mai 1826, un propriétaire nommé Desange, demande en effet à construire une mansarde sur sa maison : le Conseil de fabrique refuse. En juin de l'année suivante, une demande similaire est présentée par une dame Delarue et sera également rejetée.

Ces deux demandes éveillent ainsi progressivement les consciences et les craintes du clergé messin. En janvier 1834, le Conseil de fabrique rappelle à l'évêque les servitudes auxquelles la cathédrale est assujettie en raison des constructions accolées à l'édifice. Un propriétaire a notamment construit une fosse d'aisance contre un mur de la cathédrale : les eaux usées s'infiltrèrent dans les maçonneries et finissent par ressortir au droit du parement intérieur. Un tableau se trouve même endommagé. Un autre propriétaire, celui de la maison Leinen-Spol, a installé un conduit de cheminée à proximité du vitrail des Évêques au point que les fumées noircissent la verrière. La demande du Conseil de fabrique semble cependant rester sans réponse de l'évêque.

Quelques années plus tard, en novembre 1841, le grand marguillier note l'état « misérable des cryptes » et les « graves inconvénients provenant des habitations adossées à l'édifice »²¹. Certaines cryptes sont en effet occupées par une écurie et dans d'autres des ossements sortent de terre, faute de revêtement de sol approprié.

²⁰ *Ibid.*, p.181.

²¹ *Ibid.*, p.216.

Le texte précise non sans embarras « qu'on jette dans la crypte des matières fécales »²². Cette note est rédigée après la visite de l'Inspecteur des monuments historiques Simon qui relève de son côté que les locataires remplissent les caveaux de la cathédrale de matières combustibles.

Un mois plus tard, l'architecte diocésain Nicolas-Maurice Derobe adresse un courrier au préfet pour confirmer que toutes les maisons, sauf une, ont été modifiées depuis la Révolution. Les toitures ont en particulier été surélevées. Il dresse la liste des propriétaires qui ont réalisé ces modifications sans autorisation.

Les problèmes sanitaires ou encore les questions purement légales liées aux surélévations non autorisées des toitures mettent ainsi presque vingt années à être présentées officiellement à l'administration, qui ne semble pas réagir pour autant. À partir des années 1840, le chapitre décide de se saisir du problème. La réaction de l'État intervient seulement le 29 janvier 1845 avec une ordonnance royale qui autorise le rachat de la maison Leinen-Spol. L'État prend à sa charge 12 000 francs tandis que le chapitre doit payer les 4 000 restants. Cette autorisation ouvre enfin la voie à d'autres projets de rachat. En mars de la même année, le chapitre examine le projet d'acquisition d'une maison située rue du Vivier, qui longe le chevet, et de ses deux constructions voisines.

Outre les initiatives de rachats qui émergent et trouvent progressivement une réponse favorable, l'État entame des procédures visant à rétablir l'ordre parmi les propriétaires trop entreprenants. En décembre 1846, le préfet demande à l'architecte diocésain N.-M. Derobe qu'une propriétaire réalise des réparations au droit des fondations des murs de la cathédrale qu'elle a déchaussées après avoir abaissé le sol de sa cour. N.-M. Derobe répond au préfet que cette propriétaire a fait reprendre seulement un « pilier »²³. Trois jours plus tard, constatant que la propriétaire n'a pas rempli ses engagements et qu'elle se trouve de surcroît protégée par l'architecte, le

²² *Ibid.*, p.217.

²³ Il s'agit plus vraisemblablement des bases d'un contrefort.

préfet exige de N.-M. Derobe qu'il fasse appliquer « immédiatement les mesures nécessaires dans les plus brefs délais »²⁴. En juin 1851, le nouvel architecte diocésain Pierre-François Gautiez constate que ces travaux ne sont toujours pas réalisés...

Ces quelques tentatives ne permettent cependant pas de rétablir la situation. La plupart des problèmes sanitaires restent en effet d'actualité puisqu'en décembre 1846 puis décembre 1847, l'évêque insiste auprès du ministre pour que la cathédrale soit dégagée des constructions de J.-F. Blondel²⁵. L'évêque Paul Dupont-des-Loges dresse la liste des travaux à réaliser en 1847, dont le dégagement de la cathédrale occupe une large part, mettant en avant les gênes qu'occasionnent certaines activités bruyantes pour le bon déroulement des offices²⁶. La construction de lieux d'aisance contre la cathédrale et les fuites des eaux usées qui en résultent sont à nouveau rappelées.

La fin des années 1840 coïncide avec le début des véritables transformations. Le 18 mai 1848, le tribunal de Metz condamne la propriétaire du n°7 de la place d'Armes et lui impose de supprimer l'exhaussement de sa toiture et de déplacer les lieux d'aisance. Une décision similaire est rendue en mars 1850 pour deux autres propriétaires. La visite de Louis-Napoléon Bonaparte, alors président de la République, le 26 août 1850 accélère les démolitions²⁷. En effet, le 27 février 1851, il signe un décret autorisant l'achat de deux maisons adossées au chevet de la cathédrale (situées aux n°2 et n°4 de la rue du Vivier) afin de les démolir. Le ministre de l'Instruction publique et des Cultes autorise le 10 octobre 1853 la démolition qui a lieu en décembre. Le ministre souhaite que la maison située au n°6, qui appartient toujours au chapitre, soit également démolie. Celui-ci reçoit favorablement la proposition, considérant « que rien n'est plus utile et peut être plus nécessaire à la conservation de la cathédrale, que de la dégager des bâtiments qui lui sont

²⁴ J.-B. Pelt, *Etudes sur la cathédrale de Metz. Documents et notes relatifs aux années 1790 à 1930*, op. cit., p.248.

²⁵ *Ibid.*, p.253.

²⁶ *Ibid.*, p.248.

²⁷ *Ibid.*, p.260.

adossés »²⁸. Le chapitre souhaite même la démolition de toutes les maisons qui lui appartiennent encore.

Le 24 septembre 1856, une ordonnance impériale autorise l'achat des n°8, 9 et 10 de la place d'Armes toujours dans le but de les démolir²⁹. Le n°8 est détruit en juillet 1858, les autres maisons, encore occupées au moment du rachat, sont mises à terre plus tard en juillet 1864. Des travaux de restauration sont entrepris en 1867 pour intervenir sur les parties libérées.

Ces destructions heurtent cependant certains Messins qui se font les défenseurs de l'arcade classique faisant office de façade et comprise dans ces constructions. Le 6 novembre 1859, Auguste Prost* plaide auprès du maire Félix Maréchal pour sa préservation. Le jour d'après, le maire de Metz transmet la lettre de A. Prost au préfet en appuyant sa demande, qu'il estime être partagée par de nombreux habitants. Quelques jours plus tard, la Société d'archéologie et d'histoire de la Moselle émet le même vœu et souhaite que les arcades servent à abriter un dépôt lapidaire. Mais la volonté de l'administration ne vacille pas face à cette faible protestation. Le 13 janvier 1860, le ministre informe l'évêque que le n°10 de la place d'Armes va être démoli ; l'architecte diocésain Jules Racine ayant prévu ces travaux pour l'année en cours³⁰. La démolition ne sera cependant réalisée qu'en 1865. Concernant l'arcade, en mai 1860, le préfet indique au ministre que Jules Racine souhaite la démolition au plus vite³¹. Un an plus tard, en mars 1861, l'évêque insiste à nouveau auprès du ministre pour que la cathédrale soit totalement dégagée ; le ministre répond favorablement le 6 avril³². Le *Denkmalarchiv* conserve un plan de J. Racine pour identifier les propriétaires des maisons (fig. 17), ainsi que deux élévations présentant les arcades réduites au seul soubassement ou la cathédrale totalement

²⁸ *Ibid.*, p.265.

²⁹ *Ibid.*, p.278.

³⁰ *Ibid.*, p.288.

³¹ *Ibid.*, p.289.

³² *Ibid.*, p.290. Finalement, le 10 juin 1861, un décret impérial autorise le rachat de la maison située au n°11 de la place d'Armes. La maison est partiellement démolie en 1867 (l'autre partie, en lien avec le portail, n'est démolie qu'en 1885). Ce même décret autorise également le rachat du n°3, dans lequel est établi le Café de la Meuse, qui est démolie en 1863.

dégagée. Ce dernier projet confirme la volonté de l'architecte diocésain de libérer tout ce flanc de l'édifice.

Enclenchée dans les années 1820, l'opération de dégagement peine à progresser. Quelques années avant l'arrivée des Prussiens à Metz, les Français ont procédé à la démolition d'une large partie des constructions classiques (fig. 18). Seuls subsistent quelques récalcitrants, comme le Café français. Toutefois la façade continue aux pieds de la cathédrale, qui répond au soubassement de l'Hôtel de Ville, est rompue.

c. Les travaux réalisés avant l'Annexion

Les travaux entrepris sur la cathédrale de Metz dans les deux premiers tiers du XIX^e siècle correspondent, dans une certaine mesure, au schéma qui peut être observé à l'échelle nationale : mauvais état de la cathédrale suite aux troubles révolutionnaires ; état sanitaire aggravé par le manque d'entretien qui s'en suit ; réparations de fortune ; difficultés à mettre en œuvre des projets cohérents et sérieux faute de compétences et de moyen de contrôle ; mise en œuvre de projets à la portée plus esthétique que réparatrice.

Dans son ouvrage, J.-B. Pelt présente des extraits de plusieurs échanges liés à la recherche d'un architecte compétent en matière de restauration, parfois en passant outre l'architecte diocésain officiellement nommé. Les sources témoignent également de la difficulté pour le clergé à lancer des travaux, puisqu'il doit obtenir l'autorisation du ministère. Les travaux réalisés portent essentiellement sur la dépose d'éléments à l'intérieur de la cathédrale dont le style « grec » est considéré comme disharmonieux avec celui de la cathédrale gothique. Toutefois, quelques travaux d'entretien et de réparation sont réalisés avant l'arrivée des Prussiens. La nature de ces interventions et leur ampleur très réduite attestent l'absence d'un projet de restauration intéressant l'ensemble du monument.

1. La recherche du bon architecte

En décembre 1827, Hippolyte-Louis Durand, architecte à Paris, doit examiner le projet établi par son confrère N.-M. Derobe. Méfiante envers cet architecte diocésain, l'administration tente de contrôler son travail. Par ailleurs, cela fait suite à l'étonnement du ministre devant les montants élevés présentés dans les deux devis N.-M. Derobe : 379 958 francs pour le projet général puis 93 038 francs pour les travaux de charpente et de couverture. Sur ce point, il est précisé que ces travaux sont « annoncés comme étant les plus pressants et d'une urgence imminente »³³. Le préfet communique seulement deux ans plus tard, en mars 1829, le rapport rédigé par H.-L. Durand à l'évêque et le fait que le ministre n'approuve pas le projet de N.-M. Derobe de 1826. En avril 1829, si le Conseil de fabrique donne globalement son assentiment au rapport de H.-L. Durand, il note cependant qu'une des raisons possibles de la détérioration de la cathédrale est liée à l'activité d'une des maisons situées place de Chambre, « dans la cour de laquelle entrent et sortent chaque jour plusieurs voitures lourdement chargées [et] matin et soir une diligence pour Thionville »³⁴. Il ajoute qu'il souhaite que les maisons de la place d'Armes soient rachetées pour éviter l'activité des « professions bruyantes ou inconvenantes ». Le Conseil conclut, comme pour se justifier, en précisant que la cathédrale « est, à peu près, le seul monument un peu ancien et vraiment important qui existe dans la province »³⁵.

En mars 1845, le ministre des Cultes missionne l'architecte Jean-Charles Danjoy pour dresser un projet de restauration des intérieurs de la cathédrale, et ce en passant outre l'architecte diocésain. Sa programmation est présentée en 1850 au ministère et vaut à son auteur une médaille d'or³⁶. Toutefois, et malgré les relances de l'évêque, rien de cela ne semble avoir été présenté au clergé messin.

³³ J.-B. Pelt, *Etudes sur la cathédrale de Metz. Documents et notes relatifs aux années 1790 à 1930*, op. cit., p.190.

³⁴ *Ibid.*, p.195.

³⁵ *Ibid.*, p.196.

³⁶ Source : <http://elec.enc.sorbonne.fr/architectes/149> consulté en août 2023.

L'administration tente à deux reprises de missionner des architectes extérieurs pour débloquer la situation messine. La situation reste bloquée malgré la renommée de ces professionnels sélectionnés.

2. *Les travaux réalisés*

Peu de gros travaux sont réellement exécutés avant l'Annexion. La principale opération consiste en la reconstruction du clocher en bois de la tour du Chapitre. Au-delà de cette intervention, un autre objectif semble particulièrement animer le clergé et l'administration : l'établissement d'un projet global de restauration, notamment des intérieurs de la cathédrale.

Une des principales interventions réalisées sur le monument au XIX^e siècle, d'ailleurs largement contestée par les Messins, concerne la démolition du clocher en bois qui se trouvait au sommet de la tour du Chapitre et sa reconstruction en pierre (fig. 19). Bien que les sommets des tours ne peuvent pas être vus en même temps, un souhait d'unité stylistique et de symétrie incite l'architecte diocésain N.-M. Derobe à utiliser pour la reconstruction de la tour du Chapitre le modèle des parties hautes de la tour de Mutte.

En mars 1830, le fils de l'architecte diocésain N.-M. Derobe dresse selon les recommandations du rapport Durand un « nouveau projet de réparations concernant spécialement le clocher de bois »³⁷. L'administration valide ce dernier. Les cloches de cette structure en bois posent en effet problème : sonnées perpendiculairement au mur gouttereau, elles les fragilisent. En août 1831, le préfet demande à l'évêque d'arrêter de sonner les cloches pour éviter de plus amples dégradations. Il précise que l'échafaudage monté pour reconstruire « l'arc doubleau tombé en 1824 » permet d'apprécier l'aggravation des désordres lors des sonneries³⁸. La démolition du clocher

³⁷ J.-B. Pelt, *Etudes sur la cathédrale de Metz. Documents et notes relatifs aux années 1790 à 1930*, op. cit., p.197.

³⁸ *Ibid.*, p.198.

en bois est approuvée le 27 novembre 1832. Sept ans plus tard, en février 1839, le garde des Sceaux valide un devis de 225 000 francs pour la construction des parties hautes de la tour du Chapitre en pierre plutôt qu'en bois³⁹.

Le 23 avril 1833, le préfet blâme le chapitre pour des travaux exécutés à l'intérieur de la cathédrale. Un badigeon appliqué dans une des chapelles latérales présente une teinte « disparate choquante » au point qu'il juge que le chapitre « a déparé la cathédrale »⁴⁰.

En septembre 1833, un habitant de Metz adresse une lettre à l'Académie de Metz dans laquelle il dénonce les restaurations en cours, en particulier la restauration des vitraux par « M. Lallemant ». Plus loin, il précise que « le chapitre a eu l'heureuse idée de faire couvrir de mortier [...] 72 petits tableaux sculptés avec une naïveté charmante qui décorent l'ancien portail de Saint-Marie-Majeure [Notre-Dame-la-Ronde] »⁴¹. L'académie de Metz nomme une commission pour se prononcer sur les travaux en cours et les juge bien réalisés.

En janvier 1843, les vicaires capitulaires dressent une liste des travaux à réaliser au cours de l'année 1843. L'achèvement de la tour du Chapitre est évoqué et le texte précise qu'il paraît souhaitable d'ajouter « une flèche du même style [que la tour opposée] et peut-être plus élevée, qui rentrât davantage dans les proportions de l'édifice »⁴². De son côté, N.-M. Derobe pense qu'il faut « ajouter pour terminer la surélévation de la tour [...] la flèche, afin que l'ensemble soit en toutes parts semblables à la tour de Mutte »⁴³. Le préfet répond à l'évêque le 23 juin 1843 sur ce point et refuse l'érection d'une flèche, dans la mesure où « il importe de s'en tenir purement et simplement à l'exécution du projet tel qu'il existe »⁴⁴.

³⁹ Les travaux commencent réellement en mars 1840.

⁴⁰ *Ibid.*, p.200.

⁴¹ *Ibid.*, p.201.

⁴² J.-B. Pelt, *Etudes sur la cathédrale de Metz. Documents et notes relatifs aux années 1790 à 1930, op. cit.*, p.229.

⁴³ *Ibid.*, p.220.

⁴⁴ *Ibid.*, p.231.

En plus de la restauration globale des extérieurs, le clergé insiste à plusieurs reprises pour qu'un projet soit établi pour les intérieurs. Le 14 février 1843, le chapitre demande au ministre que l'intérieur de la cathédrale soit rapidement restauré, d'autant qu'approche la nomination d'un nouvel évêque. Il rappelle que cette demande a régulièrement été formulée depuis 1802 et en particulier par le précédent prélat. En octobre 1843, le nouvel évêque P. Dupont-des-Loges s'adresse au ministre pour confirmer son intention d'entreprendre des travaux dans son église. Il identifie comme principal problème les « constructions dans le style grec qui existent encore et qui produisent le plus mauvais effet »⁴⁵. Il demande pour cela au ministre d'envoyer à Metz un architecte qui puisse dresser un projet de restauration des intérieurs. L'évêque souligne que « des artistes ayant fait une étude spéciale et profonde de l'architecture du moyen-âge manquent absolument ici »⁴⁶. Le 12 septembre 1844, le ministère informe l'évêque que des travaux sont réalisés sans son autorisation dans la cathédrale et qu'ils concernent notamment la vente d'autels. Paul Dupont-des-Loges répond le 18 octobre qu'il s'agit en partie d'un malentendu et se dit prêt à arrêter ces opérations. Il alerte cependant, à nouveau, sur l'état déplorable de l'intérieur de la cathédrale, ce à quoi le ministre répond le 8 mars 1845 qu'il envoie à Metz un architecte en mesure de dresser un plan de restauration (Danjoy).

Le 18 mars 1859, l'évêque présente un mémoire au ministre sur l'état de la cathédrale. Il souhaite tout particulièrement faire démolir la rotonde, un aménagement de plan circulaire de la croisée du transept construite entre 1792 et 1802. Cette dernière bloque le chœur et gêne les offices. En novembre 1860, l'évêque P. Dupont-des-Loges insiste à nouveau pour qu'un plan de restauration intérieure soit établi. En dépit de ces nombreuses relances, rien de cela n'est présenté au clergé messin ou engagé par l'administration.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*, p.232.

3. *La difficile réalisation d'un projet général de restauration*

Les quelques travaux engagés ne permettent pas de remédier à l'état de dégradation avancé de la cathédrale. En 1836, le vicaire général Masson rédige une note destinée au gouvernement sur l'état global de Saint-Étienne. Il mentionne de « notables dégradations 1° parce qu'on n'a pas pris soin, pendant de longues années, de l'entretenir convenablement, 2° par des constructions du plus mauvais goût qui ont été exécutées dans l'intérieur »⁴⁷. D'autres plaintes formulées par le chapitre ou l'évêque motivent plusieurs tentatives pour obtenir un plan général de restauration. Les quatre architectes diocésains qui se succèdent à Metz vont tenter d'y remédier, la plupart du temps en vain.

a) Nicolas-Maurice Derobe

Le premier architecte diocésain qui cherche à dresser un plan général de restauration est Nicolas-Maurice Derobe. Secondé par son fils, il mène les travaux de reconstruction des parties hautes de la tour du Chapitre, critiqués par les Messins. La population locale n'est pas la seule à mettre en doute ses compétences, puisque le ministère le classe sur la liste des « mauvais ou très mauvais » architectes⁴⁸.

Le 26 décembre 1841, N.-M. Derobe rédige un rapport sur l'état de la cathédrale et des travaux à entreprendre, classés selon leur urgence. Il note que « l'intérieur de la cathédrale après la Révolution a subi des modifications et des changements qui ne sont pas en rapport avec le caractère de son architecture »⁴⁹. Le remplacement du jubé médiéval par l'aménagement de la croisée sous forme de rotonde à la fin du XVIII^e siècle est mis en cause, en particulier le problème de perspective lié aux emmarchements. Il précise également que « le maître-autel et tous les petits autels des chapelles et dans les bas-côtés sont d'architecture moderne avec des colonnes doriques, ioniques, etc. qui, avec l'enceinte, font un contraste

⁴⁷ *Ibid.*, p.206.

⁴⁸ J.-M. Leniaud, *Les cathédrales au XIX^e siècle étude*, op. cit., p.173.

⁴⁹ J.-B. Pelt, *Etudes sur la cathédrale de Metz. Documents et notes relatifs aux années 1790 à 1930*, op. cit., p.219.

choquant »⁵⁰. Il ajoute que « la cathédrale a été longtemps abandonnée, aucune réparation majeure ne s’y faisait, par exemple l’arc doubleau entre les deux tours principales était dégarni de plusieurs claveaux tombés, on ne sait à quelle époque. Les claveaux qui restaient sont tombés en 1824 lors des cérémonies funèbres de Louis XVIII. Leur chute a été causée par l’ébranlement des cloches »⁵¹. Il liste ensuite les premiers travaux réalisés : en 1829, reconstruction de l’arc doubleau et « de la charpente de la couverture » ; en 1832 intervention sur des vitraux ; et à partir de 1839, reconstruction des parties hautes de la tour du Chapitre.

Il dresse ensuite la liste des travaux à prévoir à l’intérieur comme à l’extérieur. N.-M. Derobe commence par évoquer, de manière générale, certains travaux urgents qui peuvent avoir une répercussion sur la stabilité structurelle de l’édifice :

« Les travaux de restauration à faire à la cathédrale consistent dans le remplacement de plusieurs assises en pierre de taille dans les galeries des bas-côtés, dans les murs de la nef et des bras de la croisée qui ont été dégradées par les eaux pluviales lorsque cet édifice n’était pas entretenu ; les pierres sont délitées, elles s’en vont par éclats ainsi que les colonnes et colonnettes de l’assise dessous les festons de la galerie de la nef, troisième ogive, et les réparations des autres festons ainsi que des draperies qui sont au-dessus.

Les réparations des piliers de la nef auxquels il faut remplacer quelques assises et dans les chapiteaux dont la sculpture est dégradée.

Les bases des trois premiers piliers de chaque côté de la nef par l’entrée principale ainsi que celles des piliers engagés dans les murs latéraux ne sont pas taillées, elles sont restées ébauchées, c’est-à-dire comme elles ont été posées.

Les réparations des voûtes des bras de la croisée ; les autres voûtes ont été réparées. Dégager les arcades des bas-côtés de la nef et du chœur bouchées en maçonnerie »⁵².

⁵⁰ *Ibid.*, p.219.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*, p.220.

Puis il liste les travaux intérieurs, dont le but est plus esthétique que structurel, et vise à uniformiser, voire purifier le style de la cathédrale :

« L'intérieur de cette cathédrale demande de grandes améliorations pour lui rendre son caractère primitif :

1° le changement des entrées – de la porte latérale par l'allée du suisse – de la porte de la sacristie basse en face de cette dernière – de la porte de la grande sacristie et celle dans les bas-côtés de la nef à côté de la tour St Étienne – en style gothique, comme celui des portes des tours de Charlemagne et de la pomme d'or.

2° Faire une ogive dans le mur latéral côté de la place St-Étienne à l'endroit où était une ancienne porte d'entrée de la cathédrale, mais qui existe encore à l'extérieur.

3° Etablir des fonds (sic) baptismaux dans l'angle du bas-côté à gauche en entrant dans la nef.

4° Le rétablissement d'un orgue en rapport avec le vaisseau de l'édifice (plusieurs projets ont été présentés et d'autres le seront encore pour ce but).

5° Le rétablissement du Jubé – les appuis gothiques et les escaliers pour descendre dans les caveaux – le changement du chœur, du maître-autel et des petits 7 autels modernes à remplacer par des autels gothiques.

6° Changer la forme circulaire de l'entrée principale de la cathédrale à l'intérieur en une forme ogivale, en attendant qu'on change le portail.

7° Le vitrail des Évêques, celui en face, à l'exception du soubassement, les croisées du chœur et trois des croisées des bas-côtés sont garnis de vitraux peints : pour compléter cette partie de l'édifice en vitraux peints, il y aurait à garnir six croisées des bas-côtés du chœur et les croisées entre la nef et le chœur »⁵³.

À la suite, il présente les travaux extérieurs qui consistent notamment à reprendre quelques détails ornementaux sur les portails des tours, ainsi qu'à jointoyer les terrasses des bas-côtés, « consolider un arc-boutant » et la « réparation des

⁵³ *Ibid.*

pyramides »⁵⁴. N.-M. Derobe note également la nécessité de reprendre quelques éléments sculptés, notamment dans « les petites ogives de chaque côté de la grande ogive » ainsi que les « figures allégoriques qui décoraient les piliers des trois arcs-boutants ».

Enfin, concernant le portail principal, il rappelle qu'il est « dû à Blondel [et] fait l'étonnement des étrangers par le contraste de son architecture moderne avec celle de l'église. Pour compléter la restauration de la cathédrale, il faudrait faire une entrée gothique comme celles des basiliques de Paris, St-Denis ou de Reims »⁵⁵. Pour terminer, il présente une estimation globale de l'ensemble des travaux évoqués, estimation s'élevant à 1 135 000 francs, dont 300 000 francs pour le portail, le jubé et le chœur, et 150 000 francs pour terminer la tour du Chapitre.

En janvier 1845, N.-M. Derobe dresse un plan de restauration des intérieurs de la cathédrale. Ce devis fait suite aux recommandations présentées par la Commission archéologique et concerne : la suppression de la rotonde ; la suppression des escaliers dans les bras du transept et l'abaissement du niveau de sol de ces volumes sur celui de la nef ; le remplacement du maître-autel ; la construction de nouvelles stalles ; « la peinture d'après le nouveau système découvert par M. Boeswillwald de diverses parties » ; et des restaurations sur les vitraux⁵⁶. Le devis s'élève à 200 000 francs. Plus d'un an après, en juin 1846, N.-M. Derobe propose de déposer des maçonneries qui murent des baies dans la nef, à proximité de la tour du Chapitre. Victor Simon, président de l'Académie de Metz, à qui le préfet, méfiant à l'égard de l'architecte, demande son avis, valide ce projet. Il conclut son courrier au préfet en lui rappelant de faire déposer un ornement mis en œuvre au XVIII^e siècle afin qu'il ne soit plus possible de « critiquer à l'intérieur du monument la faute que l'on reproche

⁵⁴ *Ibid.*, p.220.

⁵⁵ *Ibid.*, p.221.

⁵⁶ *Ibid.*, p.237.

à Blondel d'avoir appliqué contre une église gothique un portail d'architecture grecque »⁵⁷.

b) André Berthier

L'architecte diocésain André Berthier prend très brièvement la suite de N-M. Derobe. Le 8 août 1851, cet architecte, dont Émile Boeswillwald est le suppléant, dresse une liste des travaux de première urgence. Ces opérations concernent le rejointoiement des terrasses des bas-côtés et la restauration de la toiture (chéneau à reprendre, travaux de charpente et reprise des arêtiers), mais ne s'intègrent pas à un projet global.

c) Pierre-François Gautiez

Pierre-François Gautiez est nommé à Metz en 1853 après avoir été quelque temps l'inspecteur de É. Boeswillwald, qui est chargé par intérim du diocèse de Metz. En 1853, dans un compte rendu personnel, E.-E. Viollet-le-Duc écrit de lui : « M. Gautiez a dirigé avec succès les travaux considérables dans le département de la Moselle. [...] M. Gautiez m'a paru en état de remplir parfaitement les fonctions d'architecte diocésain. Il étudie avec soin la cathédrale de Metz »⁵⁸.

En décembre 1853, le nouvel architecte chiffre un projet de restauration intérieure de la cathédrale à hauteur de 300 000 francs. Le projet, pour répondre aux souhaits de l'évêque, porte essentiellement sur le chœur, le sanctuaire et les chapelles absidiales. En septembre 1854, le maire de Metz demande à P.-F. Gautiez de venir expliquer son projet devant une commission municipale. L'architecte répond que celui-ci n'est pas encore abouti, mais qu'il concerne l'ensemble de l'intérieur et vise à retirer les ornements de « style grec » qui habillent les volumes intérieurs du

⁵⁷ *Ibid.*, p.247.

⁵⁸ Source : <http://elec.enc.sorbonne.fr/architectes/226> consulté en avril 2023.

« sanctuaire jusqu'au portail d'entrée »⁵⁹. P.-F. Gautiez meurt subitement en août 1856, seulement trois ans après sa nomination.

d) Jules Racine

Né à Metz en novembre 1827, Jules Racine, le dernier architecte diocésain à intervenir avant l'Annexion, est l'élève et le beau-frère de P.-F. Gautiez⁶⁰. Sa nomination comme architecte diocésain au mois d'août 1856 à titre provisoire provoque des « observations fort sévères » de l'administration des Cultes qui le confirme cependant en 1857.

En janvier 1867, J. Racine établit un programme qui comprend « l'abaissement du sol du transept, la réparation des bases des piliers et des chapelles absidiales [...], la clôture du chœur formant chemin de croix, la construction des stalles, le déplacement du buffet d'orgues et du trône épiscopal, l'ameublement des chapelles »⁶¹. Ce projet, présenté au préfet et à E.-E. Viollet-le-Duc, ne semble pas recevoir d'accord puisque l'évêque P. Dupont-des-Loges s'adresse le 16 janvier 1867 au ministre pour qu'un plan de restauration des intérieurs soit réalisé et que le projet de J. Racine soit validé.

Le 18 février 1868, le ministre informe l'évêque qu'il approuve le projet de restauration du portail de la Vierge mis à jour après la démolition de la maison Bouillé. J. Racine prévoit notamment le percement de la maçonnerie pour rétablir l'entrée, ainsi qu'une « somme à valoir pour déplacer et replacer une statue de la Vierge dans une autre partie de l'édifice »⁶². Il prévoit également 60 journées de travail pour des compagnons sculpteurs chargés de « chercher et remettre en place les parties de sculptures, brisées et retrouvées dans les maçonneries ».

⁵⁹ J.-B. Pelt, *Etudes sur la cathédrale de Metz. Documents et notes relatifs aux années 1790 à 1930, op. cit.*, p.271.

⁶⁰ Source : <http://elec.enc.sorbonne.fr/architectes/419> consulté en avril 2023.

⁶¹ J.-B. Pelt, *Etudes sur la cathédrale de Metz. Documents et notes relatifs aux années 1790 à 1930, op. cit.*, p.300.

⁶² *Ibid.*, p.302.

d. La venue d'Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc à Metz

Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc se rend à Metz dans le cadre de ses fonctions d'Inspecteur général des Édifices diocésains, poste qu'il occupe à partir de 1853. Les quatre pages manuscrites qu'il consacre à la cathédrale dans son rapport donnent un aperçu de l'état de conservation du monument et des travaux qu'il juge prioritaires. Il commence par décrire sommairement la cathédrale aux « dispositions [qui] ne sont pas communes », dont il rappelle les principaux siècles de construction. Il précise à ce propos que « la façade principale [...] fut cachée par un portail d'un goût détestable élevé dans le siècle dernier »⁶³.

Concernant l'état de conservation de la cathédrale, il donne la description suivante :

« Cet édifice serait bien conservé s'il n'était pas entouré par une quantité de propriétés particulières qui ont profondément altéré ses parements, et si ses toitures eussent toujours été bien entretenues, mais les chéneaux ne sont pas tous recouverts en plomb, ou ces plombs sont mal disposés ; les arêtières et faîtières des couvertures sont en tuiles de mauvaise qualité. Les dallages qui recouvrent les bas-côtés sont détériorés et ne peuvent être entretenus par suite de la mauvaise qualité des pierres qui sont poreuses, de la multiplicité et de l'irrégularité des joints. Les arcs-boutants du 15^e siècle sont mal appareillés et dans le chœur ont dû être reliés par des liens en fer, leurs caniveaux et chaperons sont ruinés par les eaux »⁶⁴.

E.-E. Viollet-le-Duc présente également l'état de la tour du Chapitre, dont il relève certaines fissures qui liées notamment à la mauvaise fondation de la tour et au « système de suspensions des cloches placées dans cette tour [qui] est très défectueux [et qui] ébranle tout le beffroi »⁶⁵.

Il poursuit en présentant à l'administration la problématique de la propriété qu'exerce la ville de Metz sur la tour de Mutte. Il s'oppose à ce principe, qu'il trouve

⁶³ Eugène Emmanuel Viollet-Le-Duc, *Rapport de l'inspecteur diocésain Eugène Viollet-le-Duc*, s.l., 1853.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*

« abusif » tout en s'interrogeant sur l'étendue de cette propriété. E.-E. Viollet-le-Duc évoque notamment le fait que les agents municipaux, en charge de la surveillance de la tour, laissent pénétrer des visiteurs, qui ensuite s'aventurent dans les combles. Lors de son passage à Metz, il voit certains visiteurs fumer dans les combles. Il ne manque pas de souligner le mot dans son texte et d'ajouter que des feux d'artifice sont également tirés depuis la toiture, malgré les plaintes répétées de l'architecte diocésain...

Au sujet des travaux réalisés ou à réaliser sur la cathédrale, E.-E. Viollet-le-Duc commence par rappeler que « l'administration a acquis deux échoppes adossées aux chapelles absidiales sur la rue du Vivier et elle a dernièrement donné à l'architecte diocésain l'autorisation de les faire démolir »⁶⁶. Il poursuit en précisant que le chapitre de la cathédrale a voté une délibération visant à démolir certaines maisons de « la place Napoléon » et ajoute qu'il « serait à désirer que les maisons n°8, 9 & 10 sur la même place fussent détruites, les chapelles Notre-Dame-la-Ronde, & du Sacré-Cœur ainsi que la partie d'entrée au levant se trouveraient ainsi dégagées »⁶⁷.

E.-E. Viollet-le-Duc établit ensuite une liste de 15 travaux prioritaires, chiffrés sommairement par ses soins. Il identifie ainsi comme urgentes les opérations suivantes :

« 1° L'estimation des maisons qui avoisinent la cathédrale et la dépense à faire pour restaurer les parties de l'édifice qui ont été mutilées par suite de l'adossement de ces propriétés. 230 000.00 F ;

2° La réparation des chéneaux au pourtour de la cathédrale avec revêtement en plomb dans ces chéneaux & leur prolongement sur les rigoles de chaperons des arcs-boutants. 16 187.00 F ;

3° Le remplacement des faîtages & arêtières en tuiles par des feuilles de plomb (la cathédrale est couverte en ardoises). 3 300.00 F ;

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*

- 4° La réparation des toitures du chœur et de la nef. 3 285.00 ;
 - 5° La reconstruction des terrasses au-dessus des bas-côtés. 18 690.00 ;
 - 6° La réparation des arcs-boutants & contreforts. 8 000.00 ;
 - 7° La réparation des meneaux & gâbles des fenêtres. 6 000.00 ;
 - 8° La réparation des vitraux & la restauration des admirables verrières de Valentin Bousch. 22 425.00 ;
 - 9° Le remplacement des dallages en pierre tendres des bas-côtés & de l'abside, & leur réemploi dans les cryptes. 10 600.00 ;
 - 10° La restauration des portails sur la place St Étienne & l'ouverture de celui dit des Évêques faisant face à la chapelle Notre-Dame-la-Ronde. 9 800.00 ;
 - 11° La réparation de la tour du Chapitre, de son Beffroi, & la pose d'abat-sons dans les baies supérieures de cette tour. 10 750.00 ;
 - 12° La restauration de l'orgue réclamée avec instance par l'Évêque. 1 825.00 ;
 - 13° La suppression du pavillon contenant la soufflerie des orgues & la reconstruction de l'escalier servant à monter sur la terrasse au levant, & à l'orgue. 4 921.00 ;
 - 14° Réparation aux charpentes des combles. 3 262.00
 - 15° Travaux d'entretien ordinaire. 26 561.00.
- Total 485 536.00 »⁶⁸

Au-delà de l'avis négatif et tranché que E.-E. Viollet-le-Duc exprime dans son rapport au sujet du portail de J.-F. Blondel – qui rapproche l'architecte français et P. Tornow, annonce et confirme d'une certaine manière les critiques formulées à l'encontre du prussien au début du XX^e siècle –, ce texte donne un aperçu de l'état de la cathédrale avant l'intervention de P. Tornow. Les descriptions quelque peu

⁶⁸ *Ibid.* Les points 2, 3, 4 et 14 concernent la toiture disparue en 1877 et ne sont donc plus d'actualité lorsque P. Tornow intervient sur la cathédrale. Le point 2 présente un montant estimé de travaux fort important : il est probable que l'architecte ait compté dans ce montant la restauration des parties basses de la cathédrale dégagées après les démolitions des arcades, dont le portail de la Vierge.

alarmistes de ce dernier peuvent ainsi être en partie nuancées, mais tout de même largement confirmées. En effet, l'existence de ce rapport témoigne de l'intérêt de l'administration française pour ce monument, même si les préconisations de E.-E. Viollet-le-Duc ne sont pas forcément suivies d'effet.

De plus, en considérant les quelques années qui séparent la rédaction de ce rapport et l'arrivée de P. Tornow à Metz, associées au manque d'entretien qui a dû se poursuivre durant cette période, il est permis de croire que l'état général de la cathédrale s'est davantage dégradé depuis 1853. Si l'état altéré de la cathédrale s'avère certain, il reste difficile de parler d'abandon, comme le feront à plusieurs reprises les Prussiens. Les nombreuses tentatives d'engager des projets et la volonté de dégager la cathédrale témoignent d'un intérêt certain pour l'édifice.

Enfin, les travaux identifiés comme prioritaires sont en grande partie, et exception faite évidemment de ceux intéressants l'ancienne toiture, ceux que P. Tornow engage en premier.

e. Un portail classique remis en cause au XIX^e siècle

Les problèmes sanitaires qui incitent l'évêque P. Dupont-des-Loges à racheter les boutiques situées derrière l'arcade et à les faire démolir s'accompagnent d'une déconsidération du portail principal de J.-F. Blondel. L'inadéquation du portail classique avec la cathédrale gothique choque les contemplateurs du XIX^e siècle, en particulier ceux en recherche d'unité de style.

Le XIX^e siècle connaît un regain d'intérêt progressif pour le gothique, que ce soit comme objet d'étude, avec les premières analyses qui portent sur l'architecture du Moyen Âge, ou comme style de création, à la faveur du mouvement néogothique. Le portail classique, à l'instar des arcades alors en cours de démolition, devient un élément exogène à la cathédrale.

Jules Racine est le seul architecte diocésain qui propose un projet de remplacement du portail de J.-F. Blondel (fig. 20 & 21). Rien ne renseigne sur

l'initiative du dessin qu'il réalise – qui est probablement la sienne –, ni sur le crédit accordé à ce projet par le clergé et l'administration. Il n'empêche, c'est bien l'architecte diocésain responsable de la cathédrale qui propose ce dessin allant de pair avec la volonté de démolir au plus vite toutes les boutiques de la place d'Armes.

J. Racine propose de remplacer le portail classique de J.-F. Blondel, qui possède une entrée unique, par un dispositif à trois portails dans l'esprit de ceux des grandes cathédrales. Chaque vaisseau de la nef possède ainsi son accès, bien qu'en réalité le bas-côté oriental reste inaccessible à cause de la tourelle de l'horloge qui s'érige au-devant de la façade. Une fausse entrée caractérise le portail de droite. De plus, l'architecte dessine ces trois portails séparés par des contreforts non alignés avec ceux de la façade principale. Le portail central se révèle ainsi moins large que ne l'est le vaisseau principal. Les faces frontales des contreforts reçoivent des arcatures avec des lancettes trilobées et des niches accueillant des sculptures. Des pinacles dont les bases reçoivent une niche ornée d'une statue somment les contreforts. Chaque portail est coiffé d'un gable surmonté d'un groupe de sculpture. Le portail central est sommé par un Christ en croix, tandis que les portails latéraux reçoivent des anges musiciens.

Les critiques formulées à l'encontre du portail de J.-F. Blondel peuvent aisément se retourner contre le projet de J. Racine. Le portail qu'il propose, dessiné dans un gothique quelque peu naïf et manquant de subtilité, semble comme plaqué contre une façade avec laquelle il ne crée aucun lien organique. Le fait qu'une des portes soit en réalité une baie feinte s'avère particulièrement révélateur de ce manque de cohésion. En outre, il semble que le portail de J. Racine aurait pu être dessiné pour n'importe quelle autre cathédrale gothique, tant il cherche à reproduire un schéma type. Il est donc permis de croire que ce dessin vise davantage à mettre sur papier une idée qu'à présenter un projet réellement abouti. J. Racine cherche sûrement à engager le débat sur la possibilité de remplacer le portail de J.-F. Blondel.

L'histoire de la cathédrale de Metz, sommairement esquissée ici jusqu'à l'arrivée des Prussiens en Moselle, témoigne d'une évolution sur le long terme. De la petite cathédrale gothique insérée dans un tissu complexe et en confrontation avec une autre église presque aussi importante qu'elle, le monument est progressivement rectifié, unifié, et libéré de son corset, de telle sorte que puisse débiter la dernière étape de sa grande transformation : l'achèvement de la cathédrale dans un état supposé idéal.

Les quatre pages du rapport de E.-E. Viollet-le-Duc absolvent d'une certaine façon P. Tornow pour le côté français. L'architecte allemand réalise en effet ce que le grand architecte français aurait voulu faire. Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc rend ainsi l'oracle de Metz qui guidera l'odyssée tornowienne pendant trente ans.

CHAPITRE I.B : UN BOULEVERSEMENT GÉOPOLITIQUE : L'ANNEXION DE 1871

Le 19 juillet 1870, Napoléon III déclare la guerre au royaume de Prusse. Ce qui aurait dû être une victoire rapide de l'Empire français se révèle être un fiasco : l'armée prussienne, bien mieux équipée et organisée que la « Grande Armée », bat les troupes françaises. Napoléon III est fait prisonnier à Sedan le 2 septembre 1870, à peine trois mois après le début du conflit.

Outre la Commune de Paris et la proclamation de la III^e République, cet évènement déclenche trois bouleversements à l'échelle internationale : la défaite de la « Grande Nation », l'émergence d'un nouveau pays aux dimensions considérables et l'Annexion des « Provinces perdues » à l'Empire allemand. L'Europe, mais surtout la France, découvre ébahie que la petite nation prussienne, jusque-là largement déconsidérée, vient de mettre à terre l'armée censée être la plus moderne du monde. La Prusse victorieuse en profite pour parfaire l'unité allemande qu'elle a amorcée : l'Europe voit émerger ce qui sera bientôt l'Allemagne, modifiant de ce fait profondément les rapports géopolitiques sur le Vieux Continent (fig. 22).

Avec la signature du traité de Francfort le 10 mai 1871, qui clôt officiellement le conflit, l'Empire allemand annexe les départements du Bas et du Haut-Rhin, ainsi que les arrondissements du département de Moselle - Sarreguemines, Metz et de Thionville - et les arrondissements du département de Meurthe-et-Moselle - Château-Salins et Sarrebourg. Cette Annexion représente Outre-Rhin l'aboutissement logique du processus d'unification des pays germaniques, dans la mesure où ces territoires faisaient partie du Saint-Empire romain germanique et sont pour partie germanophones. De plus, l'Alsace jouit d'une culture rhénane proche de celle des régions situées de l'autre côté de ce fleuve emblématique qui joue un rôle important dans l'élaboration de l'identité allemande.

L'intégration de l'Alsace-Moselle à l'Empire donne l'occasion à Berlin d'accéder à des richesses minières telles que le charbon et le fer du nord et de l'est de la

Moselle, tout en s'assurant de bloquer toutes volontés françaises de prendre une revanche militaire. En effet, la place-forte de Metz, défendant depuis le milieu du XVI^e le royaume de France face aux ennemis germaniques, s'entoure de très importantes fortifications qui protègent dorénavant, au fruit d'un retournement du dispositif militaire, l'Empire allemand face à la France¹.

La guerre franco-prussienne met ainsi un terme à la gestion par l'administration française des cathédrales de Metz et de Strasbourg. L'objectif de ce chapitre n'est pas de revenir sur les évènements de la guerre qui ont fait l'objet de nombreuses analyses et publications, mais plutôt de présenter les conséquences du passage de l'Alsace-Moselle dans le giron allemand, avec en particulier la mise en place progressive d'une structure en capacité de gérer les monuments historiques et la cathédrale mosellane.

Faut-il parler d'Alsace-Lorraine ou d'Alsace-Moselle ? Le terme Alsace-Lorraine est essentiellement utilisé par l'Empire allemand, certainement pour donner plus de prestige encore à sa conquête. Réellement, seul un quart de la Lorraine est annexé. Au sein du *Reichsland*, la Moselle reçoit le qualificatif plus exact de *Deutsch-Lothringen*, c'est-à-dire « Lorraine allemande ». Le terme Alsace-Moselle, que nous préférons utiliser, est en revanche adopté depuis quelques années par les historiens français car plus proche de la réalité géographique de cette Annexion. Effectivement, le département de la Moselle est aujourd'hui le fruit de cette réorganisation territoriale regroupant l'ancien département de Moselle et quelques arrondissements de Meurthe-et-Moselle.

¹ Pour évoquer le rôle majeur de Metz dans la défense du royaume, Vauban aurait dit : « Toutes les places-fortes défendent leur position. Metz défend l'État ».

I. Statut du *Reichsland*

Les « provinces perdues », qualificatif employé en France durant l'Annexion, se voient dotées d'un statut particulier. Contrairement aux états fédérés germaniques réunis lors de la proclamation de l'Empire, l'Alsace-Moselle ne possède pas de gouvernement propre puisqu'elle dépendait jusque-là du gouvernement français. Dans l'attente de créer un parlement allemand qui lui soit spécifique, ces territoires sont placés sous l'autorité directe de l'empereur, d'où l'appellation de *Reichsland* qui signifie « Terre d'Empire ». Dans les premières années de l'Annexion, la gouvernance du *Reichsland* dépend de la Chancellerie d'empire à Berlin, qui instaure un département particulier. Le chancelier Otto von Bismarck* devient également ministre d'Alsace-Moselle tandis qu'Edouard von Möller* assure depuis Strasbourg les fonctions de Président supérieur (*Oberpräsident*) au nom de l'Empire². Les décisions importantes, liées à la création de nouvelles institutions, sont prises au sein de la Chancellerie d'empire jusqu'en 1879.

En 1874, Otto von Bismarck met en place un semblant de parlement local à Strasbourg : le *Landesausschuss von Elsaß-Lothringen*, la Délégation d'Alsace-Moselle. Il regroupe en réalité dix notables élus au suffrage indirect représentant les trois districts qui composent le *Reichsland* et correspondent aux départements actuels. Un Président du district (*Bezirkspräsident*), sorte de préfet nommé par le *Statthalter* à partir de 1879 dirige chacun de ces districts³.

À partir de 1877, ce parlement local obtient un pouvoir législatif qui reste cependant fortement limité : les propositions émises par le *Landesausschuss* doivent

² *Oberpräsident* est le titre porté par le plus haut représentant de l'État de Prusse dans une province prussienne. Ce statut existe depuis l'époque de l'Empire allemand jusqu'à la fin de l'État libre de Prusse en 1947. Edouard von Möller est le seul président du *Reichsland*, son poste étant remplacé par le *Statthalter* à partir de 1879.

³ Les *Bezirkspräsident* du district de Lorraine, correspondant en réalité au département de la Moselle, sont de 1871 à 1872 Guido Henckel von Donnersmarck ; de 1872 à 1873 Botho zu Eulenburg ; de 1873 à 1874 Adolf von Arnim-Boitzenburg ; de 1875 à 1876 Robert Viktor von Puttkamer ; de 1877 à 1880: Friedrich von Reitzenstein ; de 1881 à 1882 Adalbert von Flottwell ; de 1883 à 1900: Hans von Hammerstein-Loxten ; de 1901 à 1912: Friedrich von Zepelin-Aschhausen et de 1913 à 1918: Karl von Gemmingen-Hornberg.

être validées par l'empereur puis par le Conseil fédéral (*Bundesrat*) de Berlin⁴. Trois députés représentant le *Reichsland* sont autorisés à siéger au *Bundesrat*. Ils n'émettent cependant qu'un avis consultatif, contrairement à ceux des autres états fédérés (*Länder*), ce que les Alsaciens-mosellans vivent comme une vexation à l'origine de nombreuses protestations reprises par leurs députés.

En 1879, le gouvernement central de Berlin envoie à Strasbourg, la nouvelle capitale du *Reichsland*, le baron Edwin von Manteuffel* qui devient le premier *Statthalter*, c'est-à-dire gouverneur⁵. Ce dernier réside à Strasbourg à l'Hôtel de Klinglin et exerce le pouvoir au nom de l'empereur sur les territoires annexés, auquel il rend directement compte et non plus au chancelier d'empire. Un ministère impérial d'Alsace-Lorraine (*Ministerium für Elsass-Lothringen*) est ainsi créé et dirigé par un secrétaire d'État (*Staatssekretär*) secondé par quatre sous-secrétaires d'État (*Unterstaatssekretär*) qui dirigent chacun un des quatre domaines qui composent le ministère : la section I pour l'Intérieur, la section II pour la Justice et les Cultes, la section III pour les Finances et les Domaines et enfin la section IV pour de l'Agriculture et des Travaux publics.

⁴ Le *Bundesrat* est le Conseil fédéral allemand. Les états fédérés y sont représentés par un nombre de voix proportionnel au nombre d'habitants du Land.

⁵ Le *Statthalter* est un gouverneur qui représente le souverain dans les États allemands. Il est directement nommé par l'empereur. Les *Statthalter* d'Alsace-Moselle sont : de 1879 à 1885 : Edwin von Manteuffel ; de 1885 à 1894 : Chlodwig von Hohenlohe-Schillingsfürst ; de 1894 à 1907 : Hermann zu Hohenlohe-Langenburg ; de 1907 à 1914 : Karl von Wedel ; de 1914 à 1918 : Johann von Dallwitz et d'octobre à novembre 1918 : Rudolf Schwander.

II. Organisation de l'architecture dans le *Reichsland*

En basculant dans l'Empire allemand, la cathédrale de Metz passe du système français établi et éprouvé depuis quelques décennies à l'administration impériale alors en pleine émergence et encore tâtonnante. Cette organisation naissante hésite sur la question particulière de la gestion des Monuments historiques et tout spécialement au sujet des cathédrales qui appartiennent à l'État. C'est en effet une nouveauté pour un état allemand de devoir gérer un tel édifice, dans la mesure où les autres cathédrales sont la propriété de l'Église via un ministère, sinon en s'autogérant dans le cas unique de Cologne.

Si le système prussien s'étend dans un premier temps à l'Alsace-Moselle, l'administration impériale choisit rapidement de revenir au modèle organisationnel français, notamment pour les Monuments historiques. La réglementation de cette administration, créée sous la Monarchie de Juillet, s'applique désormais. Cependant, le statut d'architecte diocésain ne semble pas être repris dans le *Reichsland* ; ce terme n'est presque jamais utilisé dans les sources écrites. Le qualificatif de *Dombaumeister* lui est préféré. En théorie, ses prérogatives ne s'appliquent qu'à la cathédrale et pas autres édifices du diocèse.

a. Le Service de l'architecture publique

Au lendemain de l'Annexion, la plupart des fonctionnaires français refusent de poursuivre leur service pour l'Empire allemand, notamment ceux issus des Ponts-et-Chaussées⁶. Berlin doit donc agir rapidement pour rétablir une administration efficace.

Les premiers mois qui suivent l'intégration de l'Alsace-Moselle voient l'affirmation du système prussien. Contrairement à la France et à d'autres états

⁶ François Igersheim, *L'Alsace et ses historiens, 1680-1914: la fabrique des monuments*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2006, 524 p. p.388. Gustave Klotz, architecte en chef de la cathédrale de Strasbourg au moment de l'Annexion, fait le choix de rester pour poursuivre son travail en Alsace.

fédérés allemands, la Prusse considère les architectes et les ingénieurs comme un seul corps, en raison de leur formation polytechnique commune. Le système de Berlin implique ainsi l'unicité des services d'architecture et d'ingénierie. En effet, deux Conseillers de régence des bâtiments (*Regierungs- und Bauräthe*) dirigent respectivement le Service des fleuves et voies navigables (*Wasserbau*), l'équivalent des Ponts-et-Chaussées, et le Service de la voirie terrestre et de l'architecture (*Hoch- und Wegebau*). Ce dernier se concentre plus spécifiquement sur les affaires d'architecture publique et peut avoir un adjoint (*Landbaumeister*)⁷. Toutefois, ce système montre rapidement ses inconvénients en territoire conquis, en bloquant notamment des projets de construction. De ce fait, le chancelier O. v. Bismarck, peu favorable à ce système, décide en août 1871 de revenir à l'organisation française. La séparation des divers services des Travaux publics et leur rattachement aux préfets sont ainsi mis en application dès septembre 1871⁸ ; la loi constitutionnelle d'Alsace-Moselle du 30 décembre 1871 prévoit de confier dorénavant l'ensemble de la construction publique aux préfets, dans l'attente d'une législation ultérieure. Dans cette logique, la Chancellerie d'empire reconnaît que diriger un tel service depuis la capitale n'est pas aisé et autorise le Président supérieur von Möller à créer un Service central des travaux publics. Olivier Pavelt*, architecte-ingénieur prussien, en prend la direction et occupe le poste pour lequel Charles Winkler* était d'abord pressenti⁹.

Puis, à partir de 1879 et jusqu'en 1918, le ministère impérial d'Alsace-Moselle regroupe, au sein de la section IV pour de l'Agriculture et des Travaux publics, les institutions chargées notamment des questions liées à la construction et à l'architecture. Le Service de l'architecture publique est supervisé par un conseiller ministériel des Travaux publics (*Ministerial und Baurat*) qui se trouve à nouveau être

⁷ *Ibid.*, p.389.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p.391 : « Charles Winkler est condamné dans une affaire d'accident survenu au Lycée de Strasbourg, qui avait entraîné mort d'homme [...]. Sa responsabilité est engagée en qualité d'architecte ».

Olivier Pavelt jusqu'en 1891 ; Friedrich-Wilhelm Beemelmans* prend sa succession jusqu'à sa mort en 1906.

Cette nouvelle structure, calquée sur le modèle français, implique un contrôle par un ministère central chargé de « superviser, examiner, expertiser et trancher à l'aide de ses conseils techniques consultatifs »¹⁰. À l'échelle des départements (*Bezirke*), l'organisation du service peut varier mais, en règle générale, le service est dirigé par un conseiller de régence pour les Travaux publics (*Regierungs und Baurath*), assisté d'un fonctionnaire ou auxiliaire affecté à l'architecture : le *Landbaumeister* ou *Bezirksinspektor*¹¹.

Précisons que les palais impériaux se trouvent directement administrés depuis Berlin et que les différents services des Beaux-arts dépendent du ministère de l'Intérieur. En outre, les constructions publiques, antérieurement dépendantes du Service d'architecture publique français, sont désormais confiées aux architectes privés, sous le contrôle toutefois du *Bezirksinspektor*. Une forme de libéralisation de la profession en matière de commande publique, étrangère à la France, se développe à cette période.

Au cours du Second Empire, les architectes travaillent pour le compte des communes, après avoir obtenu une licence de celle-ci¹². L'Empire allemand reprend ce système, à la seule différence que le gouvernement local accorde cette fois les licences. Des architectes prussiens qui exercent de façon libérale remplacent progressivement les architectes français. À partir de 1901, ces architectes sont surveillés par le Service des constructions de hauteur (*Hochbauwesen*) dirigé par F. W. Beemelmans. Dès 1907, le ministère leur demande de surveiller le patrimoine de leur commune.

¹⁰ *Ibid.* p.391.

¹¹ *Ibid.*, p.392.

¹² Niels Wilcken, *Architektur im Grenzraum: Das öffentliche Bauwesen in Elsaß-Lothringen, Saarbrücken*, Institut für Landeskunde im Saarland, 2000, 384 p., p.28.

b. Le Service des monuments historiques

L'administration des Monuments historiques dans le *Reichsland*, rattachée au Service de l'architecture publique, se divise en deux sections dirigées respectivement par l'Architecte en chef de la cathédrale de Strasbourg, responsable des deux départements d'Alsace, alors que l'Architecte en chef de la cathédrale de Metz s'occupe de la Moselle. Tous deux possèdent également le titre de Conservateur des monuments historiques et deviennent par la suite Inspecteurs en chef des monuments historiques.

1. Les débuts : le Président supérieur E. von Möller

Les débuts de l'administration impériale en matière de protection du patrimoine font suite aux dommages causés par le conflit franco-prussien. En effet, les bombardements allemands du 15 août au 27 septembre 1870 touchent particulièrement les quartiers nord de Strasbourg : le Faubourg de Pierre et le Faubourg national sont détruits. Au lendemain de la capitulation française, le 28 septembre 1870, O. v. Bismarck envoie un télégramme au gouverneur général d'Alsace, lui demandant « d'inventorier tout de suite les dommages à Strasbourg et d'annoncer calmement, sans prendre d'engagements spécifiques, la reconstruction »¹³. Une commission spéciale est créée avec une majorité d'autochtones, comme le souhaite le chancelier d'empire. L'hôtel Klinglin, dit l'hôtel du préfet, l'Aubette et le théâtre sont reconstruits à l'identique.

Par la suite, le Président von Möller promeut la conservation des monuments. Il est déjà à l'initiative, avec la Société d'histoire et de géographie régionale de Hesse et deux professeurs d'architecture de Cassel et de Marburg, d'un inventaire des monuments de la Régence de Cassel. Cette publication parue en 1870 passe pour être un modèle « d'inventaire provincial »¹⁴. Ce type d'initiative s'inscrit en amont

¹³ *Ibid.*, p.25: „sofort die Schäden von Straßburg inventarisiren und durch beruhigende Proclamation ohne spezielle Verpflichtungen einzugehen, Herstellung in Aussicht stellen”.

¹⁴ F. Igersheim, *L'Alsace et ses historiens, 1680-1914*, op. cit. p.396.

d'une politique de conservation : connaître pour agir. La *Deutsche Bauzeitung* des 5 et 12 juillet 1871 rappelle que l'inventaire le plus complet possible constitue la première étape avant la conservation¹⁵.

Dans cette logique, dès fin décembre 1871, E. von Möller demande aux sous-préfets d'Alsace-Moselle de dresser la liste des monuments de leur arrondissement. Puis il s'adresse à la Société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace pour une demande similaire, mais la structure est paralysée par un conflit interne. En 1873, il confie alors l'inventaire des monuments du *Reichsland* à François-Xavier Kraus*. *Kunst und Alterthum in Elsass-Lothringen*, titre censé rappeler le manifeste de Goethe, *Von deutscher Baukunst*, paraît en 1876, du moins pour son premier volume. Constitué de 704 pages, rédigées en trois ans seulement, cet ouvrage s'impose rapidement dans tout l'Empire et même en France, qui débute son inventaire en 1874 pour une publication du premier tome en 1878. À noter que l'inventaire allemand reprend dans sa bibliographie des ouvrages de E.-E. Viollet-le-Duc* et d'historiens qui ont étudié la cathédrale alsacienne. Les plans des 45 monuments recensés sont essentiellement dus à Charles Winkler. Le deuxième tome de l'inventaire paraît 7 en 1884 et concerne 54 monuments.

2. *Les Architectes des monuments historiques*

Le président supérieur maintient la législation française d'avant 1870 et acte ce maintien par les circulaires relatives à la conservation des monuments transmises aux préfets. Avec la démission forcée de Charles Winkler du Service central des travaux publics en 1871, E. von Möller est privé d'un expert. Il nomme donc C. Winkler Architecte des monuments historiques d'Alsace par un arrêté du 16 juin 1875 qui précise la fonction : « la surveillance des travaux des Monuments historiques de la Haute et de la Basse Alsace ». L'architecte doit en outre « prendre soin lors des travaux de restauration qu'ils soient accomplis dans le respect du caractère du monument [et] de signaler au gouvernement tout évènement relatif aux Monuments

¹⁵ *Ibid.* p.396.

historiques qu'il est dans l'intérêt du gouvernement de connaître »¹⁶. P. Tornow se voit également investi de cette mission.

L'État prussien, par l'intermédiaire du ministère impérial, devient ainsi responsable de la Conservation des monuments historiques d'Alsace-Moselle. Pour cela, après la mise en place du poste d'Architecte des monuments historiques, un poste de Conservateur des monuments historiques (*Konservator des Kunstdenkmäler*) est spécialement créé dans le *Reichsland*, à l'instar de la Prusse depuis 1843. Une même mission existe dans les états de Bavière, de Bade, du Württemberg et de la Hesse, mais avec des pouvoirs fortement limités par les autres administrations.

3. Le Conservateur des monuments historiques

Le Président supérieur institue le poste de conservateur après celui d'Architecte des monuments historiques pour François-Xavier Kraus, qui s'est vu refuser un poste dans les universités de Strasbourg et de Breslau. Le 18 mai 1876, E. von Möller donne les instructions suivantes à F.-X. Kraus pour sa nouvelle fonction : « 1. Se familiariser le plus étroitement possible avec les monuments historiques du pays 2. Dresser un répertoire desdits monuments et le tenir à jour 3. Proposer à l'administration du Pays les mesures permettant la conservation des monuments historiques qu'il estimait nécessaires »¹⁷.

Les architectes C. Winkler et P. Tornow l'assistent chacun pour leur district. Ils transmettent chaque année un état des travaux effectués, des travaux projetés et l'évaluation des dépenses. Le conservateur dresse ensuite un rapport synthétique qu'il transmet au Service des travaux publics. Il rédige également un communiqué publié dans des journaux officiels comme la *Strassburger Zeitung* ou la *Gemeinde*

¹⁶ *Ibid.* p.398 : ADBR AL 27 636. Le secrétaire d'état Puttkamer au Statthalter Hohenlohe-Schillingsfurst. Grand rapport sur la conservation des monuments historiques du 24 avril 1892

¹⁷ *Ibid.*

Zeitung für Elsass-Lothringen. À tout moment, le Président supérieur peut s'adresser directement à l'architecte pour une inspection et un rapport¹⁸.

Après le départ de Straub* de la Conservation des monuments historiques, le ministère souhaite mettre fin à la situation existante qui suppose la coexistence d'un conservateur des monuments historiques et « de deux Inspecteurs techniques sans rapports hiérarchiques et sans que soient clairement délimitées les sphères d'activité respectives »¹⁹. Par l'arrêté du 19 juillet 1892, le ministère met fin au poste unique de conservateur, au profit de C. Winkler en Alsace et de P. Tornow en Moselle²⁰. Les instructions pour ces nouveaux postes sont les suivantes :

« Les conservateurs sont subordonnés directement au ministère et ont à adresser leurs rapports directement au Secrétaire d'État qui leur donne leurs instructions pour la confection, l'avis et la révision des plans et devis et autres affaires de service. Ils ont pour mission permanente de veiller à l'état des monuments historiques classés de leur circonscription et en particulier de prendre soin :

1. Qu'aucune modification ou amélioration, même banale, ou peinture ou autre décoration intérieure ou extérieure n'y soient effectuées, avant autorisation préalable de l'administration
2. De prendre toutes mesures nécessaires à la conservation et à la protection des monuments. Ils surveillent les travaux qui ont lieu sur les monuments classés, qui, sauf dispositions spéciales, doivent se conformer aux conditions posées par l'administration et aux exigences générales déterminées par les considérants artistiques et techniques.

Les conservateurs étendent leur surveillance aussi aux monuments historiques et artistiques non classés et par une intervention appropriée veillent à ce qu'ils restent en bon état et ne soient pas modifiés.

¹⁸ *Ibid.* p.398.

¹⁹ *Ibid.* p.403.

²⁰ ADBR AL 136/80 et AL 27 636.

Ils peuvent arrêter les travaux entrepris sans autorisation sur les monuments classés. Il en va de même, en cas d'urgence, pour les monuments non classés, dont ils demandent le classement. Ils assurent la surveillance des fouilles archéologiques et le versement des découvertes dans les collections publiques.

Ils assurent la liaison avec les bureaux des sociétés qui s'occupent de conservation des monuments historiques, et recourent à la coopération des spécialistes de ces associations, qui pourront être défrayés.

Ils attachent une grande attention aux ecclésiastiques catholiques, parce que les églises catholiques composent une grande partie des monuments historiques, et coopèrent avec les évêques »²¹.

4. *Le financement du service*

Selon François Igersheim*, le premier budget voté par le parlement d'Alsace-Moselle pour la conservation et restauration des Monuments historiques semble avoir été établi par l'Architecte des monuments historiques en 1875, probablement juste après la nomination de C. Winkler en juin de cette même année. Les crédits se montent à 16 000 marks, montant correspondant à celui affecté par l'Empire français à ces trois anciens départements (environ 20 000 francs). Toutefois, le ministère des Cultes français finançait également la restauration des églises, pour des sommes considérables. Cet argent s'ajoutait ainsi aux travaux sur Monuments historiques qui n'étaient pas des églises. Les députés du *Reichsland* relèvent cette incohérence des 1876 et demandent un crédit augmenté à 30 000 francs.

Ce premier financement est alloué en 1877 pour les restaurations des églises de Murbach, Sélestat, Wissembourg, Surbourg et Neuviller et les ruines de Saint-Ulrich, Nideck, Hoh-Barr, Ochsenstein et Geroldseck, ainsi que les frais d'impression de l'inventaire de F.-X. Kraus. Cependant, dans la mesure où ce budget ne concerne pas les travaux à entreprendre sur deux cathédrales, les députés votent des moyens

²¹ F. Igersheim, *L'Alsace et ses historiens, 1680-1914, op. cit.*, p.400.

supplémentaires et extraordinaires permettant d'engager des opérations exceptionnelles réparties sur plusieurs années.

En outre, le ministère des Cultes affecte une large part de son budget aux nombreux Monuments historiques qui sont des lieux cultuels. En 1884, le budget ordinaire se répartit ainsi : « 80 000 marks sont dédiés à la construction et l'entretien des églises catholiques, 25 000 marks pour les églises protestantes et 8 000 marks pour les synagogues »²². La principale dépense concerne la cathédrale de Metz, dont la restauration avait été fixée à 240 000 marks au lendemain de l'Annexion, sans parler des autres projets intéressant les monuments du *Reichsland*. L'Empire verse ainsi entre 30 000 et 40 000 marks par an pour les travaux messins.

²² *Ibid.* p.402.

CHAPITRE I.C : PAUL TORNOW

Paul Piquelle, un auteur messin du XIX^e siècle, brosse le portrait suivant de Paul Tornow : « Allemand très supportable, érudit forcément, courtois et affable. [...] Vêtu à l'allemande, mais avec élégance. Complet redingote gris-bleu ou gris-perle, chapeau haut-de-forme assorti mais la redingote à l'allemande, boutonnée jusqu'à l'épaule. [...] Il avait perdu l'usage de sa main droite et même de l'avant-bras. Tous ses plans, dessins et écritures étaient de la main gauche. C'était un causeur très agréable. Il nommait par leur nom toutes les statues des vieilles églises. Il possédait à fond les quatre évangélistes et les paraboles à l'infini. [...] Il parlait français sans le moindre accent étranger »¹.

Les sources disponibles pour documenter la vie de P. Tornow sont relativement minces. Les informations proviennent essentiellement de différents numéros de la *Deutsche Bauzeitung*², qui évoquent régulièrement le travail de P. Tornow, et du tome 33 du *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart* comportant une très sommaire biographie³. Deux autres ouvrages complètent partiellement sa biographie, dans la mesure où ils reprennent largement les renseignements issus des deux premières sources : l'ouvrage de Niels Wilcken paru en 2000⁴, ainsi que celui de Christiane Pignon-Feller publié en 2013⁵.

Le travail de différentes associations mosellanes, notamment « Renaissance du Vieux Metz » et « Etincelles », portées par Alain Hilbold* et Alphonse Schneider*,

¹ Christiane Pignon-Feller, *Metz 1848-1918, les métamorphoses d'une ville*, Paris, Editions du Patrimoine, 2013, 498 p., p.115.

² K. E. O. Fristch et F. W. BÜSING, *Deutsche Bauzeitung*, Kommissions-Verlag von Ernst Toeche., Berlin, 1873., 1891, 1899, 1900 et 1918.

³ Ulrich Thieme et al., *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*., Leipzig, W. Engelmann, 1907. Il s'agit d'un dictionnaire rassemblant les noms des principaux artistes « de l'Antiquité jusqu'au temps présent ».

⁴ Niels Wilcken, *Architektur im Grenzraum: Das öffentliche Bauwesen in Elsaß-Lothringen*, Saarbrücken, Institut für Landeskunde im Saarland, 2000, 384 p.

⁵ C. Pignon-Feller, *Metz 1848-1918, les métamorphoses d'une ville*, op. cit.

apportent des précisions complémentaires sur la vie du *Dombaumeister*. De plus, leurs recherches ont permis de retrouver le descendant indirect de P. Tornow, Manfred Voltmer*, partiellement associé à cette recherche doctorale. Il faut également souligner l'engagement et l'aide précieuse de Lothar Birk* dont le parcours mérite d'être évoqué : après un poste comme policier à la frontière franco-allemande en Saare, il devient garde du corps du chancelier Gerhard Schröder. Profitant de sa retraite, il revient à sa passion et à sa formation première : la plâtrerie. Par un heureux concours de circonstances, il se propose bénévolement de restaurer la loge impériale du temple protestant de Courcelles-Chaussy, construit par P. Tornow pour l'empereur Guillaume II et inauguré en 1895. Au cours de ce travail de plusieurs semaines, il s'intéresse à l'architecte et entame des recherches. Dans les archives de Villeroy-et-Boch, l'entreprise de céramique, il retrouve les dessins destinés à la réalisation des carreaux de faïence du temple⁶. Plus incroyable, grâce à des contacts auprès des services secrets allemands, il identifie le parcours du legs de P. Tornow en remontant la piste d'Anna Maria Voltmer, la femme de l'architecte. L'héritage se trouve aujourd'hui jalousement conservé dans l'ancienne Allemagne de l'Est.

⁶ Les carreaux originaux sont toujours en place.

I. Sa jeunesse et sa formation

Paul-Otto-Karl Tornow naît le 14 juin 1848 à Sulęcín, dans le Land de Brandenburg appartenant à l'époque au royaume de Prusse, aujourd'hui situé dans l'ouest de la Pologne. Sa femme, Anna Maria Voltmer, née le 27 décembre 1851 à Torzym, non loin de Sulęcín, décède sans enfant en 1916 à Scy-Chazelles. Il meurt également en France, quelques années après, le 6 juin 1921, et est inhumé à Scy-Chazelles, son lieu de résidence sur les hauteurs de Metz.

Paul Tornow, de religion protestante, a pour parents Karl Tornow et Augusta Müller. À l'instar de son père et son grand-père, il suit une formation pour devenir à son tour charpentier, à Brandenburg an der Havel, non loin de Berlin, de 1864 à 1865⁷. Durant l'hiver, il acquiert les techniques de dessin au sein du cabinet de l'architecte communal Ebel (*Kreisbaumeister*), en charge de la commune de Sulęcín. Il entreprend ensuite des études à l'Académie d'architecture de Berlin (*Bauakademie*) de 1866 à 1867⁸, où il ne termine pas son cursus.

II. Ses premières expériences

Au cours de leurs recherches, essentiellement centrées sur la vie de P. Tornow plus que sur son travail, les associations messines ont cru identifier un accident de chantier. Pendant sa formation de charpentier, P. Tornow perd sa main droite, l'obligeant alors à utiliser sa main gauche pour réaliser ses croquis et ses dessins. Rien ne permet de prouver cette hypothèse, si ce n'est la perte de l'usage sa main droite, comme le rapporte Paul Piquelle.

⁷ K. E. O. Fristch et F. W. BÜSING, *Deutsche Bauzeitung*, Kommissions-Verlag von Ernst Toeche., Berlin, 1918., p.206.

⁸ N. Wilcken, *Architektur im Grenzraum*, op. cit., p.366

Niels Wilcken évoque un passage de P. Tornow dans l'administration du chantier de la cathédrale de Cologne (*Dombauverwaltung*) à la fin des années 1860⁹. Cette information provient du numéro 47 de la *Deutsche Bauzeitung* de 1918. Interrogées à ce sujet en avril 2018, les archives de Cologne, n'en possèdent cependant aucune trace. Pour le docteur Klaus Hardering, Directeur des archives de la cathédrale, l'absence de son nom dans leurs archives réfute définitivement cette hypothèse¹⁰.

Pendant deux années, de 1868 à 1870, P. Tornow participe comme dessinateur à l'inventaire des monuments de Rhénanie dans le cadre de la publication de deux ouvrages comprenant : *Rheinlands Baudenkmale des Mittelalters : ein Führer zu den werkwürdigsten mittelalterlichen Bauwerken am Rheine und seine Nebenflüssen* et *Das monumentale Rheinland*, tous deux de Franz Bock (fig. 23)¹¹. Pour ce faire, il voyage dans le centre de l'Allemagne et en Rhénanie à la découverte des monuments. Il réalise des dessins à la plume de 39 édifices à travers 214 feuilles¹². À Aix-la-Chapelle, il dessine la cathédrale et son cloître, les fortifications médiévales, l'église Saint-Salvateur, une maison de l'époque romaine, l'ancienne église Sainte-Marie, et les chapelles de Hubertus, Charles, Matthias, de la Croix et de la Melade. Il représente les églises des villes et villages de Roldne, de Sinzig, de Kempen, de Brauweiler de Kalkar, de Kleve, de Roermond, de Sayn, près de Rommersdorf, de Boppard et de Hirzenach. Il s'intéresse également aux églises Saint-Castor et Notre-Dame de Coblenche, aux

⁹ *Ibid.*, p.366. Christiane Pignon-Feller évoque la même anecdote dans la présentation bibliographique de P. Tornow.

¹⁰ La seule occurrence de P. Tornow dans les archives de la cathédrale de Cologne se manifeste par le rapport présentant le projet de portail principal du 15 juin 1896 : *Dom zu Metz : Der endgültige Entwurf vom 15. Juni 1896, betreffend die Erbauung eines neuen Hauptportales und den Ausbau der Westfront überhaupt; Erläuterungsbericht und 5 Blatt Lichtdruckbilder*.

¹¹ Franz Bock, *Rheinlands Baudenkmale des Mittelalters : ein Führer zu den werkwürdigsten mittelalterlichen Bauwerken am Rheine und seine Nebenflüssen* et *Das monumentale Rheinland* Köln, L. Schwann, 1868.

¹² K.E.O. Fristch et F.W. BÜSING, *Deutsche Bauzeitung, op. cit.*, p.208. Certains dessins seraient conservés au Musée historique allemand (*Deutsches Historisches Museum*) bien qu'ils restent pour l'instant introuvables dans les archives.

églises abbatiales d'Arnstein et d'Altenberg an der Lahn, ainsi que la cathédrale de Limburg an der Lahn. L'église abbatiale de Laach, l'église conventuelle de Saint Libentius à Dietkirchen et celle de Münstermaifeld sont illustrées par l'architecte. À Cologne, il dessine les églises des Minorites, Ursula et Saint Pantaleon. Le château d'Eltz, la cathédrale et la chapelle du cimetière de Bonn, l'église conventuelle d'Heimersheim an der Ahr, la cathédrale Notre-Dame de Maestricht et l'ancienne église abbatiale de Heisterbach clôturent cette production.

En 1870, P. Tornow entreprend un voyage d'études qui le mène en Hollande, en Belgique et jusqu'en Angleterre. C'est à Londres, chez George Edmund Street, et en tant que *perspecter* qu'il débute sa carrière d'architecte, entre 1870 et 1871. Il participe certainement à l'élaboration du projet pour le futur Palais de Justice de Londres, réalisé en 1882, deux ans après la mort de G. E. Street, ainsi qu'à la restauration de la cathédrale de York, travaux dirigés par G. E. Street en tant qu'architecte diocésain de Ripon¹³. Bon dessinateur, P. Tornow exécute des plans de qualité à tel point que ses collègues qualifient son style de « Tornow-manner »¹⁴.

À l'issue du conflit franco-prussien, il regagne le jeune empire en août. Les archives communales de Minden conservent une liste de documents produits par P. Tornow dans le cadre de son activité¹⁵. Il est mentionné comme architecte à Bad Oeynhausen et, à partir de 1872, à Bielefeld, où il construit notamment une villa (fig. 24).

Chargé du chantier de restauration de la cathédrale de Minden jusqu'en novembre 1874, il réalise et publie une étude structurelle, laquelle comprend des représentations générales et des détails. L'ensemble est envoyé au ministère à Berlin dans le cadre de la demande d'une restauration extérieure de la nef, formulée à partir de 1870.

¹³ N. Wilcken, *Architektur im Grenzraum, op. cit.*, p.366

¹⁴ K.E.O. Fristch et F.W. BÜSING, *Deutsche Bauzeitung, op. cit.*, 1918, p.208.

¹⁵ Document transmis par Lothar Birk, *Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen*. 50. Band/Teil I, 2007, Klartext Verlag. Stadt Minden.

De 1870 à 1872, il dirige le chantier de l'église protestante de la Résurrection à Bad Oeynhausen ; puis, de 1871 à 1874, celui de l'église catholique Saint-Pierre-et-Saint-Paul dans la même ville¹⁶. En 1873, il réalise une chaufferie et une cheminée à Oelde-Stromberg, Münsterstrasse. Enfin, en 1874, il dessine un monument aux morts de la guerre de 1870 dans la Weserstrasse de Bad Oeynhausen.

P. Tornow présente à Berlin ses plus belles planches exécutées pour les ouvrages de Franz Bock à l'« Exposition des dessins de voyages » de 1879 et 70 dessins sont alors envoyés au *Denkmalarchiv* de Rhénanie, à Bonn, pour être conservés. Le numéro 33 de la *Deutsche Bauzeitung* de 1879, globalement critiquevis-à-vis de l'exposition, salue au contraire les dessins de P. Tornow¹⁷. Ses travaux sont d'ailleurs comparés à ceux d'Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, dans la mesure où ils associent des vues perspectives à des coupes. Cette exposition assoit la notoriété de l'architecte, notamment auprès de Augusta l'épouse de l'empereur Guillaume I^{er}. Nonobstant son handicap, P. Tornow se révèle en effet être un excellent dessinateur.

¹⁶ N. Wilcken, *Architektur im Grenzraum, op. cit.*, p ;366. Eglise catholique : Sankt-Peter und Paul, arch. : Friedrich August Stüler et Rainer Disser, début de la construction en 1871 ; temple protestant : Auferstehungskirche, construction 1872-1879, détruite dans un incendie en 1947, reconstruite entre 1953-1956 par Diez Brandi.

¹⁷ K.E.O. Fristch et F.W. BÜSING, *Deutsche Bauzeitung, op. cit.*, 1879, n°33, p.170.

III. Un fonctionnaire du district de la Lorraine-allemande

Le 26 novembre 1874, la Présidence d'Alsace-Moselle nomme P. Tornow Inspecteur du district de la Lorraine-allemande (*Bezirksbauinspektor von Deutsch-Lothringen*), qui devient, comme fonctionnaire, l'adjoint du conseiller de régence Olivier Pavelt. À partir du 16 juin 1875 et à l'instar de Charles Winkler, il est appelé comme Architecte des monuments historiques par le Président von Möller et doit rendre des comptes au conservateur F.-X. Kraus à Strasbourg¹⁸.

En 1887, en raison d'une charge de travail trop importante et probablement du cumul avec le poste de *Dombaumeister*, qui lui est tacitement reconnu par la chancellerie de Berlin en juillet 1886, P. Tornow abandonne son poste d'inspecteur du district. Il participe cependant comme membre du jury à certains concours publics, comme le tribunal de Strasbourg en 1898 (réalisé par Skjold Neckelmann) et plus tard la gare de Metz en 1908 (réalisée par Jürgen Kröger)¹⁹.

En tant qu'architecte en charge des Monuments historiques de Moselle et, à partir de l'arrêté du 19 juillet 1892 qui nomme P. Tornow Conservateur des monuments historiques de Moselle, il entreprend des travaux sur de nombreux édifices, tels que la restauration de l'église de Fèves, après 1870 ; la création de la chapelle à Basse-Bevoye à Peltre, en 1881 ; l'agrandissement de l'église d'Oeting et la construction du clocher entre 1882 et 1884 ; la restauration de la collégiale Saint-Léger de Marsal, en 1883 ; la réédification de la façade de l'église Sainte-Ségoène de Metz (avec l'architecte Konrad Wahn), en 1884 ; la restauration de l'église fortifiée Saint-Quentin de Scy-Chazelles, en 1887 ; la restauration de l'église de Morhange, après l'effondrement des voûtes de la nef, en 1889 ; la restauration de la Porte des Allemands à Metz en 1892²⁰ ; l'ajout d'un collatéral sud, ainsi que de la sacristie à l'église de Lorry-Mardigny, en 1895. Il semble qu'il soit à l'origine du projet du

¹⁸ François Igersheim, *L'Alsace et ses historiens, 1680-1914: la fabrique des monuments*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2006, 524 p., p.398.

¹⁹ N. Wilcken, *Architektur im Grenzraum, op. cit.*, p.367.

²⁰ *Op. cit.*

monument commémoratif de Gravelotte, dont le projet aurait été influencé par l'empereur Guillaume II²¹.

En 1886, le ministère de Strasbourg charge P. Tornow et C. Winkler de proposer un programme de restauration pour l'ancienne collégiale de Thann. L'architecte rend également des avis (*Gutachten*) sur un projet établi par le maître d'œuvre municipal K. Wahn au sujet de la construction d'un temple protestant à Metz et sur une autre étude dressée par le maître d'œuvre communal Keil pour une église à Sorbey²².

Le numéro 47 de la *Deutsche Bauzeitung* de 1918 indique que le poste de *Dombaumeister* de Cologne, devenu vacant après la mort de Richard Voigtel* en 1902, est proposé à P. Tornow la même année²³. Il aurait refusé pour rester à Metz afin d'y finir son travail.

En réalité, la dénomination exacte du poste de P. Tornow s'avère difficile à déterminer. Bien que la Présidence puis le ministère lui assignent un poste précis, force est de constater que P. Tornow utilise différents qualificatifs. Ainsi, en novembre 1877, il signe en tant que *Bezirksbaumeister* les esquisses de la future toiture. Trois ans plus tard en 1880, il signe l'avant-projet de toiture comme *Der Kaiserliche Baumeister*, c'est-à-dire « le maître d'œuvre impérial ». À en croire la hiérarchie établie par le ministère, ce qualificatif n'a pas de signification précise. Il l'utilise pourtant au moins jusqu'en 1883. En 1895, lorsqu'il termine le projet final pour le portail principal, il n'utilise aucun qualificatif : seule sa signature est apposée sur le document. Deux ans plus tard, en 1897, il signe en tant que *Regierung und Baurath* une mise à jour du portail principal, c'est-à-dire « le conseiller en construction du gouvernement ». Finalement, en 1904, il s'intitule *der Dombaumeister und kaiserliche*

²¹ *Ibid.*, p.367.

²² *Ibid.*

²³ K.E.O. Fristch et F.W. BÜSING, *Deutsche Bauzeitung*, *op. cit.*, p.208.

Baurath pour le projet de flèche à la croisée du transept, c'est-à-dire « l'architecte en chef de la cathédrale et le Conseiller impérial en construction ». Ces désignations révèlent une montée (autoproclamée ?) dans la hiérarchie qui est à mettre en relation avec la progressive déconsidération de l'administration vis-à-vis du travail de l'architecte, notamment sur le plan financier.

IV. Ses autres réalisations

En plus de ses nombreuses restaurations qui occupent les vingt premières années de son poste de *Dombaumeister*, P. Tornow réalise trois projets de construction *ex-nihilo* : l'hôpital de Belle-Isle, construit entre le 20 septembre 1886 et le 23 août 1889²⁴, mais partiellement détruit depuis, la tour du Schlossberg de Forbach, en 1891 et enfin, le temple impérial protestant de Courcelles-Chaussy (fig. 25), dont le chantier démarre au printemps 1894 et s'achève le 17 octobre 1895²⁵.

a. L'hôpital Belle-Isle

L'hôpital, construit à l'initiative du pasteur Bodelschwing et d'abord qualifié de *Mathildenstift*, accueille des malades protestants. Il devient par la suite l'hôpital Belle-Isle²⁶. Un premier établissement s'installe en Jurue, mais dès 1884 les militaires cèdent un terrain sur le front Saint-Vincent, derrière le temple de garnison. La première pierre est posée le 20 septembre 1886 en présence du futur Frédéric III et du futur Guillaume II²⁷.

P. Tornow conçoit un bâtiment en longueur, marqué aux deux tiers par un avant-corps. Ce volume reçoit une baie en arc brisé dotée d'un réseau rayonnant qui indiquent la présence de la chapelle. Les baies alternent un motif de baies géminées ou triples, surmontées d'un tympan plat à décor trilobé, cher à la tradition médiévale de Metz. L'édifice sera agrandi en 1903 puis partiellement détruit par un incendie en 1912. De nos jours, les façades ne conservent que peu de traces de l'œuvre originale de P. Tornow.

²⁴ Jean LAZARE, *Les hôpitaux à Metz au début de l'année 1870 ; la création de nouveaux hôpitaux après l'annexion ; le cas particulier du nouvel hôpital protestant*, p.169.

²⁵ Eugene VOLTZ, *op. cit.*, p.130.

²⁶ C. Pignon-Feller, *Metz 1848-1918, les métamorphoses d'une ville, op. cit.*, p.136 : le nom de Mathilde est donné en souvenir de la femme de président du district Adolf von Arnim-Boitzenburg.

²⁷ *Ibid.*, p.137.

b. Le château du Schlossberg 1891

La deuxième réalisation importante de P. Tornow concerne la restitution partielle du château du Schlossberg à Forbach et la création d'un complexe touristique attenant. Pendant la guerre de Trente Ans, le 14 décembre 1634, Louis XIII fait raser le château du XIII^e siècle qui contrôlait la route entre Metz et Worms. Au cours de l'Annexion, l'industriel Gustave Adt confie à P. Tornow un projet de restitution de ce château dont subsistent quelques ruines, afin d'ériger un édifice à la gloire de O. v. Bismarck. Seule une tour octogonale est construite à l'emplacement d'une ancienne tour ronde, appelée « tour rouge » en raison du grès rose des Vosges employé. Bénéficiant d'une vue sur la Sarre, elle porte aussi le surnom de *Saareck Turm*. Cette restitution fantaisiste s'accompagne, dès 1900, de la restauration et de l'extension d'une ferme en contrebas du château. Celle-ci prend le nom de *Burghof* et abrite une salle des congrès ainsi qu'une école de plein air jusqu'en 1919, puis un restaurant. Le *Burghof* permet à P. Tornow de mettre en œuvre ses théories sur l'architecture gothique, comme en témoigne l'emploi de tourelles, de pans de bois, de créneaux, de mâchicoulis... Quelques éléments viennent cependant rompre ce principe unitaire, tels que les encadrements de porte de style Renaissance. Son caractère fantaisiste lui vaut le surnom de « Pierrefonds lorrain ». Pour certains historiens, dont Eugène Voltz, P. Tornow devient ainsi le « Viollet-le-Duc lorrain »²⁸.

c. Le temple de Courcelles-Chaussy 1894-1895

Le temple de Courcelles-Chaussy remplace l'ancien temple du village, jugé trop petit par l'empereur Guillaume II, qui réside au château d'Urville, situé non loin du village. L'empereur propose la construction d'un nouveau bâtiment en 1894 et en confie sa réalisation au *Dombaumeister* de Metz. Inauguré le 17 octobre 1895 en présence du couple impérial, le temple adopte un plan en croix grecque inscrite dans

²⁸ Eugène VOLTZ, *op. cit*, p.140.

un carré. De l'extérieur, la différenciation des volumes au niveau des toitures révèle la croix grecque, tandis que l'intérieur se lit comme un plan basilical par la fusion des mêmes volumes. L'architecte dessine le temple dans un style gothique flamboyant, notamment pour les deux grandes rosaces et du porche d'entrée. L'emploi de la pierre locale de Jaumont, largement répandue dans l'architecture messine et mosellane, permet une intégration parfaite du monument dans son environnement.

Un gâble au tympan sculpté et ajouré par deux mouchettes entrelacées couronne le porche d'entrée. Une tour, qui contraste avec l'horizontalité du village, surmonte cet ensemble. Son dessin rappelle celui de la tour de l'église Saint-Martin de Metz, restaurée en 1887 par l'architecte Konrad Wahn. L'intérieur du temple reste sobre : les tribunes et les voûtes en bois de hêtre détonnent avec la teinte claire des murs recouverts d'un enduit blanc et les chaînages d'angle en pierre de Jaumont.

V. Décès et héritage

Paul Tornow aurait proposé sa candidature pour la reconstruction de la cathédrale de Reims après les bombardements de la Première Guerre mondiale²⁹. Le gouvernement français lui aurait répondu qu'il fallait, pour que son projet soit recevable, qu'il émane d'un citoyen français. P. Tornow aurait donc dû abandonner la nationalité allemande, ce qu'il ne fit pas.

En 1919, la France oblige tous les citoyens allemands à quitter l'Alsace-Moselle. En sa qualité d'ancien Architecte en chef de la cathédrale, le vieux P. Tornow obtient un passe-droit pour rester encore quelques années en Moselle. Toutefois, en 1921, les autorités françaises lui imposent d'abandonner définitivement le territoire. P. Tornow se serait suicidé le jour de son départ, désespéré de devoir quitter Metz. Il décède en effet le 6 juin 1921 à Scy-Chazelles.

Un jour avant sa mort, l'architecte confie ses biens mobiliers à sa servante. Les objets de P. Tornow, dont une montre et probablement des livres, sont envoyés dans la région natale de celle-ci. À la fin de la Seconde Guerre mondiale, la République démocratique d'Allemagne tente de restituer l'héritage à la famille Voltmer, c'est-à-dire les descendants de la femme décédée de P. Tornow, mais les descendants de la servante qui conservent l'héritage bloquent le transfert. Au final, les biens de P. Tornow sont aujourd'hui conservés en Allemagne par un homme qui, flairant l'intérêt grandissant autour de la figure de P. Tornow, ne souhaite pas donner accès gratuitement aux documents qu'il possède³⁰.

²⁹ N. Wilcken, *Architektur im Grenzraum*, op. cit., p.367.

³⁰ Il a récemment tenté de vendre la montre de l'architecte pour la somme de 4 000,00 € sur Ebay, sans succès.

CHAPITRE I.D : LES LIENS ENTRE LA MAÎTRISE D'OUVRAGE ET PAUL TORNOW

Dès sa nomination au poste de *Dombaumeister*, Paul Tornow intègre une administration qui se veut structurée et à laquelle il est censé rendre compte. Si les différents services et titres mis en place par l'administration impériale laissent présager une complexité hiérarchique et un respect strict des procédures, la réalité semble quelque peu différente dans le cas particulier de P. Tornow.

Des courriers conservés aux Archives secrètes de la Prusse à Berlin éclairent la réalité des premières années du service de P. Tornow : de 1874 à 1886, il est nommé tacitement par le président E. von Möller à la cathédrale de Metz, travaille sans contrat - voire sans rémunération et ne rend de comptes à personne ! L'année 1886 marque cependant un tournant dans cette situation quelque peu laxiste. À partir de cette date, P. Tornow possède un véritable contrat, fonde l'Œuvre de la cathédrale et le *Bulletin* comme moyen d'information sur les travaux. Il débute également la rédaction de rapports transmis régulièrement à Berlin. En dépit de ces différents changements, l'administration impériale, décidément trop confiante avec l'architecte proche de l'empereur, ne découvre qu'en 1901 les problèmes de gestion dans les finances de la *Dombauhütte*.

Ce chapitre vise à présenter dans un premier temps le statut particulier de l'architecte et la tentative de régularisation entreprise par Berlin. Puis, les relations qui unissent l'empereur et son maître d'œuvre seront interrogées et permettront de répondre à une question brûlante : Guillaume II a-t-il donné directement ses ordres à P. Tornow ? Enfin, le rôle important de l'Académie d'architecture de Berlin sera mis en avant, afin de répondre à cette question.

I. Nomination de Paul Tornow - Contrat et rémunération

Les raisons exactes de la nomination de P. Tornow à Metz demeurent inconnues. Sa participation comme illustrateur aux guides touristiques de la Rhénanie, région contrôlée par la Prusse, peut avoir attiré l'attention de l'administration berlinoise, d'autant plus que P. Tornow semble acquérir rapidement une renommée d'excellent dessinateur. Pourtant, l'apogée de sa gloire en la matière ne date que de 1879, avec l'exposition des « Dessins de voyages » à Berlin, soit cinq ans après sa désignation à Metz. P. Tornow s'est donc déjà fait connaître avant cette manifestation. Son travail à la cathédrale de Minden peut également lui avoir offert une certaine reconnaissance, ou en tout cas une expérience expliquant son affectation comme inspecteur dans les nouvelles provinces prussiennes, pour lesquelles il est urgent de trouver un personnel qualifié.

Les associations messines et Lothar Birk ont émis l'hypothèse qu'Augusta, la femme de Guillaume I^{er}, séduite par les qualités de P. Tornow, lui aurait demandé d'enseigner le dessin à son petit-fils, le futur Guillaume II. Aucun document conservé dans les archives ne permet de confirmer, ni d'ailleurs d'infirmer, ce fait. Toutefois, Guillaume II a le bras gauche paralysé de naissance et P. Tornow a perdu sa main droite dans sa jeunesse. En choisissant P. Tornow comme professeur, Augusta aurait pu encourager son petit-fils dans l'apprentissage du dessin en lui présentant l'exemple d'un brillant artiste souffrant d'un handicap similaire au sien. Quoiqu'il en soit, les deux hommes semblent être proches, ce qui tend au moins à confirmer une relation privilégiée entre le souverain et l'architecte. Lorsqu'il tombe en disgrâce pour avoir mal géré les finances du chantier, P. Tornow se voit en effet accusé d'avoir trahi l'amitié et la confiance du souverain.

Bien qu'effective dès l'année 1874, la première mention dans les archives de la nomination de P. Tornow à la cathédrale de Metz date de l'année 1886. La chancellerie adresse en effet le 10 juillet 1886 un courrier à l'empereur Guillaume I^{er}

pour faire état de la situation à Metz, texte qui délivre quelques informations importantes sur les premières années de son service, mais également sur sa rémunération. La chancellerie d'empire précise que la restauration de la cathédrale de Metz a été confiée en 1874 au maître d'œuvre P. Tornow « par une commande spéciale et indépendante de sa fonction en raison de sa capacité particulière à exécuter cette tâche, qui se trouve cependant être en dehors des prérogatives de son poste actuel »¹. La capacité mise en avant peut faire référence au travail réalisé par P. Tornow à Minden en tant que *Dombaumeister*, mais le poste dont il est question est celui d'inspecteur de la Lorraine-allemande, que P. Tornow occupe déjà lors de la rédaction du courrier. La chancellerie précise à l'empereur un détail important : une discussion orale entre l'architecte et le président E. von Möller acte la mission de *Dombaumeister* messin à P. Tornow ; précisons que E. von Möller est décédé au moment de la rédaction du courrier. De ce fait, en dehors de cet accord oral passé entre les deux hommes, rien ne vient acter la nomination de P. Tornow. Qui plus est, la chancellerie ajoute qu'aucune conclusion de cette discussion n'a été retranscrite, tout repose donc sur la bonne foi de P. Tornow.

En outre, la question de la « rémunération légitime liée aux travaux de restauration » est certes évoquée par P. Tornow et E. von Möller, mais n'a « pas fait l'objet d'un accord particulier quant à la durée et l'ampleur des opérations à prévoir »². Le courrier précise en effet que P. Tornow réalise avec succès les travaux de reconstruction de la toiture et qu'il exécute plusieurs interventions liées à « la restauration et à l'achèvement » de la cathédrale, sans pour autant être payé pour ce « travail artistique important »³. C'est pourquoi le ministère d'Alsace-Moselle décide de lui accorder une rémunération pour les travaux réalisés jusqu'en 1885 à hauteur de

¹ *Correspondances de l'empereur*, Berlin, courrier du 10 juin 1886 : „[...] mit Rücksicht auf dessen besondere Befähigung für diese außerhalb seiner besoldeten Amtstätigkeit liegende Aufgabe durch speziellen Auftrag und unabhängig von seinem Amte übertragen“.

² *Ibid.* : „die selbständige Honorierung [...] bezüglich des Umfangs und der Dauer der Restauration nicht zu einer bestimmten Abmachung.“

³ *Ibid.* : „Wiederherstellung und Vollendung [...] bedeutende künstlerische Thätigkeit [...]“.

12 000 marks. Toutefois, la Cour des comptes de l'Empire refuse cette rétribution dans la mesure où elle contrevient « au paragraphe 18, alinéa 7 de l'instruction supérieure de la chambre supérieure de la Cour des comptes de Prusse du 18 décembre 1824 » qui interdit les appointements de fonctionnaires sur des missions autres que celles définies par leur poste⁴. Si le ministère d'Alsace-Moselle reconnaît P. Tornow officiellement comme *Dombaumeister* de Metz, il devient par conséquent doublement fonctionnaire, ce qui est interdit. Le ministère impérial propose alors de considérer cette rémunération comme un paiement exceptionnel pour une tâche également exceptionnelle réalisée par un fonctionnaire. La Cour des comptes ne partage cependant pas cette proposition, considérant que la rémunération de l'architecte doit être comprise comme une dépense de même ordre que celles liées aux travaux. Dans une certaine mesure, la Cour des comptes propose de considérer P. Tornow comme un architecte libéral dont les honoraires sont liés au montant des travaux réalisés. Enfin, le courrier précise bien que « ces travaux discutables ont été effectués sur le court terme sans concerner des fonds accordés sur le long terme ». La rémunération de l'architecte doit être considérée à l'avenir comme elle l'a été jusque-là, c'est-à-dire faisant partie des dépenses liées aux travaux⁵. En effet, la chancellerie précise que les honoraires du maître d'œuvre sont liés à l'ampleur des travaux à réaliser, laquelle est de toute façon déterminée par les fonds disponibles. Elle invite ainsi l'architecte à intégrer ses honoraires dans les devis estimatifs des travaux qu'il doit présenter au ministère pour validation.

Par la suite, aucun courrier ne fait état de la situation ou ne précise si la situation de P. Tornow a été régularisée. Le statut de *Dombaumeister* lui semble malgré tout reconnu par l'administration puisqu'il poursuit les travaux après 1886. Cette année marque par ailleurs un jalon : P. Tornow fonde l'Œuvre au cours de cette

⁴ *Ibid.*, Courrier du 10 juin 1886: „[...] weil nach § 18 Absatz 7 der Allerhöchsten Instruktion für die Preußische Ober-Rechnungskammer vom 18. Dezember 1824“.

⁵ *Ibid.* : „[...] daß die fraglichen Restaurationsbauten vorübergehender Natur sind und nicht aus festen und für lange Zeit bewilligten Fonds geleistet wurden [...]“.

année en tant qu'Architecte en chef de la cathédrale, donc de *Dombaumeister*. Le fait qu'il utilise publiquement ce statut et qu'aucun reproche ne lui soit fait par la suite atteste de la clarification de la situation.

L'administration impériale au sens large, c'est-à-dire la Cour de comptes de Prusse comme le ministère d'Alsace-Moselle, considère P. Tornow, dans le cadre de son intervention sur la cathédrale, comme un architecte libéral. S'il avait pour cela bénéficié du statut de fonctionnaire, un salaire mensuel lui aurait en effet été versé indépendamment du montant des travaux réalisés, à l'instar de la rémunération du *Dombaumeister* de Strasbourg⁶. Cet arrangement a comme avantage pour l'administration de clarifier une situation complexe.

⁶ Les membres de l'Œuvre Notre-Dame sont considérés comme des fonctionnaires municipaux de la ville de Strasbourg et payés par la municipalité. Leur salaire dépend de leur statut hiérarchique et non de l'ampleur des travaux réalisés.

II. L'empereur comme donneur d'ordre ? – Surveillance et directives

Tout comme la durée et l'ampleur des travaux à réaliser, P. Tornow et E. von Möller n'évoquent pas, lors de leur entretien de 1874, semble-t-il, la surveillance du chantier par l'administration, ni le fait que l'architecte doit l'aviser de ses activités. Les premiers rapports transmis à Berlin ne datent que de 1896, près de dix ans après le courrier de la chancellerie d'empire et vingt-deux ans après le début du service de P. Tornow. L'architecte ne rend donc de comptes officiels à personne durant ces deux décennies.

L'initiative des rapports revient à Guillaume II qui souhaite connaître l'avancement des travaux et des études, mais également avoir une vision sur les finances du chantier. En 1893, il exige de P. Tornow l'envoi de rapports à ses services⁷. En dépit de cette demande et alors même que l'empereur doit être considéré comme propriétaire de la cathédrale, Guillaume II ne transmet pas d'ordres à l'architecte. Aucune directive, en dehors de deux rares cas, n'est adressée à P. Tornow pour l'orienter dans son travail. En 1888, Guillaume II s'exprime en faveur des études relatives à la construction du portail principal au détriment de la flèche sur la croisée du transept⁸. Cette directive est suivie par P. Tornow, bien que contestée à plusieurs reprises par l'Académie royale d'architecture de Berlin. Puis, en décembre 1905, l'empereur lui demande de s'inspirer du trône impérial de « la chapelle du château de Wittenberg, très aboutie » pour en concevoir un similaire à Metz⁹. En dehors de ces deux exceptions, P. Tornow ne reçoit aucun ordre écrit de la part du souverain. L'architecte résume régulièrement les visites impériales à Metz dans les *Bulletins*. Ici aussi, rien ne permet d'affirmer que Guillaume II donne des instructions orales à son maître d'œuvre.

⁷ *Correspondances de l'empereur, op. cit.*, courrier du 11 janvier 1895.

⁸ *Ibid.*, courrier du 21 novembre 1888.

⁹ P. Tornow, *Dom zu Metz. Immediatbericht n°9 über den Fortgang der Restaurierungsarbeiten.*, 1905. : „[...] wohl gelungenen Anlage in der Schloßkirche zu Wittenberg behufs eventueller vorbildlicher Verwendung zu empfehlen“.

Bien qu'il ne dicte pas les travaux, Guillaume II se tient informé de l'avancement des opérations. Les *Bulletins*, vraisemblablement transmis par P. Tornow et les rapports lui permettent annuellement de suivre leurs progressions. Le souverain effectue également des visites régulières à Metz, au cours desquelles il consacre au moins une demi-journée à la visite du chantier.

a. Envoi des Bulletins à l'empereur

Près de deux ans après sa publication en mars 1886, P. Tornow envoie le premier *Bulletin* à Berlin le 11 avril 1888, à l'intention de Frédéric III, mais qui n'a régné que du 9 mars au 15 juin 1888. Il transmet également des photographiques de la statue de Charlemagne, conservée alors dans le trésor de la cathédrale et d'une pierre tombale d'évêque. D'autres clichés concernent les travaux réalisés dans la cathédrale, parmi lesquels le portail de la Vierge et les études sur les portes de bronze. Le prince héritier, futur Frédéric III, demande ces photographiques lors de sa visite à Metz les 21 et 22 septembre 1886. Le paquet comporte également le deuxième *Bulletin*, publié en mars 1888. L'architecte se confond d'ailleurs en excuses et tente de justifier ce retard par les différents voyages entrepris par le souverain depuis sa visite à Metz.

Le 30 avril 1888, le maréchal de cour adresse un courrier à P. Tornow, accompagné des différents documents, dans lequel il confirme avoir présenté ces éléments à l'empereur avec les explications données par l'architecte dans sa correspondance. Le maréchal de cour lui fait également part de l'intérêt de l'empereur pour l'avancement des travaux. Ce message devient ensuite la réponse habituelle du cabinet civil après chaque envoi de *Bulletin* ou de rapports.

En dehors de ce cas précis, aucun bordereau d'envoi conservé dans les archives atteste de la transmission à Berlin d'autres *Bulletins*. Il est plus vraisemblable que ces

publications soient directement envoyées par l'Œuvre au cabinet civil de l'empereur et à l'Académie royale d'architecture de Berlin.

b. L'empereur demande à Paul Tornow de rendre des comptes

Contrairement à Guillaume I^{er}, probablement froissé par sa première expérience en Moselle, son petit-fils visite régulièrement Metz et s'intéresse au chantier de restauration de la cathédrale¹⁰. Quasiment chaque séjour dans le district mosellan est pour lui l'occasion de se rendre à Saint-Étienne. Cet engouement concerne également les travaux urbains réalisés à Metz au début du XX^e siècle et pour lesquels le souverain manifeste un intérêt. Après que Guillaume I^{er} ait marqué la transformation de Strasbourg à partir des années 1870, son petit-fils souhaite en effet signer son règne avec la modernisation de la ville de Metz.

Le 9 septembre 1893, lors d'une audience accordée au château d'Urville, Guillaume II demande à P. Tornow un compte rendu « des dépenses réalisées jusque-là ainsi que de celles à venir pour la restauration et l'achèvement de la cathédrale de Metz »¹¹. L'empereur réitère cette demande lors de sa visite du 13 mai 1897¹². Le fait que le souverain reformule l'ordre quatre ans après laisse entendre que P. Tornow n'a pas suivi avec beaucoup de diligence ces exigences ; en retour, l'administration impériale ne semble pas réellement intéressée par ces informations.

Dans le *Bulletin de l'Œuvre n°12 et 13* de 1899, P. Tornow précise que le premier rapport envoyé à l'empereur date du 18 janvier 1898, soit cinq ans après l'entrevue d'Urville. Cet exposé concerne l'avancement des « travaux sur les chantiers,

¹⁰ L'incendie de la toiture de la cathédrale de mai 1877 est très vraisemblablement causé par un feu d'artifice tiré en l'honneur de la première venue de Guillaume I^{er} à Metz. Cet événement est développé dans le chapitre III.B La reconstruction de la toiture.

¹¹ *Correspondances de l'empereur, op. cit.*, courrier du 10 mai 1900 adressé par P. Tornow à H. von Lucanus : „Die Nachweisung über die bisherigen und zukünftigen Kosten der Herstellung und des Ausbaues des Metzger Domes.“

¹² P. Tornow, *Bulletin de l'Oeuvre n°12 et 13*, 1899.

les ateliers et les bureaux de dessinateurs » réalisés depuis le 13 mai 1897¹³. Ce premier document n'est cependant pas conservé dans le *Denkmalarchiv* de Metz. Un deuxième compte rendu parvient à Berlin le 22 novembre 1898 et aborde les travaux entrepris depuis le 18 janvier 1898. Il s'accompagne de photographies représentant la façade principale, le nouveau grand pignon, la démolition de l'ancien portail et les sculptures réalisées pour le nouveau. Les *Bulletins de l'Œuvre n°12 et 13* retranscrivent un extrait de la lettre élogieuse de l'empereur envoyée depuis Potsdam le 19 décembre 1898 au sujet des travaux. Toutefois, en dépit de la demande de Guillaume II, P. Tornow ne transmet plus ensuite qu'un texte par an.

En outre, dans un courrier que P. Tornow adresse le 10 mai 1900 au chef du cabinet civil de l'empereur Hermann von Lucanus*, après avoir fait mention de l'audience de 1893, il précise qu'il doit réaliser un nouvel état des dépenses pour l'année 1900. En effet, dans la mesure où un certain nombre d'interventions ont déjà été réalisées depuis l'entrevue d'Urville et que celles prévues à l'époque ont pu faire l'objet de modifications, la mise à jour de l'état des dépenses devient nécessaire. Cela suppose donc que Guillaume II n'a reçu aucun état de la situation financière du chantier depuis 1893. P. Tornow transmet cette liste à jour à l'empereur en mai 1900.

c. Quelles relations entretiennent l'empereur et Paul Tornow ?

Les archives ne permettent que d'esquisser sommairement les relations qui lient le souverain et l'architecte. Quelques mentions dans des courriers peuvent être perçues comme preuves d'une certaine affection, en partie confirmée par le reproche fait en 1906 à P. Tornow d'avoir trahi la confiance et l'amitié de Guillaume II.

¹³ *Ibid.*, p.27. P. Tornow précise également que le chef du Cabinet civil de l'empereur, M. de H. von Lucanus, transmet par télégramme à l'architecte la satisfaction et le réjouissement de l'empereur.

La première trace dans la documentation de cette éventuelle amitié date du 11 mai 1898. P. Tornow demande en effet par courrier à H. von Lucanus de remercier de sa part Guillaume II pour la broche qu'il lui a offerte lors de sa visite à Metz, mais il ne s'adresse toutefois pas directement au souverain. De plus, en 1904, l'*Immediatbericht* n°8 est accompagné d'un courrier rédigé par P. Tornow le 23 janvier dans lequel il souhaite à nouveau remercier Guillaume II d'avoir pris de ses nouvelles suite à sa maladie. H. von Lucanus répond favorablement à la demande de l'architecte le 8 février 1904 et précise que l'empereur s'est fortement intéressé à la lecture du rapport et qu'il se réjouit de la guérison de son architecte¹⁴.

Au-delà de ces indices bien minces, rien ne permet d'affirmer avec certitude que les deux hommes entretiennent une réelle amitié. La régularité des rencontres sur le chantier guidées par P. Tornow peut également avoir favorisé un rapprochement des deux hommes.

¹⁴ P. Tornow, *Dom zu Metz. Immediatbericht n°8 über den Fortgang der Restaurierungsarbeiten.*, 1904. : „Seine Majestät der Kaiser und König die Meldung von Ihrer Wiedergenesung mit Freuden entgegenzunehmen geruht haben”.

Il n'est pas anodin que le cabinet civil de l'empereur réponde favorablement à P. Tornow. L'administration impériale de Berlin est en effet au courant des problèmes financiers que rencontre - ou que provoque - P. Tornow depuis 1901.

III. L'Académie royale d'architecture de Berlin

En réalité, les seules directives auxquelles P. Tornow se plie, plus ou moins de bonne grâce, relèvent des avis consultatifs de l'Académie royale d'architecture de Berlin. L'architecte suit en effet les conseils de l'Académie au sujet de la flèche à la croisée du transept, qui doit recevoir une liaison plus organique avec la toiture, ainsi que pour le portail devant être traité comme un volume et non une surface. Bien que l'Académie royale d'architecture de Berlin ne soit pas une entité décisionnelle de l'administration impériale, elle joue un rôle important. Elle dresse régulièrement une liste de recommandations que l'architecte messin suit et elle s'impose, dans une certaine mesure, comme la seule entité susceptible de l'orienter dans ses choix architecturaux.

Créée le 7 mai 1880, la *Preussische Akademie des Bauwesens* examine les projets d'envergure, notamment sur les questions artistiques et techniques. Elle émet un avis qui, s'il n'est pas toujours suivi à la lettre, tend à imposer progressivement sa doctrine en matière d'architecture publique d'État.

Le ministère impérial d'Alsace-Moselle souhaite solliciter l'avis de l'Académie sur les projets de P. Tornow et recommande pour cela, voire impose, à l'architecte d'envoyer régulièrement ses dessins à Berlin. En effet, des débats au *Landesausschuss* sur les travaux de la cathédrale mosellane marquent une évolution du gouvernement d'Alsace-Moselle en matière de Travaux publics. Au début des années 1880, lors de la délibération du budget relatif aux travaux de Saint-Étienne, le député de Metz Antoine insiste certes sur l'intérêt que porte la population locale aux opérations en cours, mais émet de nombreuses critiques sur la gestion des travaux. Pour contrôler la *Dombauhütte*, il souhaite que soit créé un Conseil supérieur des bâtiment civils, sur un modèle analogue de celui qui se constitue au même moment en France¹⁵. Le

¹⁵ François Igersheim, *L'Alsace et ses historiens, 1680-1914: la fabrique des monuments*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2006, 524 p. p.402 : En note le ministère des Beaux-Arts créé le 5 janvier 1882 un Conseil général d'architecture.

gouvernement n'accède pas à la requête du député messin et rappelle que P. Tornow a largement présenté les projets en séance devant la commission du *Landesausschuss* l'année précédente. Toutefois, le ministère admet que la gestion des travaux sur Monuments historiques pose problème et propose d'en rendre dorénavant compte à l'Académie de Berlin. Cette proposition se double d'une nuance non négligeable. En effet, le ministère considère que « cet avis [de l'Académie], qui procéderait pourtant de l'expertise artistique et technique la plus compétente de tout l'Empire allemand, ne suffirait pas aux yeux du gouvernement dans la responsabilité morale qu'il exerce à l'égard du Pays ». Il ajoute enfin que l'Académie « de par sa composition et son objet n'est pas en mesure d'apprécier à sa juste mesure l'importance que revêtent pour l'histoire du pays ces monuments exceptionnels et séculaires, qui suscitent la vénération de la population, et de la prendre en compte, autant que le point de vue purement technique et artistique »¹⁶.

Enfin, dans le discours prononcé par P. Tornow devant la Société des architectes et des ingénieurs à Strasbourg en 1889, l'architecte confirme que « les avis [sont] demandés par le ministère impérial à l'Académie d'architecture de Berlin »¹⁷.

Le premier avis rendu par l'Académie royale d'architecture conservé à Berlin date de 1883. Il concerne le projet de nouvelle toiture établi en 1882 par P. Tornow. D'autres points de vue sont exprimés au sujet du projet de portail principal, qui fait également l'objet de nombreuses discussions dans la commission chargée des travaux de grande hauteur (*Hochbau*).

En parallèle, le ministère propose en 1882 de créer une commission de fonctionnaires du gouvernement et d'experts chargés de surveiller les travaux sur Monuments historiques. Cette commission, présidée par O. Pavelt, regroupe le chanoine Straub en tant que conservateur ainsi que P. Tornow et C. Winkler comme

¹⁶ *Ibid.*, p.403.

¹⁷ P. Tornow, *Bulletin de l'Oeuvre n°4*, 1889., p.19.

Architectes des monuments historiques. En dehors d'une mission entreprise pour la restauration de l'église de Wissembourg, aucun procès-verbal n'a pu être retrouvé de cette commission au fonctionnement visiblement irrégulier¹⁸.

À partir de sa création en 1880, l'Académie rend régulièrement des avis sur les projets de P. Tornow¹⁹. La cathédrale de Strasbourg, qui relève pourtant du même ministère impérial que celle de Metz, ne semble presque pas avoir fait l'objet. La saisie la plus emblématique de l'institution berlinoise concerne le projet de restauration établi par l'architecte Franz Schmitz, qui dirige l'Œuvre Notre-Dame de 1890 à 1894. F. Schmitz propose notamment d'unifier le style de l'ornementation de la façade principale. Les éléments primitifs seraient ainsi transformés en flamboyant pour créer une meilleure unité stylistique. Ce projet, largement critiqué à Strasbourg, est soumis à l'Académie qui rend un avis au printemps 1894. La *Deutsche Bauzeitung* du 29 décembre 1894 reproduit partiellement cet avis qui mérite d'être cité :

« Il faut considérer comme principe de base, dans la réparation d'éléments d'architecture de monuments historiques, lesquels relèvent d'un intérêt artistique, qu'ils ne peuvent être ni modifiés ni supprimés, car ils constituent les témoins de l'histoire constructive du monument ainsi qu'en règle générale de l'histoire de l'architecture. Si ces éléments nécessitent, du fait de leur état dégradé ou détruit, un remplacement à neuf, ils doivent être reproduits fidèlement aux formes anciennes. En particulier dans le cas présent, dans la mesure où il s'agit d'un édifice d'une importance de premier ordre sur le plan national et sur celui de l'histoire de l'art, les

¹⁸ F. Igersheim, *L'Alsace et ses historiens, 1680-1914, op. cit.*, p.403.

¹⁹ L'Académie rend en mai 1883 un avis sur le projet de reconstruction de la toiture et la création de flèches sur la tour du Chapitre et à la croisée du transept ; en octobre 1891 sur la création de pignons et le remplacement du portail de J.-F. Blondel ; en novembre 1892 puis en juillet 1893 sur la construction du nouveau portail principal.

traces d'une coopération de plusieurs genres depuis le début du XII^e siècle ne peuvent être effacées »²⁰.

L'article précise bien que l'Académie souhaite rendre des avis cohérents entre eux, notamment après avoir émis un avis similaire au sujet de la restauration de la cathédrale de Trêves. Néanmoins, cette légitime mise en cohérence des avis ne semble pas prendre en compte l'avis rendu trois ans auparavant au sujet du portail de J.-F. Blondel. L'Académie concluait alors que « dans la restauration de monument ancien, il était de rigueur de s'attacher au principe de base consistant à procéder [dans un esprit de] conservation et que les éléments de la construction possédant un intérêt architectural devaient être conservés »²¹. Dans le cas de Metz, elle reconnaissait « qu'elle se voyait exceptionnellement obligée d'accorder la dépose [du portail de Blondel] dans la mesure où ce n'était qu'à cette condition que l'œuvre de restauration [de la cathédrale] pouvait être réalisable »²². Elle ajoutait enfin que le portail classique « portait atteinte par ses grandes proportions à la finesse de l'architecture de la construction gothique »²³. Faut-il voir dans ce changement de position une évolution des mentalités ? Une approche différente en fonction du rang

²⁰ K. E. O. Fristch et F. W. BÜSING, *Deutsche Bauzeitung*, Kommissions-Verlag von Ernst Toeche., Berlin, 1894., p.641 : „Es ist als Grundsatz anzusehen, dass bei der Instandsetzung alter Baudenkmäler Architekturtheile, welche eine künstlerische Ausbildung zeigen, nicht verändert oder beseitigt werden dürfen, weil sie Urkunden für die Baugeschichte des Denkmals und in der Regel auch für die Geschichte der Baukunst im allgemeinen bilden. Bedürfen solche Theile, weil sie schadhaft oder zerstört sind, einer Erneuerung, so müssen sie getreu in den alten Formen wieder hergestellt werden. In dem vorliegenden Falle besonders, da es sich um ein Bauwerk von hervorragender kunstgeschichtlicher und nationaler Bedeutung handelt, dürfen die Spuren der Mitarbeit vieler Geschlechter seit dem Beginn des XII. Jahrh. nicht verwischt werden“.

²¹ Akademie des Bauwesens, *Avis de l'Académie - Dossier n°59*, Berlin, 1891., A. d. B. I 59 : „Es sei an dem Grundsatz festzuhalten, daß bei Restauration alter Baudenkmäler möglichst konservatorisch zu verfahren sei und daß namentlich Bautheile von architektonischem Werthe erhalten werden müßten“.

²² *Ibid.*, A. d. B. I 59 : „Im vorliegenden Falle sehe die Akademie sich indessen ausnahmsweise genöthigt, die Beseitigung als zulässig zu erklären, weil nur unter dieser Voraussetzung die Durchführung des Restaurationswerkes möglich sei [...]“.

²³ *Ibid.*, A. d. B. I 59 : „[...] und zudem durch seinen großen Maßstab die feinere Architektur des gothischen Bauwerkes schädige“.

historique et national de l'édifice ? Les cathédrales de Strasbourg et de Trèves sont après tout de « vraies » cathédrales allemandes, contrairement à celle de Metz...

Plus tard, lorsque Johann Knauth, *Dombaumeister* de la cathédrale de Strasbourg, présente son projet de reprise du pilier, l'Académie ne semble même pas être consultée. Seul le professeur Theodor Landsberg de Darmstadt intervient en tant qu'expert privé. Enfin, en 1909, J. Knauth propose trois projets de restauration au sujet desquels la Ville de Strasbourg demande une expertise. J. Knauth lui-même, et non la Ville, choisit ces experts ! Le cas strasbourgeois révèle donc une certaine liberté sur le plan des décisions administratives, à laquelle s'oppose toutefois une contrainte extrêmement forte liée à la préservation d'un symbole national de premier plan.

IV. Le financement d'un vaste chantier

Le financement d'un chantier d'une cathédrale qui s'étale sur plus de trente années, au cours duquel des aléas obligent notamment à la reconstruction complète de la toiture, constitue une entreprise complexe et de longue haleine.

À Cologne, avant le lancement des travaux, Ernst Zwirner établit un projet pour l'achèvement de la cathédrale qu'il estime à au moins 1,2 millions de thaler. Il s'agit alors d'un chantier prévu sur douze ans, sans construction des arcs-boutants, ni érection des deux tours de la façade principale... D'après l'architecte, les travaux nécessitent une dépense annuelle de 100 000 thalers. Le roi de Prusse s'engage à en verser 50 000²⁴. Le thaler est rapidement remplacé par le mark avec comme équivalence trois marks qui valent un thaler. Le projet aurait donc été estimé à 3,6 millions de marks, avec une dépense annuelle de 300 000 marks et un concours du gouvernement de 150 000 marks. En 1880, le montant total de l'achèvement s'élève en réalité à 6,6 millions de thaler, c'est-à-dire environ 19,8 millions de marks, soit plus de cinq fois le budget initialement prévu²⁵.

Ces montants considérables, liés à des travaux qui intéressent en réalité une construction en grande partie neuve, témoignent de l'importance du budget que l'administration doit accorder à ses nouvelles cathédrales. Ce financement doit également être à la hauteur des ambitions de l'Empire, mais le rebond économique de l'industrialisation à la fin du XIX^e siècle et surtout les dédommagements de guerre payés par la France aident largement à assoir un financement conséquent pour le *Reichsland*.

²⁴ Hermann Fillitz (ed.), *Der Traum von Glück. Die Kunst des Historismus in Europa*, Christian Brandstätter Verlag., Wien - München, 1996., „Die Baugeschichte der Vollendung des Kölner Doms”, p.117.

²⁵ Sur cette somme, 59,4% sont pris à charge par le *Dombauverein*, 32,4% par l'État et 6,8% sont payés grâce à l'import et aux collectes. Source : <https://www.kulturstiftung-koelnerdom.de/> consulté en août 2023.

Avant de rassembler les fonds, il faut connaître le montant des opérations à réaliser, montants déterminés à partir d'estimations ou de devis. Malgré l'ampleur des travaux réalisés à Metz tant sur le plan matériel que politique, il s'avère que l'origine de l'argent utilisé reste en partie inconnue : financement direct par le gouvernement, loteries organisées par l'Œuvre, fonds de la cathédrale mis en place par l'administration, éventuellement « Fonds de Disposition » constituent autant de possibilités. Une fois cet argent utilisé, l'administration doit, en théorie, mettre en place un contrôle qui lui permet de vérifier que les fonds sont utilisés à bon escient.

a. Quels sont les montants nécessaires ?

En tant que *Dombaumeister*, P. Tornow doit établir régulièrement une estimation des travaux à réaliser qui lui permette de dresser un plan pluriannuel des dépenses. Ce programme aide le maître d'ouvrage à rassembler les fonds nécessaires aux opérations à venir et à répartir équitablement les dépenses par années en fonction de la main d'œuvre disponible et des besoins du chantier. En outre, ce document établi par le maître d'œuvre doit, en théorie, être préalablement soumis au maître d'ouvrage, afin qu'il valide ou non les travaux proposés. Il peut alors éventuellement les réorganiser en fonction de ses capacités financières. Bien que ce programme puisse se résumer à quelques lignes, il s'agit d'un document essentiel à la planification des travaux sur une cathédrale. Il apparaît donc tout à fait surprenant, mais également révélateur d'une situation hors du commun, que de telles prévisions n'aient pas été retrouvées dans les archives. Ce n'est qu'en 1896 et en 1900 qu'une estimation de ce type est présentée au souverain, soit respectivement 22 et 26 ans après le début des travaux tornowiens à Metz...

Bien que la liste des dépenses à venir ne soit que très rarement établie, l'architecte tient avec plus de sérieux celle des dépenses réalisées. Ainsi, les *Bulletins*

et *Immediatbericht* permettent d'esquisser un montant total des dépenses réalisées entre 1879 et 1904.

De juin 1879 à 1892, les principales sources qui renseignent sur les dépenses sont le n°44 de la *Deutsche Bauzeitung*, qui dévoile la première estimation dressée par P. Tornow, le rapport de 1882 et les *Bulletins* publiés au cours de ces années²⁶.

Le rapport rédigé en 1882 fixe les dépenses effectuées depuis 1875. Les sept premières années consomment 520 411,52 marks²⁷. Quatre ans plus tard, P. Tornow met à jour cette liste²⁸. La mise en place d'une toiture provisoire s'élève « à un peu plus de 27 000 marks ». Depuis 1880, la reconstruction de la toiture coûte 374 000 marks. L'architecte estime que 1 500 000 marks doivent encore être rassemblés pour terminer les travaux²⁹. En 1889, il actualise à nouveau la liste, notamment pour des travaux d'entretien pour lesquels 52 100 marks ont été dépensés³⁰. Plus loin, dans le même *Bulletin*, P. Tornow évoque la reprise des gouttereaux de la nef suite à l'incendie, pour un montant « relativement considérable » de 81 000 marks³¹. Il en

²⁶ K. E. O. Fristch et F. W. BÜSING, *Deutsche Bauzeitung*, Kommissions-Verlag von Ernst Toeche., Berlin, 1879., p.225.

²⁷ P. Tornow, *Denkschrift-Serie betreffend die Kathedrale zu Metz und deren Restauration.*, Metz, 1882., p.11. Les principales dépenses concernent les travaux d'urgence et d'entretien qualifiés de « Ordinarium » et « Extraordinarium ». Le montant total pour ces années correspond à 158 470,21 marks, avec les principales dépenses en 1880 (59 563,02 marks) et 1879 (35 544,65 marks). Pour le portail de la Vierge, P. Tornow arrête les dépenses de 1880 à 1882 à 64 921,83 marks. L'achat d'une boutique flanquant la cathédrale s'élève à 40 000 marks et les travaux d'entretien entrepris de 1880 à 1882 nécessitent une dépense de 253 856,73 marks. Un dernier poste correspond à l'inspection des fondations des piles de la croisée, dans le but de construire une flèche, pour 3 163,08 marks.

²⁸ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°1*, 1886, vol. 19/., p.11, p.13 et p.21.

²⁹ 150 000 marks sont nécessaires pour la création de nouvelles stalles, de 200 000 marks pour les vitraux de la nef, de 400 000 marks pour la réalisation d'une flèche à la croisée du transept, et enfin de 750 000 marks pour la construction du grand portail.

³⁰ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°4*, *op. cit.*, p.6-8. La restauration de la chapelle Mont Carmel s'élève à 34 000 marks ; celle d'un grand contrefort au nord de la cathédrale à 13 600 marks ; la pose de vitraux dans les fenêtres du triforium coûte 3 300 marks ; la mise en état des voûtes du vaisseau principal du chœur avoisine les 12 000 marks.

³¹ *Ibid.*, p.15.

profite pour mettre à jour l'estimation des travaux restant à réaliser pour achever la cathédrale : 1 757 000 marks doivent cette fois être provisionnés³².

En 1890, environ 13 000 marks permettent de financer les travaux d'entretien³³. Deux ans plus tard, ces travaux se poursuivent et leurs montants font l'objet d'une présentation dans le *Bulletin n°8*. Pas moins de 145 000 marks sont dépensés cette année-là³⁴! Ces montants, presque trois fois plus élevés que ceux présentés en 1889, témoignent de l'augmentation de l'ampleur des travaux.

Après 1893, l'architecte doit rendre compte régulièrement à l'empereur de l'état des finances du chantier. Sept ans plus tard seulement, il transmet le 10 mai 1900 à Guillaume II la récapitulation des dépenses réalisées du 1^{er} janvier 1875 au 1^{er} avril 1900, soit quasiment depuis le début de son service à Metz. Ainsi, de 1875 à 1880, les dépenses oscillent entre 16 100 et 65 600 marks. Elles connaissent une augmentation significative entre 1881 et 1884, où elles varient de 103 900 à 297 500 marks en raison de la reconstruction de la toiture. Elles retrouvent un état stable pendant dix ans, à partir de 1885, avec une variation entre 38 200 à 63 900 marks. Enfin, de 1896 à 1899, elles augmentent à nouveau, entre 125 700 à 278 000 marks, en lien avec la construction du portail principal. La dépense totale en 1899 se monte à 2 314 600 marks ; en trois ans, près d'un million de marks ont ainsi été dépensés !

³² P. Tornow estime la reconstruction de la toiture, intégrant la toiture provisoire, les parements des arases et sa balustrade, les réparations effectuées sur le beffroi de la tour de Mutte, la construction des deux pignons pour un montant final de 507 000 marks. En outre, 1 000 000 à 1 250 000 marks sont encore nécessaires pour construire la flèche sur la croisée et le nouveau portail.

³³ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°5*, 1890, p.6. La restauration des contreforts s'élève en 1890 à 9 400 marks. La pose de nouveaux vitraux dans le triforium se poursuit également pour 2 500 marks, tout comme la restauration des voûtes, mais cette fois du vaisseau principal de la nef, pour 12 000 marks. Enfin, la remise en état de la crypte débute pour 6 000 marks.

³⁴ L'achèvement de la remise en état des voûtes du vaisseau principal de la nef s'élève en tout à 52 000 marks, tandis que la poursuite de la restauration des grands systèmes d'arcs-boutants du chœur coûte 58 000 marks. La remise en état du beffroi de la tour du Chapitre nécessite 35 000 marks.

Dans le dixième *Bulletin* de mai 1895, P. Tornow revient sur sa convocation à la présidence de Metz le 9 septembre 1893. Au cours de cette entrevue, l'empereur lui demande « une récapitulation spéciale sur le montant des dépenses nécessaires à la restauration de la cathédrale »³⁵. L'architecte résume cette liste aux quatre chapitres suivants³⁶. Pour les travaux effectués depuis 1874 jusqu'à 1895, 1 383 200 marks ont été dépensés. Les opérations en cours en 1895 nécessitent 184 300 marks. Les projets « prévus pour un avenir prochain » demandent toujours 1 200 000 marks tandis que les projets « relatifs à l'achèvement de la cathédrale » occasionneront une dépense de 1 300 000 marks. Au final, en 1895 P. Tornow estime devant le souverain que l'achèvement complet de la cathédrale appelle une dépense totale 4 067 500 marks³⁷.

L'année 1896 et le *Bulletin n°10* marquent un tournant dans la présentation des coûts³⁸. Il s'agit en effet de la première et dernière fois que P. Tornow publie une « récapitulation des dépenses nécessaires à l'achèvement, à la restauration et à l'entretien de la cathédrale de Metz ». Cette liste se compose de quatre chapitres : les dépenses effectuées de 1874 à 1896, les dépenses pour les travaux en cours en 1896 et proches de leur achèvement, les montants liés à des travaux à réaliser prochainement et enfin ceux permettant l'achèvement de l'édifice.

En 1896, les dépenses réalisées depuis 1874 s'élèvent ainsi à 1 383 200 marks³⁹. Les nombreux travaux en cours en 1896 nécessitent pour leur achèvement une somme supérieure à celle des dépenses effectuées depuis 1874, ce qui revient à doubler le budget. En effet, 1 567 500 marks sont encore nécessaires pour terminer

³⁵ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°10 et 11*, 1896, p.53.

³⁶ *Ibid.*, p.54-56.

³⁷ *Ibid.*, p.55-56.

³⁸ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°10 et 11*, 1896, p.54-58.

³⁹ *Ibid.*, p.55. Les travaux généraux pour la remise en état de la cathédrale, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur, représentent 372 500 marks ; l'entretien courant coûte 84 200 marks ; le rétablissement du portail de la Vierge pour 147 300 marks ; l'acquisition et la démolition des ajouts blondéliens pour 44 100 marks ; la reconstruction de la toiture pour 512 000 marks ; la reprise de la toiture de la chapelle du Mont Carmel pour 34 300 marks ; la remise en état de toutes les voûtes de la nef, du transept et du chœur pour 85 400 marks ; la restauration de tous les arcs-boutants de la nef et du chevet pour 103 400 marks.

les travaux en cours⁴⁰. Les opérations prévues « dans un avenir prochain » engendrent un besoin tout aussi conséquent de 1 200 000 marks⁴¹. P. Tornow ajoute à ces estimations les montants liés aux projets d'achèvement de la cathédrale : 1 300 000 marks doivent encore être provisionnés⁴². Au final, en 1896, P. Tornow estime à 4 067 500 marks le montant total de l'achèvement complet des travaux.

P. Tornow fait également état des crédits encore nécessaires après le 1^{er} avril 1900 pour le portail. Sur 1 300 000 marks estimés pour cette opération, 612 000 marks ont déjà été utilisés⁴³. Pour les travaux à terminer et ceux à engager, P. Tornow estime que 3 700 000 marks doivent encore être provisionnés⁴⁴ ! Cela représente une augmentation non négligeable de 1 200 000 marks depuis 1893. Ainsi, si toutes les opérations avaient été réalisées – ce qui ne sera pas le cas – cela aurait porté la dépense totale à près de six millions de marks, ce qui représente tout

⁴⁰ *Ibid.*, p.55. Les opérations déjà validées sur devis consistent en la remise en état de la crypte pour 21 400 marks ; la restauration d'un nouvel arc-boutant du chevet pour 12 000 marks ; l'achèvement des travaux du beffroi de la tour du Chapitre pour 700 marks ; le rétablissement d'une épitaphe de la sacristie pour 8 200 marks ; la reprise du couronnement des murs extérieurs de la chapelle du Saint-Sacrement et le remplacement de sa toiture pour 13 400 marks ; la réalisation de vues photographiques pour 1 600 marks ; des travaux d'entretien courants pour 16 000 marks. P. Tornow présente également les estimations pour la construction d'un nouveau pignon au-dessus de la façade occidentale à hauteur de 86 000 marks et la construction d'une chapelle d'orgue pour 25 000 marks.

⁴¹ *Ibid.*, p.55. Ces opérations intéressent la mise en place de vitraux peints dans onze fenêtres du vaisseau principal de la nef pour 275 000 marks ; le remplacement des stalles pour 175 000 marks ; la création du nouveau portail principal pour 750 000 marks.

⁴² *Ibid.*, p.56. Ces travaux consisteraient à remplacer le mobilier liturgique pour 200 000 marks ; mettre en place un nouveau dallage dans l'intérieur pour 400 000 marks ; construire une flèche à la croisée du transept pour 400 000 marks ; démolir des maisons entre la rue du Vivier et la place Saint-Étienne pour achever le dégagement de la cathédrale et permettre la construction d'une nouvelle sacristie pour 300 000 marks.

⁴³ P. Tornow estimait, dans le premier *Bulletin* de 1886, le coût de la construction du portail à 750 000 marks. Le montant final a donc presque doublé l'estimation d'origine.

P. Tornow détaille les dépenses par année effectuées pour le portail jusque-là : 25 800 marks en 1896, 58 000 marks en 1896 et 940 000 marks en 1897. Il ajoute un premier devis pour l'achèvement « d'un certain nombre de travaux » pour 80 000 marks et un second pour la fabrication des futures portes en bronze pour 196 200 marks.

⁴⁴ Il s'agit de financer les vitraux de la nef pour 450 000 marks ; la flèche à la croisée du transept pour 400 000 marks ; le dégagement de la cathédrale pour 750 000 marks.

de même deux millions de marks supplémentaires par rapport à l'estimation globale publiée deux ans auparavant dans le *Bulletin*.

D'après la dernière récapitulation présentée à Guillaume II en 1900, et en estimant à environ 89 000 marks la dépense annuelle des travaux courants, notamment pour les années 1900 à 1906, il est possible d'estimer à environ 4 200 000 marks la somme totale des travaux effectivement réalisés – ces travaux ne concernent donc pas l'achèvement complet tel qu'imaginé par l'architecte. Le chantier de la cathédrale de Metz se révèle donc 4,7 fois moins cher que celui de Cologne... Pour la cathédrale Saint-Étienne, cela représente une dépense annuelle moyenne de 131 250 marks, en gardant à l'esprit qu'il s'agit d'une projection : à la fin du siècle, les principales dépenses concernent la construction du pignon principal et le portail.

b. Provenance des fonds

Les fonds proviennent au moins de deux sources : le gouvernement d'Alsace-Moselle et les loteries de l'Œuvre. Concernant le financement par le gouvernement, P. Tornow reconnaît, dans le *Bulletin n°4* de 1889, « l'empressement dont a fait preuve le gouvernement d'Alsace-Moselle en accordant les fonds relativement fort élevés pour les réparations et les constructions nouvelles dont la cathédrale a été l'objet jusqu'ici ». Il invite, afin de soulager les finances du pays, à trouver d'autres moyens de financement, notamment étrangers⁴⁵. Les quinze premières années semblent donc être largement financées par l'administration régionale, d'autant que la première loterie n'est organisée qu'en 1889.

⁴⁵ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°4*, op. cit., p.21.

Le *Denkmalarchiv* de Metz ne conserve absolument aucune trace du financement par l'administration régionale via le *Dombaufond*. Les Archives départementales du Bas-Rhin pourraient, dans les archives du ministère impérial, renfermer quelques informations à ce sujet. Celles de la Moselle restent particulièrement muettes sur ce sujet avant 1910. En outre, peu de mentions se trouvent dans la correspondance de l'empereur. Seul un courrier de H. von Hohenlohe datant du 11 janvier 1904 indique au souverain que le budget alloué aux travaux de la cathédrale mosellane va être présenté au *Bundesrat* et qu'il sera augmenté de 20 000 à 40 000 marks⁴⁶. Un second courrier confirme cette augmentation le 23 juin de la même année, repris par le secrétaire dans le *Bulletin n°16* : « subvention permanente de 40 000 marks allouée par l'État pour la restauration de la Cathédrale »⁴⁷.

Les loteries constituent la seconde provenance des fonds. L'Œuvre de la cathédrale de Metz en organise quatre durant l'Annexion. La première est mise en place entre 1889 et 1890 et vise à récolter 200 000 marks. La deuxième intéresse les années 1893 et 1895 et doit permettre de collecter 500 000 marks pour le futur portail et 25 000 marks pour le fonctionnement de l'Œuvre. Au final, seulement 200 000 marks sont réunis cette fois-là. La troisième a lieu entre 1896 et 1899 et doit rassembler l'importante somme de 1 150 000 marks, toujours pour la construction du portail principal. Les nouvelles lois prussiennes sur les loteries limitent cependant cette entreprise, qui ne rassemble que 320 000 marks. Enfin, la quatrième loterie concerne l'année 1906, avec l'objectif ambitieux de récolter 2 200 000 marks. Le montant finalement récolté n'est pas précisé, mais il semble insuffisant pour terminer les travaux engagés à l'intérieur de la cathédrale : l'objectif initial est loin d'avoir été atteint... Bien que les loteries ne puissent financer tous les travaux, tel que l'imaginait

⁴⁶ *Correspondances de l'empereur, op. cit.*, courrier du 11 janvier 1904.

⁴⁷ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°16*, 1906, p.2.

probablement P. Tornow, l'Œuvre contribue, avec au moins 720 000 marks récoltés par les trois premières loteries, à aider le financement du chantier à hauteur de 17 % du montant global - ce qui est très éloigné des 59,4 % pris en charge par *Zentral-Dombau-Verein* pour l'achèvement de la cathédrale de Cologne !

Le *Dispositionsfonds*, ou « Fonds de Disposition », sert à financer les dépenses non prévues qui ne peuvent pas être inscrites au budget voté par le *Landesausschuss*⁴⁸. Il est mis en place dès 1876 par l'administration impériale comme fonds de crédits spéciaux, notamment après que le *Landesausschuss* ait refusé des financements pour le théâtre municipal de Strasbourg. François Igersheim souligne qu'il s'agit d'un détournement de procédure qui constitue une atteinte au pouvoir budgétaire du parlement régional. Le gouvernement soutient qu'il utilise ce fonds pour des affaires publiques, mais le scandale de la statue de Guillaume I^{er} sur la place impériale de Strasbourg (actuelle place de la République), entièrement financée par ce fonds, révèle cependant son utilisation à des fins plus politiques. Ce fonds fait en fait office de caisse de « fonds secrets » et le gouvernement l'utilise en partie pour subventionner des œuvres caritatives sollicitées par des députés pour acheter leur silence.

Le caractère secret des dépenses effectuées à partir de ce fonds en interdit en partie l'analyse. Rien ne permet d'affirmer, ou d'infirmer, qu'il ne soit utilisé pour les chantiers messins.

c. Contrôle par l'administration de la gestion financière

En théorie, lorsqu'un maître d'ouvrage engage des frais pour un chantier, il doit pouvoir contrôler lui-même ou faire contrôler l'utilisation de son argent. À partir du

⁴⁸ F. Igersheim, *L'Alsace et ses historiens, 1680-1914, op. cit.*, p.401.

milieu du XIX^e siècle, l'administration française met en place des moyens qui lui permettent d'encadrer et de contrôler l'utilisation de l'argent public dans le cadre de marchés publics. Pour les travaux sur les cathédrales, les devis des entreprises doivent répondre à une organisation imposée – chaque poste doit être détaillé et doit renseigner sur les prix unitaires et les quantités –, les travaux sont financés mensuellement sur situation vérifiée par l'administration, les délais deviennent contractuels et toute dérive, tant calendaire que budgétaire, peut faire l'objet de pénalités.

À Metz, rien de tel. Il n'y a pas, ou très peu, d'entreprises extérieures, puisque la *Dombauhütte* réalise les travaux en interne. Inutile donc de demander des devis extérieurs, l'architecte s'en charge. Seulement voilà, les devis de P. Tornow paraissent excessivement sommaires : ils présentent les montants par opérations, sans détail des postes, encore moins des quantités et aucun engagement sur des délais.

L'administration régionale a beau valider les projets et les devis, puisqu'ils sont signés par O. Pavelt au ministère, elle ne met aucun système en place pour contrôler l'utilisation de ses fonds. Le *Denkmalarchiv* de Metz ne conserve aucune situation d'avancement ou de factures. Cela ne signifie pourtant pas que de tels documents n'aient jamais été réalisés. Ils ont peut-être été transmis en exemplaire unique à Strasbourg (ce qui semble peu réaliste), où les Français s'en sont débarrassés après 1919. Quoiqu'il en soit, en 1906 la chute de P. Tornow met en évidence le laxisme de l'administration régionale et impériale vis-à-vis du chantier messin.

DEUXIÈME PARTIE :

UN CHANTIER

LES STRUCTURES DE LA MAÎTRE D'ŒUVRE & LES TRAVAUX D'ENTRETIEN

L'exécution d'un chantier de restauration aussi vaste que celui dirigé par Paul Tornow à Metz de 1874 à 1906 implique des structures de maîtrise d'œuvre organisées et efficaces. En plus de la nécessité de planifier au mieux le chantier, l'architecte prussien souhaite inscrire son intervention dans la lignée des *Hütte*, les ateliers des cathédrales ayant permis l'érection des monuments gothiques au cours du Moyen Âge.

Cette deuxième partie présente dans un premier temps les structures mises en place par P. Tornow pour mener à bien son chantier. La *Dombauhütte*, c'est-à-dire les ateliers de la cathédrale, regroupe l'ensemble des acteurs de la maîtrise d'œuvre et même au-delà : architectes, techniciens et compagnons. L'analyse qui suit présente en détail les différents intervenants, du sculpteur Auguste Dujardin aux nombreux corps de métier qui interviennent sous la direction du *Dombaumeister*. La dimension pédagogique liée à ce vaste chantier, nécessaire à la formation des multiples compagnons présents sur place, est également évoquée, ainsi que l'importance de l'outil photographique.

Puis, le *Dombauverein*, c'est-à-dire l'Œuvre de la cathédrale, seule entité encore existante aujourd'hui de la période « Tornow », fait l'objet d'une présentation. L'origine de sa fondation, ses objectifs et ses activités permettent de mieux comprendre le rôle de cette société en tant que financeur secondaire. Le *Bulletin de l'Œuvre*, organe de communication de la société, constitue l'une des principales sources d'informations de cette recherche.

Enfin, les nombreux travaux d'urgence, d'entretien et de réparation clôturent cette partie. Considérés comme mineurs, ces opérations couvrent l'ensemble de la carrière de P. Tornow. Elles sont présentées ici pour rendre compte de l'ampleur du chantier continu qu'a dirigé l'architecte.

CHAPITRE II.A : LA *DOMBAUHÜTTE* - LES STRUCTURES DE LA MAÎTRISE D'ŒUVRE

Pour gérer les chantiers complexes de la cathédrale et mener à bien cette vaste entreprise, P. Tornow ne peut agir seul. Il crée pour cela une structure particulière, tant sur le plan logistique qu'administratif, qui lui permet d'assurer la maîtrise d'œuvre de l'opération.

La *Dombauhütte*, c'est-à-dire les ateliers de la cathédrale, se fonde sur le modèle d'une structure analogue à la cathédrale de Cologne et rassemble les fonctions de bureau de l'architecte et d'ateliers des compagnons. À Metz, les ateliers de la cathédrale réalisent les principaux travaux du chantier : la maçonnerie, la taille de la pierre, la sculpture, la charpente en bois et même certains travaux de ferronnerie. Seules quelques tâches plus spécifiques, comme la charpente métallique ou la menuiserie, impliquent l'intervention d'entreprises extérieures.

P. Tornow tisse ainsi un lien fort et sur le long terme avec les nombreux compagnons qui sont attachés au chantier messin. L'objectif d'une telle structure vise à retrouver la synergie qui unissait les corps de métier au Moyen Âge et qui a permis l'érection des cathédrales. La structure de Metz s'inscrit ainsi dans une double intention : se hisser au même rang que le chantier d'achèvement de la cathédrale de Cologne et fonder l'histoire du chantier de Saint-Étienne dans une structure légitime et ancienne comme celle de la cathédrale de Strasbourg. Ces deux cathédrales possèdent en effet des structures qui influencent P. Tornow lors de l'établissement de la *Dombauhütte* de Metz.

P. Tornow installe son bureau à proximité immédiate de la cathédrale et met en place des ateliers de taille et de sculpture destinés à la réalisation des ouvrages en pierre, érigés place Saint-Étienne, aux pieds de la cathédrale et en face de son agence. De plus, la *Dombauhütte* accorde un rôle important à la photographie,

médium alors en voie d'expansion : une quantité impressionnante de clichés réalisés avant le montage des différentes pierres documente les éléments avant leur mise en œuvre. En outre, les photographies ramenées des voyages en France servent d'exemples aux compagnons. Enfin, la *Dombauhütte* joue un rôle important sur le plan pédagogique et de transmission des savoirs. L'apprentissage des nombreux compagnons se fait en interne et il semble que la fidélisation soit le mot d'ordre. P. Tornow confie en effet la sculpture du futur portail uniquement aux compagnons jouissants d'une expérience d'au moins dix ans sur le chantier. Quelques photographies liées à la stéréotomie témoignent de cette dimension pédagogique du chantier.

L'Œuvre Notre-Dame (OND) de Strasbourg est prise régulièrement comme point de comparaison dans ce chapitre. L'édifice alsacien partage avec Metz sa particularité de cathédrale annexée, mais offre surtout, grâce aux livres journaliers du chantier de Johann Knauth, un aperçu extrêmement détaillé de la vie de cette *Hütte* sur les années 1906 à 1910¹. Au contraire, l'achèvement de la cathédrale de Cologne dès 1880 ne permet pas une comparaison pertinente. En effet, les années 1880 intéressent seulement à Cologne le démontage des échafaudages et la diminution drastique du nombre de compagnons puisque les travaux sont terminés. Cette situation contraste avec la progressive mise en place à Metz de la *Dombauhütte* pour lancer les chantiers. En Rhénanie reste cependant un petit nombre de compagnons chargé de l'entretien de l'édifice. À tel point qu'en 1890, Richard Voigtel suggère même de supprimer la *Dombauhütte*. Elle sera finalement remise sur pied à partir de 1906 par Bernhard Hertel à la suite de dégâts provoqués par une tempête.

¹ Anne-Doris Meyer est docteure en histoire de l'art et muséographe. Elle a analysé les livres journaliers de l'OND dans le cadre du projet de recherche sur l'architecte Johann Knauth et le sauvetage de la cathédrale de Strasbourg entre 1907 et 1926 par la confortation du pilier nord de la tour. Les informations utilisées comme éléments de comparaison nous ont été transmises par elle.

I. Création de la *Dombauhütte*

Contrairement à l'Œuvre Notre-Dame de la cathédrale de Strasbourg qui assurait et continue d'assurer une partie de la maîtrise d'ouvrage et de la maîtrise d'œuvre, l'Œuvre de la cathédrale de Metz (*Dombauverein*) ne joue qu'un rôle de financeur voire d'aide au financement. Le ministère impérial d'Alsace-Moselle assure la maîtrise d'ouvrage au nom de l'empereur, ministère duquel P. Tornow dépend en tant que fonctionnaire en sa qualité d'inspecteur du district, mais auquel il rend également compte en tant que *Dombaumeister*, en particulier à partir de la seconde moitié de son activité². Le fait que Guillaume II, qui porte une attention particulière aux chantiers de Saint-Étienne, arrive sur le trône à la même période, explique certainement ce nouveau rapport de l'architecte à son maître d'ouvrage. C'est une autre structure que l'Œuvre qui assure la maîtrise d'œuvre à Metz : la *Dombauhütte*.

Faute de documents renseignant sur l'existence et l'organisation de cette structure en Moselle, il est possible d'esquisser sa nature par comparaison avec un autre chantier qui fait office de référence pour les travaux de grande ampleur : l'achèvement de la cathédrale de Cologne. La *Dombauhütte* de Cologne, dont P. Tornow connaît l'existence en raison du rayonnement qu'elle a exercé à l'échelle nationale, notamment auprès des architectes, est une structure recréée lors de la relance du chantier rhénan. Elle prend comme modèle les loges de compagnons de la période médiévale qui avait permis l'érection du chevet et des parties basses de la nef de la cathédrale.

À l'instar des ateliers de nombreuses autres cathédrales, la *Dombauhütte* de Cologne existe donc dès la construction de l'édifice au Moyen Âge. Les guerres révolutionnaires et l'occupation de la Rhénanie par la France à la fin du XVIII^e siècle entraînent sa suppression et ses archives emportées à Paris finissent par être perdues. Au milieu du XIX^e siècle, une fois l'idée de reprendre le chantier de la cathédrale de

² Ce double statut est admis par l'administration en 1886, puisque le *Dombaumeister* de Metz n'est pas considéré comme un fonctionnaire.

Cologne acquise, l'impulsion de Friedrich Adolf Ahlert permet la création d'une nouvelle *Dombauhütte*. Cette dernière existe toujours de nos jours et dirige les travaux de restauration prévus pour durer au minimum jusqu'en 2070³. Dès l'origine, cette structure rassemble plus de 100 collaborateurs, aussi bien des maîtres d'œuvre que des compagnons qui travaillent de concert au chevet de l'édifice, avec la particularité d'être attachés au monument. Au plus fort des travaux, jusqu'à 400 compagnons ont pu travailler à Cologne.

La date de création de la *Dombauhütte* de Metz n'est pas connue, mais il semble logique qu'elle se situe dans les premières années de la nomination de P. Tornow à la cathédrale, dont l'initiative lui revient. En effet, dans l'hommage rendu à l'architecte par Paul Clemen* en 1906 dans *Die Denkmalpflege*, l'historien précise que l'architecte a dû « créer et organiser une toute nouvelle *Hütte* »⁴. P. Clemen ajoute que « l'installation et la gestion de cette structure, mais également l'art de l'exécution du travail réalisé [en atelier] par celle-ci » sont alors devenus des modèles pour des travaux de même nature.

P. Tornow signe ses rapports en tant que *Dombaumeister*, c'est-à-dire l'Architecte en chef de la cathédrale, mais également chef de la *Hütte*. Cette signature et l'article de P. Clemen, confirment donc l'existence d'une *Dombauhütte* à Metz et le rôle important, si ce n'est de premier plan, de l'architecte. P. Tornow mentionne d'ailleurs explicitement la *Dombauhütte* dans ses rapports d'avancement transmis au ministère impérial pour évoquer le travail réalisé à la cathédrale. Il différencie ensuite les types d'interventions selon les structures en employant les termes « bureau de dessin », « d'ateliers » et de « chantier ». Il y a donc trois types d'intervenants : les architectes, les dessinateurs ainsi que les compagnons qui se répartissent selon trois

³ <https://www.koelner-dombauhueette.de/wissenswertes/geschichte> consulté en février 2019.

⁴ Paul Clemen, « Die Denkmalpflege », 20 juin 1906p., p.63 : „In Metz musste nun zunächst eine ganz neue Hütte gebildet und organisiert werden, und in der Anlage und Leitung dieser Hütte, auch in der Art der Ausführung der Arbeiten durch diese, ist der Baubetrieb an der Metzter Kathedrale vorbildlich für ähnlicher Aufgaben geworden“.

domaines : le dessin en agence, le travail en atelier (taille et sculpture) et la mise en œuvre sur le monument. Cette dernière tâche relevant plus vraisemblablement de la maçonnerie (assemblage des pierres entre elles).

En dépit de son rôle majeur pour la bonne exécution des projets et des travaux, peu d'informations documentent l'organisation de la *Dombauhütte*. Sa durée de vie peut être estimée à la période de l'Annexion. En outre, les documents d'archives conservés à Metz révèlent quelques traces physiques de son existence. Dans un courrier du 26 mars 1900, P. Tornow indique que 56 personnes sont employées au total dans la *Dombauhütte*⁵.

Après le départ de P. Tornow, la structure prend en 1910 le nom de *Dombauamt*. C'est sous cette appellation que sont conservés les documents relatifs à la gestion de cette structure de 1910 à 1914 par Wilhelm Schmitz aux Archives Départementales de la Moselle.

⁵ *Correspondances de l'empereur*, Berlin, Cabinet civil de l'empereur., courrier du 26 mars 1900.

II. Le bureau et les ateliers de dessin - L'agence de Paul Tornow

Paul Tornow ne fait presque jamais référence à son agence dans ses écrits. Les rapports transmis à Berlin comportent seulement des informations sur l'avancement du travail dans les ateliers de dessin. Cette dénomination évoque une partie de l'agence de l'architecte, où une équipe de dessinateurs s'affaire à réaliser les nombreux documents de présentation et d'exécution. Les rapports mentionnent les locaux lorsque l'empereur se rend dans les ateliers de dessin, sans plus de précisions sur leur localisation.

Le rôle, la localisation et la composition de l'agence peuvent toutefois être approchés grâce à la description du portail rédigée en 1903, à quelques photographies conservées dans le *Denkmalarchiv* messin, ainsi qu'à l'aide de rares mentions de la part de P. Tornow dans le *Bulletin* ou dans certains rapports spécifiques. L'absence de documents financiers dans le fonds, comme les livres journaliers du chantier de Johann Knauth à Strasbourg, et qui auraient permis d'identifier entre autres le nombre de personnes employées, rend cette analyse lacunaire.

a. Rôles et activités de l'agence

Deux entités composent l'agence de P. Tornow : le bureau, où exercent les architectes et assistants en charge de l'élaboration des projets, du suivi de chantier et de la gestion financière, et les ateliers de dessins où sont réalisées les nombreuses planches graphiques.

Le travail dans l'agence de P. Tornow se caractérise selon quatre activités. Dans un premier temps, les ateliers de dessin relèvent la cathédrale afin de pouvoir en dresser les plans exacts. Ces documents servent dans un deuxième temps à l'élaboration des grands projets de restauration au sein du bureau, ainsi qu'à l'établissement des plans nécessaires à la réalisation des travaux dans les ateliers de

taille et de sculpture : dessins préparatoires, planches officielles de présentation et documents d'exécution. Enfin, P. Tornow et son bureau gèrent les finances du chantier en établissant ponctuellement des devis estimatifs et en contrôlant – plus ou moins - les dépenses une fois les travaux débutés.

1. Baubüreau - *Le bureau de l'architecte*

Quelques collaborateurs assistent P. Tornow dans son bureau. Des architectes ou maîtres d'œuvre endossent en effet le rôle d'assistant de l'Architecte en chef. Konrad Wahn* puis Wilhelm Schmitz* assurent cette fonction. Tous participent à l'élaboration des grands projets de restauration, mais probablement aussi au programme des travaux d'entretien. P. Tornow n'emploie jamais ce terme, mais la notion de « Direction du chantier » serait bien plus appropriée pour cette première entité⁶.

L'architecte doit en effet définir le programme des travaux qu'il présente régulièrement au ministère impérial, à la demande de ce dernier. Un devis très sommaire accompagne, en règle générale, la liste des travaux à réaliser. L'administration n'impose jamais de travaux à l'architecte : P. Tornow reste bien le seul à décider de la marche que suivront les opérations. Cela n'exclut cependant pas que des discussions internes au bureau, entre architectes, permettent d'approcher ce plan global, notamment pour les travaux d'entretien. Les collaborateurs qui encadrent ces travaux sont plus à même de dresser un état sanitaire de l'édifice et donc d'établir un projet.

Ce cas ne s'avère pas unique, puisque l'architecte de Strasbourg agit de la même sorte. J. Knauth présente en effet ses projets à la commission de l'OND et au maire de Strasbourg, dans la mesure où l'Œuvre dépend de la ville. La municipalité

⁶ Le sculpteur Auguste Dujardin évoque dans son mémoire de 1925 le changement de « direction » lorsque W. Schmitz prend la succession de P. Tornow.

statue en fonction des coûts indiqués, mais ne se prononce pas sur les dimensions esthétiques ou scientifiques des projets. Anne-Doris Meyer note à ce propos que « l'architecte apparaît d'abord comme un homme seul ; le personnel scientifique qui l'entoure ne constitue pas un réel conseil scientifique ». Cette situation semble se répéter à Metz : les seuls avis extérieurs relèvent des suggestions de l'Académie royale d'architecture de Berlin.

Le bureau de l'architecte doit également permettre la bonne exécution des travaux grâce au suivi régulier des chantiers. Cette tâche est probablement réservée à P. Tornow pour les grands chantiers prestigieux et aux proches collaborateurs pour les travaux d'entretien. La fréquence des visites, au cours desquelles il s'agit de vérifier les approvisionnements et la qualité des travaux réalisés, notamment dans les ateliers, ainsi que la qualité de mise en œuvre sur site, n'est pas connue.

P. Tornow rappelle régulièrement – mais sommairement – les montants des travaux restant à exécuter. Bien qu'il évoque des devis dans certains de ses rapports, force est de constater que les fonds d'archive ne conservent aucune véritable approche financière. Des listes présentant très sommairement les montants, parfois détaillés par grandes phases de travaux, constituent en réalité les seuls documents disponibles. Ces estimations s'éloignent donc particulièrement d'un véritable devis estimatif qui présente poste par poste les montants, fait figurer les quantités ainsi que les prix unitaires, comme le demande l'administration française à la même période.

Une fois le devis sommaire et le programme de travaux lié validés par le ministère, les opérations peuvent débuter. À la suite, il semble logique que soit mis en place un contrôle interne des finances du chantier par le maître d'œuvre et en externe par le maître d'ouvrage. L'architecte doit savoir comment la *Dombauhütte*

utilise les fonds reçus et doit se tenir informé des avoirs dans les caisses pour achever les opérations en cours.

En France, cette question importante est déjà bien rodée. La vérification des marchés, des situations et des attachements en cours et en fin de chantier est en effet instituée au milieu du XIX^e siècle. L'existence notamment du service du contrôle pour les édifices diocésains permet, dès 1835, de « vérifier les devis et contrôler les mémoires, au point de vue des quantités et des prix »⁷. À partir de juillet 1848, la direction des Cultes fixe même des règles pour l'établissement des devis afin d'en faciliter la vérification, ainsi que la présentation d'attachements permettant de prouver les travaux effectués. En outre, le projet ne peut être modifié sans la validation de l'autorité de contrôle que représente le préfet, et le paiement se fait uniquement sur situations validées en fonction de l'avancement constaté. Il y a donc un rapport de force entre l'État maître d'ouvrage et son maître d'œuvre qui ne peut agir sans son accord.

Le rôle de vérificateur et de gestionnaire de P. Tornow aurait dû être évident compte tenu de sa qualité d'Architecte en chef. Toutefois, le peu d'intérêt porté à cette tâche par lui semble être à l'origine de sa démission en 1906. Cette même année, Paul Clemen débute l'hommage qu'il rend à P. Tornow dans le journal *Die Denkmalpflege*, en précisant les raisons qui ont conduit l'architecte messin à quitter son poste. En effet, « de graves négligences dans la gestion des affaires financières, liées à une confiance trop grande que l'artiste a accordée à ses anciens subordonnés » semblent être la raison principale de cette démission⁸. Plus loin, il s'interroge sur la pertinence de confier à « un artiste », qui n'a pas les qualités d'un comptable, la gestion financière d'un chantier, qui consiste en l'occurrence à assurer « la mission pleine de responsabilités de vérifier les mémoires justificatifs et d'établir

⁷ Jean-Michel Leniaud, *Les cathédrales au XIX^e siècle étude*, Economica., Paris, 1993.

⁸ P. Clemen, « Die Denkmalpflege », art cit., p.63 : „Schwere Nachlässigkeiten in der ihm übertragenen geschäftlichen Leitung infolge eines allzugrossen Vertrauens, das der Künstler hier seinen früheren Untergebenen geschenkt hatte[...]“.

les factures »⁹. Il ajoute, que si l'aide « d'un fonctionnaire technique avait été accordée à l'Architecte en chef de la cathédrale, comme c'est le cas depuis six ans », de tels manquements n'auraient jamais eu lieu ou auraient pu être identifiés dès le départ¹⁰. P. Clemen soulève ainsi une question essentielle, celle de la prise en charge de la gestion financière du chantier.

À partir de la seconde moitié de son activité, P. Tornow dresse régulièrement des devis estimatifs très généraux des grands projets. Les travaux d'entretien en revanche ne sont jamais détaillés. Les montants de ces opérations en cours ou achevées restent ponctuellement indiqués dans les *Bulletins*, mais toujours de façon très globale et succincte. Il s'agit des uniques documents conservés attestant d'une forme de gestion financière, mais leur contenu réduit et leur présentation laconique laisse transparaître tout en confirmant le peu d'intérêt accordé par P. Tornow à cette tâche. Une large partie du travail réalisé sur le chantier s'effectue en régie, c'est-à-dire en interne à la *Dombauhütte*, ce qui autorise une attention moindre en matière de contrôle financier. Toutefois, l'absence de documents attestant d'un suivi du chantier interroge quant à l'attitude du maître d'ouvrage face à cette problématique.

Le hasard révèle en mai 1901 cette situation à l'administration. P. Tornow tombe malade et doit rester chez lui. La gestion du chantier s'en trouve perturbée. Le président du district Hans von Hammerstein, informé de la situation, profite de l'absence de l'architecte pour se rendre aux ateliers de la cathédrale et analyser le fonctionnement de l'agence.

Il adresse le 5 mai 1901 un courrier à l'empereur qui marque le début de la disgrâce de l'architecte¹¹. En effet, outre quelques informations données sur la

⁹ *Ibid.* : „[...] auch die verantwortungsvolle Prüfung der Belege und Aufstellung der Berechnungen übertragen ward“.

¹⁰ *Ibid.*, p.63 : „[...] Wäre von Anfang an, wie jetzt seit sechs Jahren, dem Dombaumeister ein technischer Beamter zur Mitwirkung bei jenen Arbeiten an die Seite gegeben worden [...]“.

¹¹ *Correspondances de l'empereur, op. cit.*, courrier du 05 mai 1901. Les aspects financiers liés à cette affaire sont présentés dans la quatrième partie, chapitre IV.B La chute de Paul Tornow.

composition et la rémunération des collaborateurs de P. Tornow, le courrier révèle pour la première fois les disfonctionnements de la *Dombauhütte*. P. Tornow doit à lui seul surveiller le personnel de son bureau et des ateliers de la cathédrale tout en assurant la vérification des matériaux et leur approvisionnement sur site. Le président du district note en particulier que l'architecte exerce seul le contrôle relatif aux questions financières. Personne d'autre que P. Tornow ne représente les intérêts de l'État en absence de l'architecte. Toutefois, H. von Hammerstein alerte l'empereur sur le fait que P. Tornow, « agissant comme un artiste », porte peu d'intérêt à la question financière, et donc aux intérêts prussiens.

Le *Dombaumeister*, qui ne semble ni intéressé ni réellement formé pour cette tâche, assure donc très peu ou pas du tout la gestion administrative des finances du chantier. De ce fait, H. von Hammerstein, en accord avec le ministère impérial, missionne un fonctionnaire en charge de ce suivi à partir de 1901¹². Il n'en demeure pas moins que P. Tornow a pu diriger son agence et ses chantiers sans grandes contraintes financières pendant près de 27 ans... Il faut d'ores et déjà préciser que le manque d'argent se fait sentir au début du XX^e siècle, contrairement aux premières années de l'Annexion durant lesquelles l'Œuvre de la cathédrale arrive à assurer un financement régulier. Cette évolution de la situation invite certainement Berlin à porter une attention plus soutenue vis-à-vis des dérives messines.

2. Zeichenstube – Les ateliers de dessin

Les ateliers de dessin composent la seconde entité de l'agence de P. Tornow. Les collaborateurs dessinateurs ont à leur charge le relevé de l'édifice et l'exécution d'une grande quantité de planches graphiques.

Lorsque P. Tornow arrive à Metz, il dispose de peu de documents qui présentent la cathédrale dans son ensemble. Rien ne permet de savoir si l'architecte

¹² *Ibid.*, courrier du 05 mai 1901.

prussien a accès aux plans de 1792. En outre, les plans de Jules Racine conservés dans le *Denkmalarchiv*, si tant est que P. Tornow les consulte, restent principalement des minutes de relevés et des croquis. Seuls quelques bouts de plans font l'objet d'une mise au propre par l'architecte diocésain, notamment pour présenter le projet de portail principal. P. Tornow doit donc lancer une campagne de relevé de l'ensemble de la cathédrale avant d'envisager la planification de grandes interventions.

Les collaborateurs de P. Tornow réalisent un nombre important de minutes de relevés classées en série en fonction de la partie de la cathédrale qu'elles intéressent. Les styles d'écriture différents sur ces minutes de relevés révèlent qu'elles ne sont pas de la main de P. Tornow. Les séries I (portail principal), II (portail de la Vierge), III (intérieurs du vaisseau principal et des bas-côtés), X (intérieurs du bras nord du transept), XI (intérieurs de la croisée du transept), XII (intérieurs du bras sud du transept), XIII (intérieurs du chœur et chapelles rayonnantes) sont encore conservées à Metz. Les séries IV à IX font cependant défaut.

À partir de ces minutes, des planches détaillent la cathédrale. Les piles de la croisée et de la nef, ou la galerie du triforium au droit de la grande rose sont ainsi représentées avec une grande précision, une attention particulière étant portée aux profils des moulures des arcs des voûtes. La plupart de ces plans ne reçoivent pas de dates, mais sont mis en page avec soin et côtés. Les documents généraux, plans, élévations et coupes qui servent au chantier, sont tracés sur la base de ces documents.

Réaliser les dessins relatifs aux travaux d'entretien constitue le rôle principal de l'agence de P. Tornow. C'est donc d'abord un lieu dédié au dessin où officient plusieurs collaborateurs sans qu'il soit possible de connaître le nombre ni la fonction exacte des différents intervenants. Le nombre de collaborateurs varie en fonction de l'importance des travaux à réaliser et augmente donc au fur et à mesure avant de diminuer une fois le portail principal terminé en 1903.

Bien que P. Tornow signe de nombreux documents conservés dans le *Denkmalarchiv*, il semble cohérent, conformément à l'organisation d'une agence d'architecture d'une certaine taille, que la plupart des dessins aient été exécutés par les collaborateurs et que le chef de l'agence appose sa signature finale pour valider la production réalisée, et ainsi effectuer les travaux. D'autres dessins conservés à Metz présentent des relevés réalisés en France ou sur la cathédrale de Metz et sont signés par des collaborateurs. L'absence de mise en page ou de titres laisse supposer que ces documents ne sont pas destinés à être présentés : il s'agit de documents de travail internes à l'agence, qui peuvent être partagés avec les autres ateliers.

b. Localisation du bureau et des ateliers

P. Tornow ne mentionne jamais la localisation exacte de ses bureaux. Un plan conservé dans le *Denkmalarchiv* représente cependant un bâtiment qualifié de *Baubüreau* qui correspond donc à la Direction (bureau de l'architecte) située sur la place Saint-Étienne, au pied de la cathédrale et en lien avec les ateliers construits à proximité. Certaines photographies, prises avant la visite de l'empereur à Metz dans les ateliers de dessin montrent l'agencement de documents dans un volume éclairé par des baies qui correspondent effectivement à celles mises en œuvre dans ces ateliers (fig. 26). Le souverain se voit présenté lors de cette visite des cartons pour la création de vitraux ainsi que des silhouettes de cathédrales françaises.

À une date inconnue, vraisemblablement durant l'activité de W. Schmitz, le successeur de P. Tornow après 1906, les bureaux sont transférés dans le bloc de maisons accolées au flanc ouest de la cathédrale, à proximité de la sacristie. Dans ces constructions, aujourd'hui presque entièrement occupées par la Direction Régionale des Affaires Culturelles, sont toujours entreposées les archives de l'architecte. Après 1906, les ateliers sont réduits et la place Saint-Étienne progressivement rendue au public.

c. Composition de l'agence – Les collaborateurs

La composition de l'agence et le rôle des intervenants restent difficiles à approcher avec précision. Dans le *Denkmalarchiv*, seuls quelques documents évoquent le nombre de collaborateurs et de rares noms. Les Archives départementales de la Moselle conservent un livre de comptes dédié aux employés extérieurs de la *Dombauhütte*, établi de 1881 à 1884¹³. Les noms des architectes K. Wahn, Becker, Vogelsang ressortent régulièrement. Toutefois, le plus surprenant concerne les travaux exécutés pour lesquels ils sont payés. Le mois d'avril 1881 recense des dépenses liées à la cathédrale, notamment le portail d'angle et la restauration de la tour de Mutte, mais d'autres entrées font référence à des travaux – ou des études – pour la prison de Château-Salins, l'aménagement de l'appartement de l'évêque, l'entretien du séminaire des prêtres et l'entretien du bureau de police de Metz. Les collaborateurs de P. Tornow travaillent donc sur des missions autres que la restauration de la cathédrale et sortent ainsi du cadre fixé pour la *Dombauhütte*.

Les archives ne conservent aucun contrat de travail des employés de la *Dombauhütte*, qui sont pourtant fonctionnaires. Les critiques formulées par l'administration à l'encontre de la gestion par P. Tornow des questions administratives et financières laissent penser que de tels contrats n'ont que ponctuellement été passés. Les Archives départementales de la Moselle conservent, dans le fonds concernant le personnel de 1877 à 1919 (7AL358), des courriers de la présidence de Metz adressés à certains membres de la *Dombauhütte*. Ces échanges, relativement tardifs dans le service de P. Tornow, portent sur la passation de contrat avec les membres du bureau de l'architecte ou de la révision de contrats d'intervenants des ateliers. Ainsi, le 26 juin 1904, la présidence souhaite revoir les contrats des architectes Brecher, Hentz et Heppe qui gagnent visiblement trop. Le 31 août de cette même année, la présidence refuse de passer un contrat avec le photographe et acte sa rémunération au nombre de clichés réalisés.

¹³ P. Tornow, *Livre de comptes pour les employés extérieurs*, Metz, 1881.

En 1885, P. Tornow fait exceptionnellement référence aux personnes impliquées dans les travaux, en particulier dans les ateliers, mais ne donne aucun nom de son agence¹⁴. Le 5 mai 1901, H. von Hammerstein souligne dans un courrier qu'il y a de nombreux collaborateurs dans l'agence, en particulier des techniciens et des dessinateurs. La majorité d'entre eux sont relativement jeunes et peuvent être remerciés à tout moment.

En 1903, la description du portail principal offre à P. Tornow l'occasion de citer les intervenants de son agence¹⁵. En effet, à la Direction du chantier, les architectes W. Blaue puis F. Brecher prennent la succession de W. Schmitz, parti à la cathédrale de Trèves. Les membres suivants du bureau participent également à l'élaboration des dessins techniques : le maître d'œuvre Scheden, les conducteurs de travaux du gouvernement Schmidt et Kanold, les architectes Spiess, Hentz, H. E. Heppe, F. J. Hermüller, le docteur Faymonville, les techniciens Riedel, Tolles, Hentrich et Besch. Dans les ateliers de dessins, P. Tornow souligne l'implication de Reinecke, Riedel et Bergau pour la réalisation d'écritures. Enfin, le photographe de cette opération s'appelle Speyser.

Deux photographies (fig. 27) conservées dans le fonds messin présentent un groupe de sept hommes posant sur la toiture du bas-côté nord de la cathédrale et sur la toiture du déambulatoire du chevet. Un de ces clichés reçoit des annotations au crayon de papier qui identifie clairement Wilhelm Schmitz, Hermann Edouard Heppe, l'auteur des relevés réalisés en France, Broecher et Franz Josef Herrmüller. Le second cliché, visiblement pris à la suite du premier, reçoit seulement le nom de H. E. Heppe comme identification. L'absence de P. Tornow sur les deux clichés permet de penser

¹⁴ P. Tornow, *Das neue Liebfrauen-Portal der Kathedrale zu Metz.*, Metz, Gebrüder Ewen's Buchhandlung, 1885. *Portail de Notre-Dame, ses sculptures, son histoire par Paul Tornow.*

¹⁵ P. Tornow, *Das neue Hauptportal des Metzger Domes. Kurze Beschreibung des figürlichen Schmuckes und Notizen zur Geschichte des Portails mit 9 Tafel-Abbildungen*, Paul EVEN., Metz, 1903., p.24.

que les photographies sont prises après son départ, comme pour immortaliser la nouvelle équipe de W. Schmitz.

De plus, la méthodologie d'intervention qui se profile à l'analyse des documents d'archives, confirme qu'une équipe de dessinateurs de la *Zeichenstube* a pour charge de relever les pierres à remplacer. Aucune information ne permet de savoir s'il s'agit des mêmes dessinateurs que ceux officiant dans les bureaux, ou s'il existe une perméabilité entre les bureaux de dessin et les ateliers.

Dans le cadre de la restauration du portail de la Vierge, P. Tornow souligne l'aide du chef d'atelier Peter Mungenast, que ce soit pour le dessin des pierres et des détails, pour le report des patrons, le relevé des pierres et la surveillance des ateliers et du chantier. Celui-ci précise également que l'architecte Konrad Wahn lui apporte son aide pour cette intervention.

Un mémoire rédigé par A. Dujardin en 1925 donne de plus amples informations à ce sujet. Le sculpteur souhaite adresser à l'évêque de Metz, Jean-Baptiste Pelt, ce texte pour lui présenter les raisons qui le pousse à déposer une plainte contre le chanoine Wagner. Un différend, qui remonte à l'arrivée du sculpteur à Metz, oppose en effet ces deux hommes. Ainsi, A. Dujardin tente par ce texte d'améliorer sa situation dans un territoire redevenu français et hostile envers ceux qui ont aidé les Allemands. Une large part de ce mémoire arbore un ton accusateur et semble cacher une certaine mauvaise foi, la plupart des accusés étant morts depuis longtemps... Toutefois, la mort brutale du sculpteur en 1926 l'empêche de transmettre le document à l'évêque. Le texte reste conservé par sa famille jusqu'à ce que l'arrière-petit-fils du sculpteur, Gutjahr Lothar, le transmette avec une série d'autres documents le 25 août 1987 à François Goven, Conservateur régional des monuments historiques de Lorraine. Dans ce mémoire, A. Dujardin évoque notamment les relations qui unissent P. Tornow et ses deux assistants successifs : Konrad Wahn, remplacé par la suite par Wilhelm Schmitz.

3. Konrad Wahn – Premier architecte assistant

P. Tornow évoque simplement dans le texte de 1885 avoir reçu l'aide de l'architecte de la ville de Metz, Konrad Wahn, « tant dans son agence, dans les ateliers que sur le chantier »¹⁶. Si le nom K. Wahn revient régulièrement dans la liste des membres de l'Œuvre, il n'est plus évoqué dans l'avancement des autres travaux de la cathédrale après la restauration du portail de la Vierge en 1885.

Des propositions de dais confirment en effet l'intervention de K. Wahn sur cette opération. Parmi les dizaines de planches conservées dans les archives de Metz pour le portail marial, sans être datées et/ou signées, l'une d'elles fait exception (fig. 28)¹⁷ et porte la légende suivante : « Cathédrale de Metz. Restauration du portail d'angle. Grand baldaquin »¹⁸. Le document reçoit la mention « Metz, en juillet 1879 » inscrite au-dessus de la signature « K. Wahn ». La planche, qui représente deux élévations, deux plans et deux coupes, est ainsi dessinée par l'architecte Konrad Wahn, ou à minima vérifiée et validée par ses soins. Dans le rapport rédigé en mars 1882, P. Tornow rappelle dans sa conclusion l'implication de son collaborateur qu'il décrit comme architecte et contremaître l'assistant notamment en phase d'esquisse, et ce depuis de nombreuses années.

En 1925, A. Dujardin évoque le jour où P. Tornow décide de se séparer de « son premier assistant, M. Wahn », parce ce que ce dernier entretient des relations avec la présidence en dehors du cadre de la *Dombauhütte*¹⁹. A. Dujardin considère K. Wahn pourtant comme « intelligent, très laborieux » et plaide en sa faveur auprès de P. Tornow pour qu'il conserve sa place, mais l'architecte en chef reste

¹⁶ P. Tornow, *Das neue Liebfrauen-Portal der Kathedrale zu Metz.*, op. cit., p.20 : „sowohl im Bureau, als in den Werkstätten und auf der Baustelle“.

¹⁷ DAR_463_A001_2E3_050.

¹⁸ „Kathedrale zu Metz. Restauration des Eckportals. Grosser Baldachin“.

¹⁹ Auguste Dujardin, « Mémoire adressé à sa Grandeur Monseigneur Pelt évêque de Metz », archives de la CRMH du Grand Est.

inébranlable²⁰. Le sculpteur prétend ensuite qu'il essaye de trouver un poste à K. Wahn dans les services de la ville et que c'est ainsi qu'il devient architecte communal.

A. Dujardin rapporte ces paroles que P. Tornow auraient prononcées : « Chez nous, il faut toujours se garder, c'est un vice allemand, que le valet se croit toujours désigné pour remplacer son maître, c'est-à-dire le supplanter. À présent que tout est bien en route, j'engagerai seulement un jeune homme pour gouverner le chantier et faire les dessins courants, quant aux cas difficiles, nous sommes là »²¹. Après cette conversation, P. Tornow présente au sculpteur « la perle de ses rêves », c'est-à-dire selon A. Dujardin « un bureaucrate par excellence, dessinant médiocrement, sans connaissances en art, mais paraissant sérieux et très docile, en somme pas dangereux »²². Cet assistant n'est autre que Wilhelm Schmitz, dont A. Dujardin précise d'emblée qu'il a de bonnes relations avec le clergé. Ce qui n'est pas du goût du français, puisque les chanoines sont convaincus de son passé de communard et tentent de lui nuire tout au long de son activité à Metz.

4. *Wilhelm Schmitz – Second architecte assistant*

L'avis rendu par l'Académie sur la succession de P. Tornow en mai 1906 permet de connaître quelques informations sur W. Schmitz. Né en 1864, catholique, il étudie à l'école du rectorat jusqu'à ses 15 ans et poursuit ses études en privé suite à une maladie. Il travaille pour Wiethase à Cologne, puis trois ans pour le professeur Frenzen à Aix-la-Chapelle. Il assiste P. Tornow de 1890 à 1898 et devient Architecte en chef de la cathédrale de Trèves en 1898, avant de devenir *Dombaumeister* à Metz en 1906.

Lorsque A. Dujardin évoque dans son mémoire le changement de direction au sein du bureau entre K. Wahn et W. Schmitz, il semble plutôt vouloir critiquer les qualités d'architecte et d'artiste de P. Tornow, plutôt que le travail ou la gestion de

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

W. Schmitz. En effet, bien qu'il commence par prétendre que P. Tornow ne se satisfait pas toujours de son assistant W. Schmitz, il souligne que l'architecte n'a pas reçu l'enseignement dans une école, mais chez un confrère qui lui a uniquement appris la perspective pour l'utiliser comme dessinateur. D'après A. Dujardin, P. Tornow n'a donc pas les qualités pour concevoir un projet et cela explique pourquoi il demande à son assistant de lui réaliser un dessin d'esquisse. Ce dessin doit répondre à la demande sans pour autant que P. Tornow ne l'ait explicité au préalable. En général, le premier dessin est rapidement rejeté par P. Tornow, régulièrement convaincu que le deuxième dessin sera plus beau. Après avoir regardé cette deuxième proposition, P. Tornow a tendance à demander que les « bonnes choses » du premier et du deuxième dessin soient réunies en une troisième version. D'après A. Dujardin, W. Schmitz « reprenait la besogne, mais il était vert »²³. P. Tornow présente ensuite le projet au sculpteur qui voit généralement « un désastre » et qui rattrape évidemment l'esquisse en prodiguant ses conseils, puisqu'il est lui un vrai artiste... Ainsi, A. Dujardin finit par donner à P. Tornow un programme raisonné pour la conception du projet, ce qui aboutit à une quatrième version. Selon A. Dujardin, ce processus explique que W. Schmitz pense que le sculpteur agit de la sorte pour lui causer de la peine et qu'il finit par ne pas l'apprécier. A. Dujardin reconnaît qu'il éprouve « de l'éloignement pour un homme qui n'avait pas de probité artistique et [qu'il considérait] comme un faux dévot »²⁴. La rancune de W. Schmitz envers A. Dujardin grandit jusqu'à ce qu'il soit appelé à Trèves, où l'Architecte en chef est mort subitement.

En 1906, W. Schmitz revient à Metz et prend la succession jusqu'en 1918.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

III. Les différents corps de métier

Dans le rapport de mars 1882, P. Tornow présente les travaux réalisés pour la reconstruction de la toiture du grand comble. Il précise les salaires journaliers des différents corps de métier présents sur le chantier²⁵. Ce texte identifie les intervenants liés à la pierre et au bois, alors divisés en trois classes ou catégories.

Les corps de métier internes à la *Dombauhütte* font donc l'objet d'une présentation dans ce chapitre. Les entreprises extérieures, lorsqu'elles sont évoquées dans les différents projets, sont présentées dans les chapitres spécifiques.

a. Le déroulement d'un chantier

Un chantier est la rencontre de plusieurs intervenants qui peuvent poursuivre des objectifs contradictoires, mais qui, sous l'action d'une direction commune, aboutissent à un résultat partagé et cohérent. La comparaison avec un orchestre est légitime : l'architecte, chef d'orchestre, amène les compagnons, ou les musiciens, à s'accorder et à jouer ensemble, malgré leur différence, pour créer une œuvre cohérente. La direction générale d'un chantier et le suivi assuré par les architectes ont déjà été évoqués précédemment. À présent, il s'agit de s'intéresser aux différents corps de métier qui concourent à ce but commun.

En règle générale, peu de documents sont disponibles pour illustrer les rapports entre les intervenants. Le chantier est finalement un évènement éphémère dont la seule manifestation visible reste l'édifice achevé ou restauré. Ce n'est que lorsque des problèmes émergent que les archives le notifient²⁶. La sortie de l'ordinaire, d'un schéma bien rodé, justifie en effet cette mention pour la postérité.

²⁵ P. Tornow, *Denkschrift-Serie betreffend die Kathedrale zu Metz und deren Restauration.*, Metz, 1882., p.4.

²⁶ J.-M. Leniaud, *Les cathédrales au XIX^e siècle étude, op. cit.*, p.377.

Dans le cas messin, aucun marché, excepté pour les entreprises extérieures de charpente métallique, n'est passé avec l'administration impériale. La *Dombauhütte* réalise les travaux en interne. Les compagnons interviennent où l'architecte en a besoin. P. Tornow peut les démobiliser en fonction de l'avancement des travaux puisqu'il les paye à la journée de travail.

b. Les tailleurs de pierre et sculpteurs installés place Saint-Étienne

Plusieurs endroits dans Metz, dont deux sites à proximité immédiate de Saint-Étienne, accueillent les ateliers de la cathédrale. En dépit de l'importance de la *Dombauhütte* pour le bon déroulement des travaux, seuls quelques plans et des photographies conservées en Moselle donnent un aperçu de la situation et l'étendue de ces structures.

1. Localisation et composition des ateliers

Une série de cinq plans du *Denkmalarchiv* permet, en comparaison avec les quatre photographies représentant des vues extérieures et d'ensemble des ateliers, de comprendre l'évolution et l'organisation du site principal, place Saint-Étienne (fig. 29). Les ateliers semblent avoir été agrandis au moins une fois et modifiés par la suite.

Les premières constructions élevées sur la place Saint-Étienne abritent un atelier de sculpture, qui reçoit sur un quart de sa surface, une pièce pour entreposer des modèles, ainsi qu'un local fermé pour stocker le matériel adossé à un volume ouvert pour ranger des blocs de pierres. Ces deux ateliers contigus forment un L en plan. Konrad Wahn dessine ces plans respectivement le 21 juin 1879 et le 10 juin 1880, puis P. Tornow les valide. Un autre plan, non daté cette fois, montre

l'agrandissement du bureau de la construction. L'extension représentée s'accolle à un édifice qui, selon toute vraisemblance, a été construit en même temps que les ateliers mentionnés précédemment. Ateliers et bureau se font face et délimitent ainsi une cour.

À défaut de dates sur les autres documents, il paraît impossible de savoir avec précision quand ont eu lieu les agrandissements. Toutefois, les photographies qui représentent le site avec l'ensemble des modifications achevées peuvent être datées d'avant 1895 (fig. 30 à 35). En effet, la nouvelle toiture est déjà construite et le pavillon classique flanquant le portail J.-F. Blondel à l'ouest n'est pas encore démoli. Cela suppose donc qu'en 15 ans, les bureaux de P. Tornow aient été agrandis à l'aide d'un apprentis et que les ateliers formant à l'origine en L, ont été complétés pour former un rectangle en plan. En outre, une photographie prise après la démolition des constructions classiques de la rue d'Estrées, soit après 1905, révèle qu'une partie des ateliers se trouve à nouveau transformée : un local rectangulaire couvert par une toiture à deux pans remplace l'ancien volume éclairé par une grande verrière et auquel s'adosse un apprentis en briques.

Les documents conservés dans le *Denkmalarchiv* renseignent sur la nature de la construction réalisée en pans de bois avec un remplissage en briques. Des tuiles mécaniques constituent les couvertures du volume le plus au sud, tandis que du métal (cuivre ou zinc ?) recouvre les autres.

Des conduits de cheminée émergent des toitures des différents locaux et attestent que les ateliers sont chauffés durant les périodes froides afin que les compagnons continuent leur travail au chaud et à l'abri des intempéries. Ce détail, qui semble de peu d'importance, explique en fait la rapidité avec laquelle les travaux ont pu être exécutés. La présence d'une forge paraît également possible dans la mesure où certains travaux de ferronnerie sont réalisés en interne par la

Dombauhütte. Il peut également s'agir de travaux d'entretien des outils de taille et de sculpture, à l'instar de ce qui se pratiquait au Moyen Âge.

Une série de douze photographies montrent l'intérieur des ateliers. Les dimensions de ces volumes permettent cependant d'affirmer qu'il existe au moins deux autres locaux, beaucoup plus vastes et longs, que ceux construits sur la place Saint-Étienne. Ces derniers, de faibles profondeurs, semblent être le lieu où sont taillées et sculptées les pierres à l'abri du froid. Dans ces abris plutôt exigus, sont accrochés aux murs des modèles en plâtre encadrant l'élévation dessinée de la façade principale, avec le futur portail principal. Les clichés montrent également certaines pierres en cours de taille, posées sur le sol ou sur des supports pour les surélever. Les compagnons travaillent donc bien dans les ateliers de la place Saint-Étienne.

L'autre local, beaucoup plus long, sert uniquement à remiser les pierres une fois dressées ou sculptées (fig. 36 à 41). Bien que des hommes posent sur certaines photographies, aucun outil n'est visible, confirmant que ce lieu sert uniquement de stockage. Cette hypothèse se trouve confirmée dans de nombreux documents, notamment dans un courrier du 10 mai 1900 que P. Tornow adresse au président du district : il joint la photographie d'une statue prise dans les ateliers Devant-les-Ponts, ouverts sur l'extérieur et donc non chauffés.

P. Tornow évoque dans le *Bulletin de l'Œuvre* un incendie qui, en 1884, détruit une partie des ateliers accolés à la cathédrale, visiblement situés à proximité du chevet²⁷. De plus, dans le *Bulletin de l'Œuvre* de 1899, il mentionne au sujet de la visite de l'empereur du 9 mai 1898, l'existence d'un local sur le flanc oriental de la cathédrale, donnant sur la place d'Armes, au même endroit où se trouve aujourd'hui la baraque permanente de chantier²⁸. L'empereur se rend en effet dans un hangar situé sur la place d'Armes, entre la chapelle du Saint-Sacrement et le bras du transept pour examiner les sculptures du futur portail ainsi que d'autres ornements déjà taillés

²⁷ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre* n°2 et 3, 1888.

²⁸ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre* n°12 et 13, 1899.

et entreposés là. Une des photographies laisse apparaître tout à gauche une grille métallique qui se lit en contre-jour. Il s'agit de la grille délimitant le flanc de la cathédrale du côté de la place d'Armes, ce qui confirme ainsi l'existence d'un lieu de stockage supplémentaire à proximité immédiate de l'édifice.

Il existe donc trois sites de la *Dombauhütte* dans Metz : place Saint-Étienne où travaillent les compagnons, place d'Armes où sont entreposées quelques pierres, et Devant-les-Ponts pour la plupart des pierres de grandes dimensions.

Les ateliers sont partiellement démolis en 1904. L'*Immediatbericht n°8* de cette année comporte en effet une vue axonométrique avant et après démolition des constructions de la place Saint-Étienne (fig. 42)²⁹. Les volumes les plus proches de la cathédrale sont déposés pour permettre la restauration de l'emmarchement. En outre, le bâtiment bordant la rue d'Estrées est également détruit afin de rendre cette rue à la circulation. Seul reste l'édifice le plus à l'ouest, en bordure de la place. P. Tornow, qui quitte son poste en 1906, ne renseigne pas sur la démolition définitive des ateliers qui doit lui être postérieure. Elle intervient progressivement pendant le service de W. Schmitz, qui a moins besoin de compagnons. Après 1919 et le retour de l'Alsace-Moselle dans la République, l'administration française démolit définitivement ces structures. Des entreprises extérieures se voient dorénavant confiées, via des marchés publics, les travaux de restauration de la cathédrale ; le travail en régie n'est plus d'actualité.

2. Les compagnons

Le rapport de 1882 portant sur la nouvelle toiture permet de connaître la hiérarchie des tailleurs de pierre et de charpentiers de la *Dombauhütte*, ainsi que les

²⁹ P. Tornow, *Dom zu Metz. Immediatbericht n°8 über den Fortgang der Restaurierungsarbeiten.*, 1904.

rémunérations liées à leur statut³⁰. Parmi les tailleurs de pierre, le contremaître gagne 6,50 marks par jour, le tailleur de première classe reçoit 0,48 marks par heure, celui de deuxième classe 0,44 marks et enfin celui de troisième classe 0,40 marks. La rémunération des maçons s'élève à 0,42 marks de l'heure tandis que les manœuvres reçoivent 0,28 marks. Parmi les charpentiers, le contremaître touche 0,56 marks par heure et le charpentier 0,44 marks.

Ce niveau de rémunération s'avère cohérent avec celui des compagnons des ateliers de l'Œuvre Notre-Dame de Strasbourg (pour la période 1906-1910). En outre, la hiérarchie des salaires laisse transparaître celle de l'atelier : le contremaître est embauché à la journée, donc probablement sur le long terme, alors que ces subordonnés sont payés à l'heure. Ils sont certainement des journaliers. Cette organisation est similaire sur le chantier strasbourgeois. Le personnel de l'atelier est stable dans le cas de compagnons spécialisés alors que les journaliers évoluent plus librement. Lorsque ces derniers sont titularisés, ils restent en revanche jusqu'à la retraite. En 1901, le président du district H. von Hammerstein met en cause la rémunération des membres de la direction du chantier, et non celle des compagnons.

La rémunération des compagnons est ainsi connue pour les premières années. En 1885, P. Tornow mentionne pour la première fois le nombre d'hommes qui travaillent dans les ateliers : celui-ci s'élève à 27, ce qui semble être un chiffre cohérent avec le chantier strasbourgeois voisin. Sur ce dernier, 25 tailleurs de pierre et sculpteurs, et 25 ouvriers d'autres corps de métier sont identifiés lorsque débute la restauration du pilier nord de la tour. À Cologne, 188 compagnons participent aux travaux de restauration du chevet en 1842. Ils sont cependant plus de 400 à travailler

³⁰ P. Tornow, *Denkschrift-Serie betreffend die Kathedrale zu Metz und deren Restauration.*, *op. cit.*, p.4.

dès 1844 à l'achèvement de la cathédrale³¹. La nature différente des travaux exécutés sur ces trois chantiers d'importance invite toutefois à nuancer cette analyse.

À Metz, Peter Mungenast est chef d'atelier ; Schott pour la gestion des marchés ; les tailleurs de pierre en charge de l'ornementation sont Jean Fendt, Fischer, Hayn, Herrmann, Kaurich et Mirgain ; les tailleurs de pierre pour les travaux ordinaires se nomment Bachmann, Bartz, Broton, Caye, L. Fendt, Kaub, Mathiotte, Matz, Steinmetz, Tenoff et Weber ; les maçons Handtke, Theisen, Schreiner et Pottier ; les charpentiers et maître charpentier Strehl, Wärthl et Scharfenberger³². En plus des nombreux intervenants dans le domaine de la pierre, trois charpentiers participent à la restauration du portail de la Vierge.

Quinze ans plus tard, dans un courrier adressé le 26 mars 1900 au président du district, P. Tornow précise que 18 personnes travaillent dans les ateliers de sculpture (en réalité de taille de pierre) à la réalisation du futur portail principal³³. Le nombre de compagnons ne doit pas être augmenté dans la mesure où les pièces les plus développées, qui constituent la majorité des éléments à réaliser, sont confiées aux tailleurs de pierre qui ont au moins dix années d'expérience sur le chantier messin.

En 1903, P. Tornow donne la liste des compagnons ayant participé à la construction du portail principal³⁴. Il s'agit, pour les tailleurs de pierre de Altenhofen, P. Altmayer, Andre, Bachmann, Bartz, Betz, Bick père et fils, V. Gusse, Hayn, Emil Hayn, Hubert, Kunsmann, Lambert, Lejeaille, Lonsdorfer, Marion, Menhausen, Mirgain fils, Moge, Müller, E. Ohmer, E. Pilz, Ramming, Rebois, Reinert, Remy, Rüter, G. Schmeiser, J. Schmeiser, Schmidt, Sieber, Trimbur, Vion, Waller, Walter, Weinz, Will et Willemin ; pour les apprentis : März et Metz ; pour les charpentiers : Meyer et F. Scharfenberger ;

³¹ Hermann Fillitz (ed.), *Der Traum von Glück. Die Kunst des Historismus in Europa*, Christian Brandstätter Verlag., Wien - München, 1996., „Die Baugeschichte der Vollendung des Kölner Doms“, p.117.

³² P. Tornow, *Das neue Liebfrauen-Portal der Kathedrale zu Metz.*, op. cit.

³³ *Correspondances de l'empereur*, op. cit., courrier du 26 mars 1900.

³⁴ P. Tornow, *Das neue Hauptportal des Metzger Domes. Kurze Beschreibung des figürlichen Schmuckes und Notizen zur Geschichte des Portails mit 9 Tafel-Abbildungen*, op. cit., p.24.

pour les maçons : Gabel, Handtke, Imbs, Jacques et Schmitz ; pour les aides : Ardner, Bayer, Bergau, Deibler, Jakoby, Martin, Ottmann et M. Scharfenberger.

Il serait tentant de voir dans ces listes un nombre important d'Allemands travaillant pour la cathédrale. Toutefois, les noms de familles germaniques sont courants dans cette région frontalière, ce qui rend une telle analyse risquée. Le cas de Jean Fendt confirme cette difficulté puisqu'il s'agit d'un Français au nom allemand... Il paraît en revanche possible de supposer que le chef d'atelier est germanophone, ce dernier s'appelant Peter et non Pierre. Enfin, la majorité des noms étant d'origine germanique, il reste possible d'affirmer que le personnel est en partie composé de locaux et d'Allemands. Dans tous les cas, cela atteste d'un travail conjoint entre Mosellans et nouveaux arrivants d'Allemagne sur ce chantier.

En dépit de la volonté de P. Tornow de confier les travaux de sculpture à des compagnons travaillant à Metz depuis au moins dix ans, cette liste ne reprend que quatre tailleurs de pierre du chantier du portail de la Vierge de 1885 : Hayn, Mirgain, Bachmann et Bartz. Pour les maçons, seul Handtke intervient sur les deux portails de même que Scharfenberger pour la charpenterie. Ce nom revient cependant régulièrement et révèle que des membres d'une même famille ont pu travailler ensemble sur le chantier, notamment des pères et fils. Cette continuité dynastique s'observe également à Strasbourg où les mêmes noms se succèdent parfois sur trois générations.

Les Archives départementales de la Moselle conservent moins d'une dizaine de courriers échangés avec des compagnons des ateliers. Il s'agit principalement de revoir les conditions de certains contrats, comme en septembre 1904 pour le technicien Riedel ou le mois suivant pour l'assistant dessinateur Scheden³⁵. Ces mises

³⁵ « Correspondances de la présidence ».

au point tardives doivent être mise en lien avec les problèmes financiers qui émergent au début du XX^e siècle au sein de la *Dombauhütte*.

Très peu de photographies représentent les compagnons sur site ou dans les ateliers. Parmi ces quelques rares clichés, deux photographies dépourvues de noms montrent des compagnons en train de poser dans un atelier (fig. 33 & 34). Les pierres taillées qui sont disposées devant eux ou encore les chapiteaux posés sur une poutre de la charpente laissent penser qu'il s'agit bien là de tailleurs de pierre des ateliers de la place Saint-Étienne, le local étant relativement petit. Entre trois et cinq personnes posent en général sur les autres photographies d'ateliers, mais toujours sans identification et plus probablement en train de poser dans les ateliers Devant-les-Ponts.

En plus des rares documents graphiques qui mentionnent clairement le nom des compagnons, un document conservé dans le *Denkmalarchiv* et datant d'octobre 1888, recense les marques de tâcherons visibles sur la cathédrale (fig. 43). Les marques inscrites sur des pierres mises en œuvre dans la nef, au droit des deux tours, dans la crypte, dans le chœur ou encore dans la chapelle du Mont-Carmel sont ainsi identifiées et permettent d'apprécier la diversité des motifs employés depuis la construction de l'édifice. Une dernière ligne présente quinze marques datant de 1907 à 1913, pour inscrire l'intervention dans l'histoire du monument.

En effet, bien qu'aucun de ces motifs ne soit associés à un nom, ce document révèle un intérêt pour l'identité et la variété des compagnons qui ont permis l'érection de la cathédrale. Cette liste place également les compagnons du début du XX^e siècle sur le même plan d'égalité que les premiers constructeurs. L'idée de continuité du chantier que suggère ce document correspond tout à fait à l'esprit dans lequel P. Tornow conçoit ses projets.

3. Méthodologie de travail

P. Tornow décrit peu la méthode de travail et l'organisation des ateliers. Toutefois, pour construire le futur portail principal, les pierres sont taillées et sculptées en atelier, en grande partie pendant le démontage du portail de J.-F. Blondel. Elles sont montées à leur emplacement final une fois le portail classique déposé³⁶. Quelques années plus tôt, P. Tornow utilise cette même technique pour la restauration du portail de la Vierge. Le fait d'engager la taille de certains éléments avant le lancement du chantier permet à l'architecte de gagner en rapidité, mais suppose une organisation rigoureuse et laisse peu de place aux aléas de chantier.

Ce procédé n'implique cependant pas que les éléments d'architecture soient taillés en premier. Au contraire, dans le cas du portail principal, en raison du nombre fort important de sculptures, les ornements et les statues sont exécutés en premier. Les ateliers débutent donc leur labeur avant que l'architecture finale du portail reçoive une validation définitive.

Les descriptions données par P. Tornow dans les *Bulletins* et les rapports, paraissent être en contradiction avec la méthode réellement appliquée. En effet, l'architecte répète de nombreuses fois, en particulier pour le portail principal, que le projet architectural est validé dans les grandes lignes, et que le programme iconographique reste à préciser plus tard. À en croire ces propos, la statuaire serait décidée et validée presque au dernier moment avant le lancement des travaux. En réalité, cette attitude trahit la primauté de l'architecture monumentale sur la sculpture - ce qui n'est pas surprenant de la part d'un architecte... Quoiqu'il en soit, cette méthode permet un gain de temps non négligeable, à condition bien évidemment de ne pas revenir sur l'architecture une fois ses éléments taillés, ce qui impliquerait une perte de temps et d'argent considérable. Le temps accusé par la plupart des chantiers

³⁶ La méthodologie d'intervention de cette opération est détaillée dans le chapitre III.D Le portail principal.

de P. Tornow atteste cependant de l'efficacité relative de cette optimisation du processus de construction.

En outre, ce procédé s'inscrit dans la continuité des méthodes médiévales. Comme le rappelle Fabienne Joubert, deux représentations figurant sur le vitrail de l'histoire de saint Chéron à la cathédrale de Chartres témoignent de cette organisation³⁷. Un sculpteur travaillant sur une statue de roi dans une loge se trouve figuré dans deux états d'avancement différents. La sculpture est donc bien exécutée en atelier avant d'être assemblée sur site.

La reconstruction de la flèche de la tour de Mutte, bien que réalisée sous la direction de W. Schmitz en 1909, reprend une organisation similaire à celle employée pour le portail principal³⁸. Cet ouvrage d'une grande complexité est reconstruit de mars à novembre 1909, soit un délai de neuf mois, montage et démontage des échafaudages compris ! Une telle prouesse calendaire ne peut s'accomplir qu'à la condition d'un travail préparatoire de grande importance, notamment les relevés sur place avant le montage des échafaudages, puis en atelier la taille intensive des pierres³⁹. La méthodologie de la *Dombauhütte* fonctionne ainsi correctement pendant près de 40 années.

La première moitié du siècle connaît trois méthodes d'intervention sur les sculptures : soit le remplacement par des copies, comme cela a été fait par É.-H. Godde à l'église de Saint-Germain-des-Prés ; soit le complément des lacunes par des ragréages avec des matériaux de synthèse et autour d'un goujon (mais cette solution suppose la modification de la sculpture existante pour recevoir le mortier et le goujon) et enfin le supplément des parties manquantes par des nouvelles. Certains

³⁷ Fabienne Joubert, *La Sculpture gothique en France. XII^e - XIII^e siècles*, Editions A. et J. Picard., Paris, 2008., p.161.

³⁸ W. Schmitz, *Bulletin de l'Œuvre n°17*, 1909.

³⁹ La flèche de la tour de Mutte est accessible par un petit escalier à vis qui aboutit à une plateforme d'observation en partie sommitale.

intervenants prônent aussi la non-intervention, mais elle revient à perdre à terme la sculpture. Le procédé de la silicatisation, inventé au début du siècle par le chimiste munichoïse Fuchs, est également mis en œuvre⁴⁰.

En France, en plus de ces trois approches, au demeurant très similaires aux réponses qu'il est possible d'apporter aujourd'hui, E.-E. Viollet-le-Duc et Prosper Mérimée établissent dès février 1849 une *Instruction pour la conservation, l'entretien et la restauration des édifices diocésains et particulièrement des cathédrales*⁴¹. Ce texte propose principalement des indications dans le domaine de la maçonnerie quant à la dépose d'éléments anciens, la reprise en parements, le refouillement, les outils à utiliser pour travailler le parement en fonction de l'époque de construction de l'édifice, les reprises des murs selon leur époque de construction (les appareils étant différents), ou encore les modes de chaînages. D'autres corps de métier sont évoqués, comme la serrurerie, la charpente et la couverture, ainsi que la peinture murale et les vitraux. La bibliothèque de P. Tornow ne contient pas ce texte, mais il est permis de croire que les grandes directives qu'il propose font office de référence dans ce domaine lorsque l'architecte prussien arrive à Metz.

P. Tornow évoque rarement la méthodologie de travail des sculpteurs. Des ajouts neufs complètent les statues existantes du portail de la Vierge, lorsqu'elles peuvent être remployées. Au contraire, des copies intégrant une large partie de création remplacent les vestiges qui présentent des dommages trop importants. Enfin, des sculptures neuves, créées de toute pièce, complètent le programme iconographique. De la même manière, lorsqu'il décrit la création du portail principal en 1903, P. Tornow révèle que « parfois l'imitation du modèle réel est si libre qu'on pourrait prendre les copies pour une création de l'imagination »⁴². Ainsi, lorsqu'il

⁴⁰ J.-M. Leniaud, *Les cathédrales au XIX^e siècle étude*, op. cit., p.374.

⁴¹ *Ibid.*, p.361.

⁴² P. Tornow, *Dom zu Metz. Immediatbericht n°3 über den Fortgang der Restaurierungsarbeiten.*, 22 novembre 1898., „wobei freilich manchmal, wie z.B. beim Hopfen (Nr. 18), die Anlehnung an das natürliche Vorbild eine so freie ist, daß man die [...] Nachbilder fast für ein Gebilde der Phantasie zu halten sich versucht fühlt“.

s'agit de créations, les compagnons n'imitent pas directement les modèles médiévaux rapportés par P. Tornow et A. Dujardin de leurs voyages, mais s'en inspirent très largement. Les photographies réalisées par le sculpteur servent effectivement de modèle.

L'architecte confie une large partie des sculptures aux ateliers de la cathédrale, alors que les ateliers de A. Dujardin réalisent les grands éléments, comme les statues installées au droit des colonnes dans les ébrasements. Une certaine perméabilité semble ainsi exister chez les compagnons tailleurs et les sculpteurs de la *Dombauhütte*.

Paul Clemen, salue en 1906 le travail réalisé dans les ateliers messin tout au long du poste de P. Tornow. Il considère comme exemplaire que les compagnons, auxquels le travail offre « une grande joie et permet de nombreuses possibilités » peuvent, « dans le cadre rigide de l'organisation d'une loge, mettre à profit leur manipulation personnelle du détail et du coup de ciseau »⁴³. De plus, ce sont des tailleurs de pierre et non des sculpteurs, auxquels « seules les parties figuratives ont été confiées », qui ont à leur charge l'exécution des « grands et complexes travaux d'ornementation » au point de pouvoir finalement maîtriser le langage du gothique primitif, « seul langage qu'ils avaient à connaître et savoir parler »⁴⁴.

À nouveau, P. Clemen révèle quelques informations qui permettent de mieux comprendre l'organisation du chantier messin⁴⁵. Il existe ainsi une séparation entre les tailleurs et les sculpteurs, conformément aux usages traditionnels, mais au profit

⁴³ P. Clemen, « Die Denkmalpflege », art cit., p.63 : „Vorbildlich scheint mir hier vor allem auch der Arbeitsbetrieb in den Steinmetzhütten, der den einzelnen Steinmetzen so viel Freude an der Arbeit ließ und soviel Möglichkeiten, ihre individuelle Behandlung im Detail und im Steinschlag zu betätigen, als dies in dem festgefühten Rahmen einer Hüttenorganisation möglich war“.

⁴⁴ *Ibid.*, p.63 : „Das Wichtige war vor allem, dass hier eben Steinmetzen und nicht Bildhauer (denen nur der figürliche Teil des Werkes übertragen war) auch die großen und schwierigen dekorativen Arbeiten ausführten, und dass so diese Steinmetzen nur eine einzige Sprache zu sprechen und zu kenne brauchten – eben die der Frühgotik – die sie dann freilich völlig beherrschten“.

⁴⁵ *Ibid.*

des tailleurs qui voient leur champ d'action élargi à la sculpture ornementale. La présence de modèles de motifs de végétaux accrochés aux murs des ateliers confirme ainsi que les ateliers de la place Saint-Étienne assurent la taille et la sculpture de l'ornementation, la sculpture monumentale et figurative étant confiée au sculpteur Auguste Dujardin.

Enfin, P. Tornow porte également une attention au traitement de l'épiderme de la pierre, comme en témoignent les photographies à vocation pédagogique présentant les outils avec leurs effets sur la pierre.

c. L'atelier de sculpture d'Auguste Dujardin

1. Auguste Dujardin

Auguste Dujardin est un sculpteur français qui assiste P. Tornow tout au long de sa carrière à Metz, tant sur la cathédrale que sur d'autres projets de restauration voire de construction. Sa biographie a été récemment précisée par Anne-Laure Gerbert et Pauline Lurçon, respectivement Ingénieure du patrimoine et Conservatrice des monuments historiques de la Conservation régionale des monuments historiques du Grand Est dans le cadre du colloque sur le Néo-gothique dans le Grand Est tenu à Nancy en octobre 2022. Les informations présentées ici sont extraites de leur communication⁴⁶. Comme elles le remarquent, l'artiste fait l'objet de quelques études qui mettent son travail en lien avec P. Tornow ou K. Wahn, mais aucune monographie spécifique ne renseigne sur la vie du sculpteur⁴⁷.

⁴⁶ Les informations biographiques sont issues de la biographie qu'Auguste Dujardin transmet à l'Académie de Metz pour sa candidature en tant que membre, document communiqué par Christiane Pignon-Feller.

⁴⁷ Christiane Pignon-Feller, « Maître Dujardin et la tête de chou », dans *Les Carnets de Medamothi*, Metz, 2012, pp.14-21 ; Christiane Pignon-Feller, *Metz, 1848-1918 : les métamorphoses d'une ville*, Paris, 2013 ; Peter Kurmann « Le portail du Christ roi commandé

Auguste Dujardin est né à Paris en 1847 et meurt dans la pauvreté, ruiné par la préparation des portes en bronze pour le portail principal, en 1926 dans la région de Nancy. Il est le fils de François-Joseph Dujardin, relieur et restaurateur de livres anciens et de Madeleine Métrat, née en Prusse sarroise, non loin de la frontière mosellane. Il se forme à l'École des Arts décoratifs de Paris puis à l'École des Beaux-Arts en 1865. Il intègre ensuite l'atelier d'Auguste-Alexandre Dumont et s'intéresse, outre la sculpture monumentale, à de nombreuses techniques telles que la ferronnerie, l'orfèvrerie, et surtout la sculpture sur ivoire et sur bois. Il suit les cours d'esthétique d'Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc. Son intérêt pour d'autres techniques de création le porte à se former aux côtés de Georges Pull, céramiste originaire de Wissembourg en Alsace. En 1867, il remporte le deuxième accessit du Prix de Rome et devient deux ans plus tard professeur de dessin et de sculpture de la ville de Reims. Sous la direction de l'architecte Narcisse Brunette, il réalise le tympan de l'église Saint-Thomas de Reims, qui sera achevée en 1872⁴⁸. Il participe aux travaux de restauration du chevet de la cathédrale avec E.-E. Viollet-le-Duc. En 1873, il s'installe à Château-Rouge, une commune située près de Bouzonville en Moselle. Il va notamment réaliser des peintures à l'église Saint-Clément de Villing dans ce département⁴⁹. Sur les conseils du baron Louis de Salis-Haldenstein, membre de l'Académie de Metz et député de la Moselle sous la Deuxième République, A. Dujardin rejoint le chantier de la cathédrale rémoise vers 1875, un an après l'arrivée de P. Tornow.

par Guillaume II : un triomphe de l'histoire de l'art sur le nationalisme », dans Jean-Christophe Lagleize (dir.), *Metz, La Grâce d'une cathédrale*, Strasbourg, 2019, pp. 119-133.

⁴⁸ Charles Givelet, Henri Jadart, Louis Demaison, « Eglise paroissiale Saint-Thomas », dans *Travaux de l'académie nationale de Reims*, Reims, 1886-1887, volume 82, tome II, pp.221-237, en part. p.223.

⁴⁹ Metz, documentation de la Conservation régionale des monuments historiques, *Mémoire adressé à Sa Grandeur Monseigneur Pelt, Evêque de Metz par Auguste Dujardin, sculpteur de la Cathédrale de Metz*, 1925 (document communiqué par l'arrière-petit-fils du sculpteur ; du fait de la mort brutale de l'artiste, il n'a jamais été envoyé à son destinataire).

Dans son mémoire de 1925, A. Dujardin rappelle les conditions de sa venue à Metz. Le baron L. de Salis l'appelle en effet « au nom des membres de l'Académie de Metz »⁵⁰. Il réside d'abord à Obersdorf chez une tante maternelle, dans l'espoir de voir sa femme malade guérir. Il obtient par l'abbé Lemire une commande pour décorer une église. Il détaille longuement dans son mémoire pourquoi il n'a finalement pas été payé. Au départ, l'abbé craint que les villageois se plaignent du coût élevé de cette décoration et demande à A. Dujardin de dire qu'il fait cela bénévolement. Lorsque le sculpteur réclame son dû, l'abbé lui dit qu'il s'était engagé à réaliser le décor gratuitement, les habitants étant témoins de cet engagement...

Le baron L. de Salis présente le jeune artiste à « l'administration des travaux de la cathédrale », d'abord comme simple sculpteur. Il monte rapidement en grade car il rend « des services exceptionnels »⁵¹. Le baron souhaite qu'il intègre l'académie messine afin que le sculpteur les informe de la nature des restaurations réalisées sur la cathédrale. Les intellectuels messins voient en effet d'un mauvais œil ces opérations. A. Dujardin n'est cependant pas reçu : des membres du clergé mettent en avant son soi-disant passé de communard pour écarter sa candidature. Louis De Salis arrive certes à balayer ces calomnies, mais le clergé restera méfiant à son égard tout au long de sa carrière – au point de l'être encore en 1925, ce qui explique en partie la motivation du sculpteur à rédiger son mémoire...

A. Dujardin prétend que sa mission à Metz consiste « à soustraire la cathédrale à l'envahissement des formes et des motifs de décoration du style gothique allemand »⁵². Il dit seconder P. Tornow qui « n'a pas d'école », et met ses connaissances à sa disposition. Il instruit les assistants d'architecte – donc K. Wahn et W. Schmitz -, les sculpteurs et les tailleurs de pierre et prétend même avoir « former un chantier modèle de restauration, qui fut reconnu en Allemagne sous le nom

⁵⁰ A. Dujardin, « Mémoire adressé à sa Grandeur Monseigneur Pelt évêque de Metz », art cit.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*

d'école Dujardin »⁵³. Selon lui, l'Architecte en chef de la cathédrale de Cologne aurait dit, lors d'un congrès d'archéologie, qu'il « faut convenir que ce sculpteur Dujardin est tout de même une force ». Ces paroles seraient arrivées aux oreilles de Guillaume I^{er}, qui aurait souhaité le rencontrer⁵⁴. Enfin, lors de l'organisation d'une loterie par l'Œuvre de Metz, le grand-duc de Bade aurait convaincu l'empereur d'autoriser cette entreprise, sans quoi A. Dujardin n'aurait pas pu continuer son travail à Metz. Un tel courrier n'a toutefois pas été retrouvé dans les archives du cabinet de l'empereur.

Sa biographie ajoute qu'il visite la cathédrale de Metz durant l'année 1873 et que la beauté du monument ainsi que par « l'état de mutilation du portail d'angle » le frappent⁵⁵. La médiocre qualité des restaurations qui y sont menées l'incite à se présenter comme sculpteur pour la restaurer « dignement ». A. Dujardin peut ainsi appliquer des principes de restauration appris à « bonne école ». Les progrès rapides qu'il fait lui valent de rester en poste et de « s'occuper sérieusement des projets de restauration du portail d'angle » à partir de 1876⁵⁶.

Dans son mémoire présenté en 1878 à l'Académie de Metz, A. Dujardin détaille les premières années de son service. En 1875, le sculpteur commence par faire des recherches en bibliothèque, mais ne trouve que très peu de choses sur la cathédrale. Il décide de connaître le monument par son observation *in situ*, grâce aux échafaudages et comme s'il s'agissait « d'un édifice appartenant à une civilisation disparue ». Il présente à l'Académie le résultat de ses recherches et de ses investigations sur l'histoire de la cathédrale.

Après avoir prononcé quelques généralités sur l'architecture gothique et rappelé les idées de E.-E. Viollet-le-Duc sur l'origine communale des cathédrales,

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ Auguste Dujardin, « Biographie ».

⁵⁶ *Ibid.*

A. Dujardin donne une description détaillée des intérieurs et explicite son point de vue sur les différentes phases constructives de la cathédrale⁵⁷. Il met en avant les phases d'interruption : elles se manifestent par des empochements dans la maçonnerie témoignant de la mise en place d'entrants supportant une couverture. Il présente enfin ses hypothèses au sujet du raccordement de la cathédrale avec la collégiale et défend l'idée que les piles de la collégiale ont été sciemment bâties pour être rattachées par la suite à la cathédrale.

Dans le cadre de la *Dombauhütte*, l'architecte confie à A. Dujardin la réalisation des sculptures des grands projets et certainement des éléments créés ou remplacés pour les travaux d'entretien, comme le Christ en croix de la tour du Chapitre. A. Dujardin est qualifié de *Dombaubildhauer*, c'est-à-dire « sculpteur en chef de la cathédrale ». Toutefois, toutes les sculptures ne lui sont pas destinées ni à son atelier comme le précise P. Clemen. Les tailleurs de pierre, formés spécialement pour l'exécution de ces motifs, réalisent une part non négligeable du décor ornemental.

Se pose donc la question de la liberté laissée au sculpteur. P. Tornow précise à plusieurs reprises qu'il détermine l'architecture du projet, mais également le programme iconographique⁵⁸. La citation de Paul Piquelle laisse d'ailleurs penser que P. Tornow maîtrisait largement les questions liées à l'iconographie des églises et leur lien avec la Bible⁵⁹. Le choix du programme est en général arrêté à la fin du processus de projet et après que P. Tornow ait pris l'attache de l'évêque et/ou du chapitre de la cathédrale. Une comparaison entre les dessins réalisés par P. Tornow et les statues

⁵⁷ Il cite même un passage du Dictionnaire raisonné et évoque l'idée de cristallisation mise en avant par E.-E. Viollet-le-Duc.

⁵⁸ L'architecte procède de la sorte dans le cas de la restauration du portail marial et de la création du portail principal.

⁵⁹ Christiane Pignon-Feller, *Metz 1848-1918, les métamorphoses d'une ville*, Paris, Editions du Patrimoine, 2013, 498 p., p115 : « C'était un causeur très agréable. Il nommait par leur nom toutes les statues des vieilles églises. Il possédait à fond les quatre évangélistes et les paraboles à l'infini ».

exécutées montre que A. Dujardin semble relativement libre dans l'exécution finale. Les dessins de P. Tornow indiquent des postures et des accessoires, comme pour la Synagogue du portail de la Vierge. La créativité du sculpteur s'exprime dans les traits des figures, dans le traitement des drapés, en respectant une période historique précise prise comme référence en accord avec l'architecte.

2. *Les ateliers de sculpture*

À l'instar des autres ateliers, peu d'informations sont disponibles sur l'organisation des ateliers du sculpteur. Une partie des ateliers érigés sur la place Saint-Étienne lui sert probablement ou à ses collaborateurs. Certaines photographies du *Denkamalarchiv* présentent Jean Fendt, son collaborateur, posant devant les statues des prophètes destinées au futur portail. La plupart de ces prises de vue montrent des constructions en pan de bois, qui pourraient correspondre aux ateliers de la place Saint-Étienne. Une photographie le met en scène dans l'angle d'un mur en pierre de taille avec un léger chanfrein en partie haute marquant ainsi une haute plinthe. Il s'agit de l'angle sud entre le bras sud du transept et la nef, angle dans lequel se lovent les ateliers. Étant donnée leur grande taille et la difficulté à les déplacer, il semble logique de réaliser ces sculptures sur place.

Le mémoire du sculpteur de 1925 indique qu'il possède un atelier dans sa maison située au 4a rue de La Haye, à Metz, sur la rive gauche de la Moselle, non loin de la cathédrale⁶⁰. De plus, son arrière-petit-fils communique en 1987 une photocopie d'un petit carnet : le livre de comptes du sculpteur. Cette unique photocopie regroupe les dépenses du vendredi 29 au dimanche 31 décembre 1899, avec le samedi 30 décembre comme jour de paye. Seize compagnons reçoivent leur salaire, dont le montant est également indiqué. J. Fendt est le mieux payé, avec 250,0 marks, suivis par Stef avec 169,7 marks. Cinq autres compagnons sont payés entre

⁶⁰ A. Dujardin, « Mémoire adressé à sa Grandeur Monseigneur Pelt évêque de Metz », art cit.

107,0 et 120,0 marks tandis que le reste reçoit entre 56,0 et 99,7 marks. 1504,7 marks sont ainsi versés aux sculpteurs. En treizième position figure le nom de Karl Meyerhuber, sculpteur allemand absent ce jour-là et qui se trouve être le gendre de A. Dujardin, puisqu'il a épousé Blanche, la fille du sculpteur, comme le rappelle son arrière-petit-fils en note de bas de page⁶¹. Le jour suivant, d'autres dépenses sont inscrites, comme des achats de livres dans une librairie située place de Chambre à Metz. En 1900, l'atelier du sculpteur compte seize collaborateurs, dont Schulz, Tragin et toujours Meyerhuber. Enfin, dans la description du portail de 1903, P. Tornow souligne l'implication dans cette entreprise des douze sculpteurs : Hildebrand, Meyerhuber, Mutschler, Brochard, Fendt, Grimme, Kissling, Mangin, Mirgain, Mitanchez, Stef et Talpe⁶².

Le travail de l'atelier se voit optimisé pour pouvoir exécuter rapidement un grand nombre d'éléments. Un premier modèle est réalisé en terre crue par un sculpteur d'après les dessins fournis par P. Tornow, sous la supervision de A. Dujardin. Après avoir été validé, le modèle en terre est moulé pour être ensuite tiré en plâtre. Une maison spécialisée extérieure à la *Dombauhütte* se voit confier cette tâche. Le modèle en plâtre est alors exposé dans l'atelier et sert de référence pour la réalisation de la sculpture définitive, exécutée évidemment en pierre de Jaumont. Certains plâtres présentent des traces de mises au point qui servent de repère au sculpteur pour créer l'œuvre en taille réelle ou pour augmenter homothétiquement la taille de certaines statues à l'aide d'un pantographe⁶³.

⁶¹ Metz, documentation de la Conservation régionale des monuments historiques, état récapitulatif des salaires mensuels de l'atelier en 1899, document communiqué par l'arrière-petit-fils du sculpteur ; *Op. cit.* n. 13.

⁶² P. Tornow, *Das neue Hauptportal des Metzger Domes. Kurze Beschreibung des figürlichen Schmuckes und Notizen zur Geschichte des Portails mit 9 Tafel-Abbildungen*, *op. cit.*, p.24.

⁶³ Il s'agit d'un instrument utilisé par les sculpteurs pour transposer dans l'espace des points de repères nécessaires à l'exécution d'une statue.

Outre la réalisation des sculptures, A. Dujardin prend également en charge la conception et la fabrication de certains vitraux. L'Œuvre finance un vitrail réalisé d'après les dessins de A. Dujardin. En effet, dans *l'Immediatbericht n°6* de 1902, P. Tornow évoque la venue de l'empereur du 4 mai 1898, au cours de laquelle A. Dujardin présente des cartons colorés de vitraux. L'architecte précise que c'est « à Dujardin et à son atelier [que revient] le choix des matériaux et des couleurs des verres, le dessin des cartons en grandeur nature, la découpe, la peinture, la cuisson des verres et la mise en plomb de ces derniers »⁶⁴. L'intérêt du sculpteur pour différentes techniques de création justifie certainement cette polyvalence. Il semble également probable que l'atelier du sculpteur ait produit d'autres vitraux, puisque P. Tornow signale la construction spécifique d'un four à verre⁶⁵.

d. Les spécialistes des échafaudages

Bien que le rôle des moyens d'investigation soit essentiel dans l'approche des ouvrages à restaurer, presque aucun document d'archives ne leur fait référence. Lorsque P. Tornow les évoque ponctuellement, il souligne seulement leur grande taille, comme pour l'échafaudage permettant la restauration d'un arc-boutant, ou encore leur mode de construction, comme pour la restauration des voûtes du bras sud du transept, tous deux en 1888⁶⁶. Il ne précise jamais quel corps de métier a la charge de leur montage : s'agit-il d'entreprises extérieures et spécialisées dans ce domaine ou sont-ce les charpentiers qui réalisent ces travaux en interne comme le laisse supposer la description des travaux donnée par P. Tornow dans ses rapports ?

⁶⁴ P. Tornow, *Dom zu Metz. Immediatbericht n°6 über den Fortgang der Restaurierungsarbeiten.*, 1902. : „die Wahl des Materials und der Farbentöne des Glases, das Zeichnen der Cartons in natürlicher Größe, das Schneiden, Bemalen, Brennen und Inbleifassen der Gläser, unter unausgesetzter eigener Controlle in Gemeinschaft mit Dujardin und in dessen Werkstatt zur Ausführung zu gelangen hätten“.

⁶⁵ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°12 et 13*, op. cit., p.3.

⁶⁶ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°2 et 3*, op. cit.

Dans la mesure où il ne mentionne jamais d'entreprises extérieures en dehors de la charpente métallique, la seconde hypothèse est retenue.

Il faut attendre 1906 et la prise de poste de W. Schmitz pour que les échafaudages soient à nouveau mentionnés dans des documents écrits, en l'occurrence un *Immediatbericht* qui concerne la restauration des façades est et ouest du bras sud du transept et plus particulièrement ses verrières⁶⁷.

Parmi les documents graphiques, le fonds conserve seulement une élévation de la structure érigée pour permettre l'achèvement de la façade principale après 1903 (fig. 44). Pour ce projet de grande importance, de très nombreux clichés détaillent le démontage du portail de J.-F. Blondel et l'érection du nouveau portail avec le montage de la structure d'échafaudages (fig. 45 à 51). Le photographe Speyser réalisé ces photographies.

En outre, quelques clichés témoignent de l'existence des échafaudages dans le cadre des travaux d'entretien. En effet, l'un d'eux, datant probablement de 1892, intitulé « *Metz Kathedrale, Nordansicht* », présente une tour d'échafaudage montée au droit d'un arc-boutant de la façade nord (fig. 52). Dans le détail, cette photographie renseigne sur les méthodes d'approche de l'ouvrage à restaurer. L'échafaudage en bois prend appui sur un platelage situé au pied de l'édifice, à gauche du portail Saint-Étienne et sur l'emmarchement menant au portail du même nom, tandis que le reste de la structure repose en appui sur la toiture du bas-côté. Les perches verticales, reliées par des traverses horizontales et régulièrement contreventées, s'élèvent jusqu'à la balustrade sommitale marquant la naissance de la toiture. Une portion de la structure semble appuyée contre le mur gouttereau adjacent, probablement pour éviter les verrières. Le phasage de cette intervention peut être approché grâce aux descriptions données par P. Tornow dans ses rapports. Une tour unique d'échafaudages est montée spécifiquement au droit d'un seul arc-

⁶⁷ P. Tornow, *Dom zu Metz. Bericht X über den Fortgang der Herstellungsarbeiten im Jahre 1906.*, 1906.

boutant, ce qui suppose son démontage et son remontage pour poursuivre l'intervention au droit des arcs-boutants suivants. Une logique d'économie de chantier, liée au cubage du bois nécessaire pour chaque tour d'échafaudage, tend à conforter cette pratique.

D'autres photographies qui apportent des précisions sur les maçonneries endommagées du « Grand O », la grande rose de la façade principale, montrent également en détail l'assemblage de l'échafaudage (fig. 53). Des tirefonds métalliques boulonnés sur la face opposée assemblent les éléments de bois. Ponctuellement, un lien est créé avec la maçonnerie. Dans le cas présent, un élément métallique s'insère dans un des joints ouverts du remplage.

IV. Formation et pédagogie

L'ampleur des travaux réalisés par la *Dombauhütte* laisse supposer qu'une main-d'œuvre importante travaille sur site. Entre les travaux d'entretien qui nécessitent le relevé des ouvrages à remplacer, la taille et la sculpture des pierres neuves, et les grands projets très chronophages en taille de pierre, la *Dombauhütte* doit compter au moins plusieurs dizaines de compagnons dans ses ateliers. P. Clemen écrit à propos du chantier messin « qu'en Allemagne, après l'achèvement de la cathédrale d'Ulm, aucune autre opération de restauration ou d'achèvement d'un monument gothique n'a été menée avec une telle ampleur et autant de compagnons »⁶⁸. Un nombre important de compagnons travaillent donc dans les ateliers, certains étant là depuis plus de dix ans comme le rappelle P. Tornow au sujet des statues du portail principal. Ce personnel doit être formé aux spécificités du style de la cathédrale pour pouvoir réaliser un travail en harmonie avec l'édifice.

Deux supports permettent une diffusion élargie de références auprès des compagnons tout en servant parfois de source d'inspiration à l'architecte et au sculpteur : la photographie et les plâtres de la cathédrale. Ils regroupent des moulages d'éléments de la cathédrale de Metz, des créations de l'atelier d'Auguste Dujardin ou encore des copies de moulages du Musée des sculpteurs comparées du Trocadéro, ainsi qu'une importante quantité de photographies qui sont utilisés à cet effet.

⁶⁸ P. Clemen, « Die Denkmalpflege », art cit. : „Nachdem des Almer Münster vollendet worden, ist in Deutschland überhaupt keine große Wiederherstellungsarbeit oder kein Ausbau eines gotischen Denkmals in ähnlichem Umfang mit einem solchem Heer von Arbeitern durchgeführt worden“.

a. Les plâtres de la cathédrale

Une collection importante de plâtres est aujourd'hui stockée dans une salle de la tour du Chapitre située sous le beffroi (fig. 54). En 1996, Michel Goutal, Architecte en chef en charge de la cathédrale, craint la surcharge provoquée par ces éléments sur la charpente métallique du grand comble, où les plâtres étaient entreposés jusque-là. Il les fait déplacer dans la tour du Chapitre. Les plâtres font à présent l'objet d'une étude et d'une restauration par les services de la Conservation régionale des monuments historiques. Comme le rappellent Anne-Laure Gerbert et Pauline Lurçon dans leur communication d'octobre 2022, ces éléments sont qualifiés de « plâtres de l'atelier de Dujardin », mais correspondent en réalité à des plâtres réalisés par une entreprise extérieure à partir de modèles en terre crue exécutés par les ateliers de sculpture. Ces derniers n'existent plus : les plâtres sont donc désormais les seuls témoignages du travail préparatoire d'Auguste Dujardin.

Cette importante collection estimée à 2 000 pièces, ne regroupe pas que des statues, mais également des éléments d'architecture ou du décor ornemental. Certains plâtres sont moulés directement sur les éléments en place dans la cathédrale, comme lors de la restauration du pignon du bras sud du transept entre 1880 et 1887. Des moulages partiels reproduisent par exemple la frise médiane du bras sud, datant du début du XVI^e siècle. Ces moulages permettent ensuite aux tailleurs de pierre et aux sculpteurs de reproduire dans les ateliers le modèle original sur une pierre neuve. En plus d'éléments créés ex nihilo ou moulés directement sur la cathédrale, la collection de plâtres comporte plusieurs tirages issus de l'atelier Pouzadoux, actif au sein du Musée du Trocadéro à Paris. P. Tornow commande auprès du musée parisien quelques moulages afin de présenter aux compagnons à Metz des exemples d'architecture qu'il a pu voir lors de ses voyages.

Ces éléments donnent un aperçu de la méthode de travail de P. Tornow et d'Auguste Dujardin. Les deux hommes basent leur réflexion sur l'observation directe de la cathédrale ainsi que d'autres monuments français du même ordre, visités au

cours de leurs voyages en France. De plus, ces nombreux plâtres, en servant de support au travail des compagnons, assurent également une part de leur formation culturelle, même si celle-ci reste presque uniquement centrée sur le gothique du XIII^e siècle et se focalise sur les écoles bourguignonnes et rémoises.

b. L'importance de la photographie

Le nombre considérable de clichés conservés dans le *Denkmalarchiv* confirme le rôle important de ce médium sur le chantier messin. Ce procédé alors récent sert principalement d'outil de travail, mais également d'outil pédagogique. Deux types de photographies constituent les instruments de travail utilisés dans la *Dombauhütte* : d'une part les clichés « Dujardin » de grand format et rigidifiés qui concernent à la fois les cathédrales visitées lors des trois voyages en France ainsi que de rares exemples italiens ; et d'autre part des photographies de plus petite dimension, documentant principalement l'évolution des chantiers à Metz.

1. Un outil de travail

Le sculpteur apprend à photographier à Paris au cours de son deuxième voyage en 1891. A. Dujardin devient ainsi « à même de prendre [...] des vues de monuments et de leurs parties pouvant [leur] paraître importantes »⁶⁹. P. Tornow souligne d'ailleurs le rôle important du Musée des sculptures comparées qu'ils visitent au Trocadéro, où A. Dujardin parfait ses connaissances dans le domaine de la sculpture.

Le directeur du musée et ancien sculpteur de la cathédrale de Notre-Dame de Paris, Adolph-Victor Geoffroy-Dechaume* met A. Dujardin en relation avec Séraphin-

⁶⁹ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°8 et 9*, 1893., p.20.

Médéric Mieusement*, photographe attiré de la Commission des monuments historiques, qui va lui enseigner cet art. A.-V. Geoffroy-Dechaume autorise également le sculpteur messin à réaliser des prises de vue dans le musée. Fort de cette formation de grande qualité, A. Dujardin achète ensuite à la capitale un « appareil de construction perfectionné »⁷⁰.

Séraphin-Médéric Mieusement est un célèbre photographe d'architecture, dépendant de la Commission des monuments historiques. En tant que tel, il réalise des clichés d'édifices restaurés notamment par E.-E. Viollet-le-Duc, comme la cathédrale Notre-Dame de Paris. Il prend des photographies d'autres chantiers, dirigés par des élèves de ce dernier et P. Tornow le décrit comme « un maître reconnu dans le domaine de l'art de la photographie »⁷¹. Il donne des cours de photographie et de perfectionnement au sculpteur messin puisqu'il a en effet « été assez aimable de [le] familiariser avec toutes ses expériences pratiques et ses manipulations éprouvées dans l'exercice de son art »⁷². Les deux hommes passent dix jours ensemble, A. Dujardin travaillant sous la direction du photographe. Le sculpteur messin attribue à S.-M. Mieusement, qui lui a révélé « des tours de main précieux », la réussite des clichés réalisés durant ce voyage⁷³. En outre, le directeur autorise A. Dujardin à accéder au Musée pour y faire davantage de photographies et

⁷⁰ *Ibid.*, p.20. L'appareil photographique utilisé par Dujardin est acheté chez Derogy, opticien constructeur, au 53 quai de l'Horloge à Paris. Il est toujours conservé à l'Unité départementale d'architecture et du patrimoine de Metz.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*, p.IV.

s'entraîner⁷⁴. Il profite en effet de ce lieu emblématique pour se « familiariser avec les effets de la lumière sur les reliefs de la sculpture »⁷⁵.

Ni P. Tornow ni A. Dujardin ne donnent davantage d'informations sur leur rencontre avec A.-V. Geoffroy-Dechaume. Avant de devenir directeur du Musée des sculptures comparées en 1885, il est pourtant le responsable de la sculpture sur les chantiers de restauration de la cathédrale de Laon, avec Émile Boeswillwald, de celle de Bayeux avec Victor Ruprich-Robert, mais surtout de la Sainte-chapelle et de Notre-Dame de Paris avec Jean-Baptiste Lassus et Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc. Ce dernier tente, sur le chantier de la cathédrale parisienne, de revenir à l'idéal médiéval du maître d'œuvre sculpteur, concept repris par Wilhelm Vöge en tant que *Baumeister-Bildhauer* ou *Bildhauer-Architekt*. Selon E.-E. Viollet-le-Duc, dans la division des tâches, l'architecte détermine le parti général, répartit les commandes et donne les dessins, tandis que le sculpteur réalise les modèles et maquettes en plâtre avant l'exécution des sculptures. Cette organisation n'a cependant pas fonctionné comme l'espérait E.-E. Viollet-le-Duc : il formule des critiques « parfois acerbes » à l'encontre du travail du sculpteur et lui demande des modifications importantes⁷⁶. A.-V. Geoffroy-Dechaume et E.-E. Viollet-le-Duc ont donc expérimenté quelques décennies auparavant ce que A. Dujardin et P. Tornow s'approprient à vivre à Metz. Il paraîtrait de ce fait fort surprenant que ces hommes de l'art passionnés n'aient pas évoqué ce sujet extrêmement important lors de leur rencontre.

S.-M. Mieusement partage sa riche expérience avec le sculpteur messin et reconnaît d'ailleurs les qualités de photographe de A. Dujardin. Il a su réaliser 130

⁷⁴ *Ibid.* « Grâce à la prévenance empressée de M. Geoffroy de Chaulmes, conservateur du musée et ancien sculpteur de la Cathédrale de Notre-Dame de Paris, M. Dujardin ne fut pas seulement autorisé à prendre des vues photographiques dans les salles même du musée, mais on lui procura aussi l'occasion d'entrer en relations directes avec un maître reconnu dans le domaine de l'art de la photographie, M. Mieusement, membre de la commission pour les monuments historiques et photographe du gouvernement ».

⁷⁵ *Ibid.*, p.IV.

⁷⁶ F. Joubert, *La Sculpture gothique en France. XII^e - XIII^e siècles*, op. cit., p.156.

clichés en s'affranchissant des contraintes d'exposition, de coloration des édifices, le tout, avec une contrainte de temps très forte : pour la plupart des destinations, à peine une journée sur place est prévue. P. Tornow précise que ces clichés représentent « en partie des vues générales de l'intérieur des monuments visités, en partie des détails d'ornementation et de sculptures de ces monuments, choisis de manière à pouvoir être utilisés directement ou indirectement lors de l'érection du portail principal de la cathédrale de Metz ; enfin des vues des principales peintures sur verre des vitraux de ces monuments et obtenues à l'aide d'un nouveau procédé particulier »⁷⁷.

P. Tornow détaille les deux manières dont il souhaite utiliser ces prises de vue. Dans un premier temps, il propose d'agrandir, « à l'aide d'une chambre obscure et d'une lanterne spéciale, jusqu'aux proportions de l'original » l'image qui se trouve ainsi projetée sur une surface où elle est copiée. L'autre méthode consiste à imprimer sur un papier photographique une reproduction aux dimensions voulues. Afin d'illustrer son propos, l'architecte fait publier des clichés pris lors de son voyage et qui représentent « la vue intérieure et les peintures sur verre de la cathédrale de Troyes, la base du portail central de la cathédrale d'Auxerre, le portail du Christ de la cathédrale de Reims, des détails de la cathédrale de Bourges, et une moitié du portail du Christ de la cathédrale d'Amiens »⁷⁸. P. Tornow poursuit en rappelant qu'il devient possible d'agrandir en grand format des représentations de détails, de telle sorte à les utiliser à l'échelle originale. Ces reproductions peuvent avoir environ 1,5 mètres par 1,0 mètre, et P. Tornow souligne la précision des documents ainsi que la possibilité de reproduire l'image jusqu'à 600 fois.

En 1903, il mentionne Speyser comme photographe du portail. Que cela signifie-t-il réellement ? Speyser a-t-il photographié toute l'évolution du chantier ou

⁷⁷ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°8 et 9, op. cit.*, p.21.

⁷⁸ *Ibid.*, p.21.

juste le portail terminé ? Guillaume II insiste en effet particulièrement pour avoir une belle photographie du portail achevé pour l'offrir au Pape. Il semble plus vraisemblable que Speyser ait documenté régulièrement l'avancement des opérations et qu'il a probablement réalisé les nombreux clichés de pierres avant leur mise en œuvre. Lorsque A. Dujardin évoque ses qualités de photographe, il ne fait que référence aux voyages et jamais au chantier messin. Quoiqu'il en soit, et bien que ces clichés constituent la plus grande part du fonds photographique messin, aucun élément ne permet de confirmer que les photographies de chantier ont été utilisées comme document de travail. Elles complètent plus vraisemblablement les archives de la cathédrale pour la postérité.

2. Un outil pédagogique

Une campagne pédagogique permet de former les nouveaux arrivants sur le chantier. Bien que P. Tornow n'en fasse jamais mention, le fonds d'archive conserve seize photographies attestant de cette volonté (fig. 55 à 57). En effet, les clichés, d'une esthétique sobre, présentent au premier plan des outils des tailleurs de pierre et en second plan, une pierre avec les effets de ces outils sur son épiderme. Il devient ainsi très facile aux compagnons de comprendre quels outils employer pour arriver à un résultat final.

Deux séries semblent avoir été réalisées dans ce but. La première expose les pierres et les outils en gros plan, tandis que la seconde montre les pierres sur des tables, avec un léger recul. Le fond de la pièce devient visible dans cette seconde série. Qui plus est, le bloc utilisé semble être le même sur les différentes photographies : plusieurs faces sont traitées et tournées selon le besoin de la mise en scène. Aucune indication n'accompagne ces clichés. Enfin, certaines prises de l'intérieur des ateliers révèlent un aménagement scénique : au premier plan apparaissent les outils soigneusement disposés sur un bloc en cours de taille, le tout dans une grande propreté et avec beaucoup d'ordre.

Il y a donc une attention particulière qui est portée à la technique et au geste du compagnon : P. Tornow et A. Dujardin manifestent en effet un intérêt certain pour ce travail.

Bien que la *Dombauhütte* se soit structurée et agrandie tout au long du service de P. Tornow, l'architecte peut s'appuyer rapidement sur une organisation qui ne tarde pas à être efficace. La décomposition des tâches et la hiérarchisation forte de chaque corps de métier autorise à intervenir sur le long terme et à relativement grande échelle.

CHAPITRE II.B : LE *DOMBAUVEREIN* - L'ŒUVRE DE LA CATHÉDRALE ET LE *BULLETIN DE L'ŒUVRE*

La création de l'Œuvre de la cathédrale revient à Paul Tornow. Cette structure a pour vocation de participer financièrement aux travaux et non d'assurer la maîtrise d'ouvrage. En parallèle, l'architecte crée l'organe de communication qui dépend de cette société : le *Bulletin de l'Œuvre*. Cette publication se donne pour objectif de rendre compte aux membres de la société de l'avancement des travaux et de l'implication de l'Œuvre.

Si le but de l'Œuvre consiste en effet à « assurer [...] l'achèvement complet des travaux »¹, force est de constater que contrairement à sa grande sœur strasbourgeoise, dont P. Tornow s'inspire, l'Œuvre de Metz joue un rôle réduit dans l'exécution des travaux et l'orientation données aux opérations à venir. En effet, P. Tornow, membre de droit de cette société, oriente seul les travaux. Les rapports des séances ne font état que de débats sur les participations financières aux travaux par l'organisation de quatre loteries. Aucun commentaire sur la nature des projets ou leur qualité n'est retranscrit dans les comptes rendus, ce qui n'exclut cependant pas qu'il y ait pu en avoir à l'oral.

Bien que rappelant l'institution strasbourgeoise, l'Œuvre de la cathédrale de Metz s'inspire en réalité, pour ce qui est de ses fonctions et de ses objectifs, du *Zentral-Dombau-Verein zu Köln*, la « Société centrale pour la construction de la cathédrale ». P. Tornow utilise le terme allemand de *Dombauverein* dans certains textes, notamment ses rapports d'avancement, pour faire référence à l'Œuvre.

¹ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°1*, 1886.p.6.

Le *Zentral-Dombau-Verein zu Köln* est une société créée en 1842 dans le but de participer financièrement à l'achèvement de la cathédrale. Cette structure, notamment à l'initiative de la première loterie du 4 septembre 1865, vise à récolter des fonds à l'échelle nationale². L'absence d'exercice de maîtrise d'œuvre et la volonté de participer financièrement aux travaux rapprochent donc ces deux structures et les éloignent de leur homonyme strasbourgeois.

Le premier *Bulletin* publié en 1886 présente le fonctionnement de l'Œuvre de Metz. Les régulières publications permettent de suivre l'évolution de la structure jusqu'en 1912, puisque la première partie donne le compte rendu de l'assemblée générale ou des rapports de séances ordinaires. Le dernier *Bulletin* de 1918 ne fait plus état de l'activité de l'Œuvre. À la suite du retour de l'Alsace-Moselle dans le giron français, la société ne se donne plus pour mission d'aider financièrement les travaux, mais de favoriser la promotion culturelle de l'édifice. Bien que dépassant le cadre chronologique de cette recherche doctorale, il a été fait le choix de présenter l'ensemble de l'histoire de l'Œuvre au cours de l'Annexion jusqu'à la fin de son activité en 1918.

Dans un premier temps, les conditions de fondation de cette société permettent d'évoquer son fonctionnement. À la suite, l'organisation des quatre loteries tout au long de l'Annexion rend compte de la principale activité de l'Œuvre, activité qui se trouve complétée par le financement et la création d'un vitrail. Divers évènements liés à la vie du chantier, pour lesquels la société a dû intervenir, mettent en avant le rôle social que l'Œuvre a pu jouer à Metz. Enfin, les dernières années de la société, correspondant au service de Wilhelm Schmitz, clôturent ce chapitre.

² Source : https://de.wikipedia.org/wiki/Zentral-Dombau-Verein_zu_K%C3%B6ln, consulté en juin 2023.

I. Fondation de l'Œuvre en 1886 et fonctionnement de la société

Premier document conservé dans le *Denkmalarchiv* à présenter la société, le *Bulletin de l'Œuvre* paraît à partir de 1886, soit un an après la fondation de l'Œuvre et douze ans après le début du service de P. Tornow. Cinq contributions publiées dans ce *Bulletin* renseignent le lecteur sur les origines et les objectifs de l'Œuvre de la cathédrale de Metz.

Le premier chapitre, qualifié de « prospectus », précise l'objectif de cette publication annuelle. Il s'agit de rendre compte de l'avancement des travaux engagés sur l'édifice, tout en donnant un aperçu des opérations qu'il reste à mener³. Pour informer les membres des projets en cours sur la cathédrale, P. Tornow propose de publier des dessins ou des plans des travaux en cours ou à réaliser. En plus de cela, le *Bulletin* présente « une notice historique concernant la cathédrale ». Censé paraître chaque année, bien que cela ne soit pas toujours le cas, le *Bulletin* est également envoyé aux organismes importants de la vie culturelle locale, comme la Bibliothèque municipale, où des exemplaires sont toujours conservés.

P. Tornow espère que cette publication rassemble les membres de l'Œuvre. De ce fait, et pour « rehausser la valeur par une plus grande richesse des matières », le *Bulletin* se veut ouvert à tous ceux qui souhaitent publier sur la cathédrale en poursuivant un même but commun, que P. Tornow inscrit dans l'en-tête sous la représentation idéalisée de la cathédrale : *Facta veterum tueamur et nova vestiamus vetustatem gloria*.

Il précise à ce sujet : « puissions-nous ne pas être trompés dans notre attente et demeurer toujours fidèles à notre devise »⁴. Toutefois, en dehors de quelques

³ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°1*, *op. cit.* p.1 : « d'instruire le public des travaux et des progrès de la Société fondée le 21 mars 1885 et d'exciter au plus haut point l'intérêt des populations en faveur de la restauration de la Cathédrale ».

⁴ *Ibid.* p.2.

articles rédigés ponctuellement par des membres et les rapports qui sont de la main du secrétaire ou du trésorier de l'Œuvre, P. Tornow reste le rédacteur principal du *Bulletin* jusqu'en 1906, année au cours de laquelle W. Schmitz prend sa succession et reste, lui aussi, le seul rédacteur jusqu'à l'armistice.

L'initiative de la fondation de l'Œuvre revient à P. Tornow et à l'évêque Paul Dupont-Des-Loges⁵. En effet, l'idée de créer une société émerge au cours d'une réunion, tenue au début de 1885, regroupant plusieurs personnes chargées de programmer les restaurations de la cathédrale. Afin que les travaux ne soient jamais interrompus, voire accélérés, les membres de cette réunion, dont P. Tornow et l'évêque, se mettent d'accord pour « faire converger tous leurs efforts vers ce but commun »⁶.

Le jour de la fondation, le 21 mars 1886, l'abbé Karst, vicaire général devient président à titre provisoire. 21 sociétaires sont nommés afin de constituer un comité, avec à leur tête et comme membre de droit : l'évêque de Metz ou son coadjuteur, le président de la Lorraine et l'architecte de la cathédrale. Une commission administrative, composée de Karst, vicaire général, en tant que président ; Jaunez et Halm, vice-présidents ; Grünewald, secrétaire ; le Dr Zartmann, secrétaire adjoint, et Greff, trésorier se crée également. Cette commission se charge de préparer, pour la séance suivante, un règlement et « de procurer à l'Œuvre le plus de membres possible et, pour cela, de faire paraître dans les feuilles du pays et dans tous les grands journaux de l'Empire l'"Appel au public"⁷. À sa fondation, l'Œuvre compte déjà 219 membres.

⁵ L'architecte est qualifié dans le *Bulletin* « d'inspecteur des bâtiments pour le département de la Lorraine et architecte de la Cathédrale, chargé des travaux de restauration depuis 1876 ».

⁶ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°1*, op. cit., p.2-3.

⁷ *Ibid.*, p.3.

Le 6 avril 1886 a lieu la deuxième réunion du comité avec à l'ordre du jour un débat sur le futur règlement et elle désigne une commission de trois personnes, choisies parmi les membres du comité, pour la rédaction du *Bulletin*.

Les statuts de la société se composent de 28 paragraphes réglant le fonctionnement général. Le montant de la cotisation annuelle s'élève à 5 marks ou à 100 marks pour devenir membre perpétuel. Le conseil d'administration se compose de 21 membres dont 18 élus par l'assemblée générale et trois membres de droit (l'évêque, le président de la Lorraine et l'architecte en charge de la cathédrale).

Conformément à ces statuts, le *Bulletin* publie la liste des membres. Les premiers membres de droit sont : monseigneur Paul du Pont des Loges, Hans von Hammerstein, président de la Lorraine et Paul Tornow. Parmi les membres figurent Auguste Dujardin et un certain nombre d'entrepreneurs (Bauqué, Enders, Fürderer, Von Gachés, Gagnerot, Guenser, Krug, Morlok et Prüfer) ; des architectes surtout locaux (Jacquemin, Muel, Feyerabend, Heister, Hotop et Keil) ; des conseillers en construction ou inspecteurs de la ville (Braunwald, Haedrich, Kecker et Rohde), du district (Cailloud et Friedel), et du gouvernement (Dank, Moosbrugger, Pasquay, Schmeisser et Thür). Cotise également Konrad Wahn, l'architecte de la ville de Metz⁸. Parmi les membres de cette première liste, 115 résident à Metz, 11 sont strasbourgeois et 8 viennent de Berlin.

Les assemblées générales se tiennent en général annuellement, entre mars et avril « dans une salle de la mairie offerte dans ce but par la générosité de M. le Maire de la ville »⁹. Le *Statthalter* d'Alsace-Moselle, le prince de Hohenlohe-Schillingsfürst assure le protectorat de l'Œuvre au cours des premières années. Puis cette charge

⁸ La qualité ou la profession des personnes sont indiquées en langue allemande ou française, mais jamais traduites.

⁹ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°2 et 3*, 1888.

symbolique revient au chancelier d'Empire, tandis que le *Statthalter* reste simple protecteur¹⁰.

Après une présentation générale de l'Œuvre, P. Tornow publie dans le *Bulletin* n°2 un appel au public censé motiver les lecteurs à participer financièrement aux restaurations¹¹. Il y décrit la cathédrale de Metz comme étant un des plus beaux monuments gothiques du Moyen Âge : « les formes les plus nobles à l'extérieur et une harmonie parfaite à l'intérieur impriment au majestueux monument un cachet tout particulier »¹². Selon P. Tornow, ces qualités architecturales et esthétiques érigent la cathédrale au rang de chef-d'œuvre, bien qu'inachevé. L'architecte attribue ainsi à son époque la tâche de terminer cette œuvre, mais rappelle cependant que l'urgence doit s'atteler au sauvetage de l'édifice et à la reconstruction de la toiture. Il conclut sa première contribution par un vibrant appel : « donner une expression publique à la chaude sympathie que toutes les classes de notre société ont de tout temps portée à ce monument qui fait la gloire de notre Lorraine [...], faire connaître et aimer de plus en plus le magnifique monument lorrain [et] être l'organe avoué de cette sympathie générale et mener à bonne fin une restauration si heureusement commencée »¹³.

¹⁰ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre* n°10 et 11, 1896., p.3.

¹¹ Cet appel est rédigé le 21 mars 1885 à Metz.

¹² P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre* n°1, *op. cit.*, p.4.

¹³ *Ibid.*, p.4-5.

II. Organisation de loteries

L'Œuvre se consacre principalement à l'organisation de loteries qui permettent à la société de récolter des fonds et au financement d'un vitrail de 1899 à 1904. Si la première activité mérite un développement plus ample, la seconde peut être résumée sommairement.

Les différents comptes rendus publiés dans le *Bulletins* relatent plus le développement du projet artistique et technique du vitrail que les moyens mis en œuvre pour le financer. L'initiative émerge vraisemblablement en amont de la cinquième assemblée générale du 12 mars 1890, lorsqu'un membre propose d'engager « les habitants de Metz et de la Lorraine, qui portent de l'intérêt à leur pays, à leur religion et à l'art, à fonder des vitraux ou des statues pour la cathédrale »¹⁴. En dehors d'une mention en mars 1892 de P. Tornow, qui reconnaît que cette entreprise « exige de grandes démarches préparatoires avant d'aboutir à une solution », aucun compte rendu ne précise comment l'Œuvre finance ce vitrail¹⁵. Les travaux débutent pourtant en mars 1897 et s'achèvent seulement en 1903.

Ni les cotisations des membres ni les dons ne permettent véritablement de financer ces travaux. L'Œuvre doit donc impérativement trouver un moyen de rassembler des fonds importants pour répondre aux objectifs qu'elle se fixe. Les loteries s'avèrent ainsi nécessaires, mais leur mise en place apparaît rapidement plus complexe que prévu et occupe largement le comité de la société. En outre, les lois de certains états allemands interdisent ce type d'entreprise et l'administration prussienne se montre régulièrement réticente face au projet messin qu'elle tente de stopper. Pourtant, l'Œuvre réussit à organiser quatre loteries, bien que la quatrième soit interrompue par la guerre.

¹⁴ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°6*, 1890., p.2.

¹⁵ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°8 et 9*, 1893., p.2.

a. Première loterie de 1886 à 1889

L'idée de mettre en place une loterie émerge lors de la première assemblée générale du 18 avril 1886. Le rapporteur présente les estimations données par P. Tornow pour les travaux restant à effectuer : 1 500 000 marks répartis entre les stalles du chœur 150 000 marks ; les vitraux de la nef 200 000 marks ; la flèche centrale qualifiée ici de campanile 400 000 marks ; le grand portail 750 000 marks. Pour couvrir une telle somme, le comité se propose de mettre en place une loterie, qui « permettra aux amis de l'art non seulement de s'intéresser à l'achèvement de notre belle cathédrale, mais leur donnera aussi l'espoir de gagner un gros lot »¹⁶. Le rapporteur insiste sur le fait que le projet de loterie devra être autorisé par le gouvernement.

Un an plus tard, bien que le comité approuve entièrement la proposition que lui soumettent les trois membres le 18 février 1887, le projet se trouve toujours en préparation. Deux mois plus tard, au cours de la deuxième assemblée générale du 3 avril 1887, le projet fait l'objet « de vifs débats et [subit] des changements importants dans son plan », mais le rapporteur précise que le comité a toute latitude pour agir¹⁷.

L'année suivante, la troisième assemblée générale du 25 mars 1888 se consacre presque entièrement au projet¹⁸. Le comité souhaite que « tout le risque de l'entreprise » revienne à la charge de l'entrepreneur, de préférence un banquier de Metz. La loterie comprendra 6 261 lots, qui s'échelonnent de 5 à 151 000 marks, avec 4 000 lots à 5 marks et de 1 000 lots à 10 marks. L'objectif final s'élève à 200 000 marks, ce qui correspond seulement à la reprise des vitraux de la nef estimée par P. Tornow. Pour cette première tentative, l'objectif fixé par l'Œuvre apparaît ainsi relativement modeste.

¹⁶ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°2 et 3, op. cit.*, p.6.

¹⁷ *Ibid.*, p.7.

¹⁸ P; Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°4, 1889.*, p.1.

En dépit du souhait formulé par le comité, « M. Molling, banquier et conseiller de commerce, demeurant à Hanovre, [prend] la loterie à ses risques et périls et versera à l'Œuvre la veille du tirage la somme de 102 500 M »¹⁹. Sur la somme versée par Molling, l'Œuvre retiendra 5 000 marks pour les frais d'administration et 97 500 marks reviendront au gouvernement pour les travaux de la cathédrale. Le tirage doit avoir lieu en 1889.

Suite à cette troisième assemblée, le vicaire général Karst adresse le 21 novembre 1888 un courrier à Guillaume II pour obtenir son autorisation. Il rappelle « qu'après la réunification de l'Alsace-Lorraine à l'empire allemand », la restauration de la cathédrale de Metz a été un « des devoirs les plus importants de l'administration du *Reichsland* »²⁰. L'objectif consistait alors à débarrasser la cathédrale d'ajouts « contraires au style » mis en œuvre au cours de « temps dépourvus de piété » en les remplaçant de « manière conforme au style »²¹.

Augusta, la veuve de Guillaume I^{er}, soutient la demande du vicaire général. En effet, son cabinet rédige le 30 novembre 1888 un courrier adressé au cabinet de Guillaume II qui précise qu'elle approuve le projet de l'Œuvre de Metz, en rappelant par ailleurs que ce projet a également intéressé son grand-père, Guillaume I^{er}. Cette dernière invite son petit-fils à approuver la demande « à condition que l'exécution de ce souhait ne s'oppose à des sujets importants d'État »²².

¹⁹ *Ibid.*, p.2.

²⁰ *Correspondances de l'empereur*, Berlin, Cabinet civil de l'empereur., courrier du 21 novembre 1888 : „Nach Wiedervereinigung von Elsass-Lothringen mit dem deutschen Reiche war es eine der wichtigsten Aufgaben der Verwaltung des Reichslandes, die Unbilden und Zerstörungen, die Jahrhunderte an der Kathedrale zu Metz [...]“.

²¹ *Ibid.* : „[...] die stylwidrigen An- und Zubauten, hinter welchen eine pietätlose Zeit die reinen Formen desselben versteckt hatte zu beseitigen, beziehungsweise in stylgerechter Weise zu ersetzen“.

²² *Ibid.*, courrier du 30 novembre 1888: „[...] insofern der Erfüllung desselben gewichtige staatliche Bedenken nicht entgegen stehen“.

Le cabinet d'Augusta renvoie aux arguments du vicaire Karst et rappelle qu'en novembre 1888 « la somme importante de plus d'un million de marks issus des ressources de l'administration » a été dépensée pour les travaux à Metz²³. Le principal reste cependant encore à faire pour trouver les fonds nécessaires. Karst alerte : « sur le long terme [ces dépenses vont] dépasser les possibilités [financières] du Land relativement petit ». Il suggère de ce fait la mise en œuvre d'autres sources de financement, dont la loterie, pour réaliser l'achèvement des travaux, « sur le modèle de l'œuvre de Cologne »²⁴.

À l'instar de la majorité des états fédérés de l'Empire, l'administration régionale valide la loterie. Toutefois, sans l'agrément du royaume de Prusse, l'entrepreneur ne peut poursuivre le projet, ce qu'il souhaite pourtant faire. Pour convaincre Guillaume II de l'intérêt du projet, Karst estime que la loterie messine relève de l'intérêt national, donc de tout l'Empire allemand. La validation loterie contribuerait « à écarter auprès de la population alsacienne-lorraine toute la méfiance, à exercer sur elle une forte impression tout en renforçant chez elle le sentiment que les intérêts du Land ne peuvent que trouver un soutien et un encouragement en Allemagne »²⁵. Karst demande à l'empereur de passer outre l'avis du ministère prussien des Finances qui, à plusieurs reprises, a pourtant clairement refusé. Le vicaire messin pense que la reconnaissance de ce projet par les deux empereurs allemands qui l'ont précédé devrait aider Guillaume II dans son choix. Il lui rappelle pour cela les visites de Guillaume I^{er}, de Frédéric III et de ses propres visites en tant que prince héritier.

²³ *Ibid.* : „[...] die bedeutende Summe von mehr als eine Million Mark aus Landesmitteln aufgewendet [...]“.

²⁴ *Ibid.* : „[...] wenn die Aufbringung solcher Summen auf die Dauer die öffentlichen Mittel des verhältnißmäßig kleinen Landes übersteigt [...]“.

²⁵ *Ibid.* : „[...] an demselben würde nach unserer vollen Ueberzeugung ihren Eindruck auf die reichsländische Bevölkerung nicht verfehlen und zur Beseitigung des Mißtrauens sowie zur Stärkung des Gefühls beitragen, daß die Interessen des Landes nur in Alt Deutschland Unterstützung und Förderung finden können“.

Près d'un an plus tard, le gouvernement d'Alsace-Moselle informe le 6 novembre l'Œuvre « qu'en vertu d'un ordre de cabinet rendu par sa Majesté l'empereur et Roi le 11 octobre 1889, le placement des billets de notre loterie est autorisé dans tout le territoire de l'Etat prussien »²⁶.

L'accord n'a cependant pas été facile à obtenir. En effet, le 19 mars 1889, le vicaire général s'adresse à nouveau à l'empereur pour lui demander de défendre le projet de loterie, dans la mesure où les dernières tentatives auprès du ministère des Finances ont échoué. Karst rappelle l'intérêt du projet d'un point de vue national et précise que « l'association est une des seules qui rassemble aussi bien des natifs du *Reichsland* que des immigrés [du reste de l'Empire] autour d'une activité passionnante et idéale »²⁷.

De son côté, le ministre des Finances Adolf von Scholtz adresse le 1^{er} octobre 1889 un courrier au souverain pour lui faire part de son refus. Il estime que la loterie de Metz concurrence celles déjà engagées dans le royaume de Prusse, ou sur le point de l'être, et « qui servent les intérêts nationaux ». La loterie messine nuit donc directement aux intérêts de la Prusse. A. von Scholz présente cependant au souverain un ordre à publier, s'il est prêt à accorder le projet malgré l'avis du ministre. Faute d'autoriser la loterie, Guillaume II veut faire un don gracieux à l'Œuvre et au chantier de la cathédrale de Metz pour les aider. En revanche, le ministre lui rappelle que ses services ne peuvent pas valider ce don dans la mesure où l'argent provient d'un fonds spécial de la Caisse Générale d'État. Cet argent ne peut être versé, dans le cas d'affaires étrangères, qu'à des entreprises qui servent les intérêts spécifiques de la Prusse.

²⁶ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre* n°5, 1890., p.3.

²⁷ *Correspondances de l'empereur, op. cit.*, courrier du 19 mars 1889 : „*Unser Verein ist einer der wenigen, welche die Eingeborenen und Eingewanderten des Reichslandes zu gleich eifriger idealer Thätigkeit vereinigt*“.

Fort du retour positif de l'empereur, l'Œuvre présente la demande auprès des autres gouvernements de l'Empire, qui donnent successivement leur autorisation²⁸. En revanche, certains états déclinent la proposition de Metz et informent le 21 octobre l'Œuvre qu'ils ne peuvent répondre favorablement, s'étant déjà engagés avec une loterie du pays de Saxe²⁹. Le Sénat de la ville de Hambourg, ainsi que le ministère grand-ducal de Bade refusent également la loterie, parce que leur loi locale interdit ce type d'initiative sur leur territoire. Le royaume de Wurtemberg refuse, mais en raison cette fois du trop grand nombre de loteries en cours sur son territoire.

En dépit de ces quelques refus, le secrétaire souligne que « l'appel [qui a été] adressé au sentiment artistique et patriotique des gouvernements allemands, a donc été couronné de succès »³⁰. Il reconnaît le succès de la loterie dirigé par l'entrepreneur M. Molling, et suggère aux membres du comité « de faire suivre aussitôt que possible cette première loterie de plusieurs autres », proposant cinq tirages répartis sur une période de trois à cinq ans³¹.

La cinquième assemblée générale du 12 mars 1890 permet au secrétaire de présenter les résultats de la première loterie. L'Œuvre reçoit directement 5 000 marks tandis que le reste, soit 97 500 marks, est déposé au Crédit foncier d'Alsace-Lorraine pour financer les travaux de la cathédrale. Le comité se voit autorisé à l'unanimité à renouveler l'expérience de la loterie sur trois à cinq ans avec cinq tirages, selon les mêmes modalités que la première loterie.

²⁸ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°5, op. cit.*, p.3.

²⁹ *Ibid.*, p.4. « Les gouvernements du duché de Gotha, du grand-duché de Weimar, de la principauté de Schwarzbourg-Sondershausen, du duché de Saxe-Altenbourg, des principautés de Reuss, branche aînée et branche cadette, et de la ville de Brême ».

³⁰ *Ibid.*, p.4.

³¹ *Ibid.*, p.5.

b. Deuxième loterie de 1892 à 1899

Le projet d'une deuxième loterie émerge avant même que les gains de la première ne soient totalement récupérés. Au cours de la septième assemblée générale du 23 mars 1892, le secrétaire de l'Œuvre rappelle que le renouvellement de cette expérience, dépend de l'accord de l'administration et que les gains doivent être affectés au futur portail principal.

Le président du district H. von Hohenlohe appuie cette nouvelle démarche le 11 janvier 1895 par un courrier adressé à l'empereur. Il évoque notamment l'avancement du nouveau portail et présente un état des dépenses à venir, estimées à 1 286 000 marks. Afin de convaincre Guillaume II de l'intérêt de la loterie, il l'informe que la précédente a déjà permis de récolter 100 000 marks³². Selon lui, la nouvelle loterie pourrait récolter un million de marks, ce qui permettrait, sur les sept prochaines années, de financer à hauteur de 1 300 000 marks les travaux de première urgence comme le portail principal, le remplacement des stalles et la reprise de vitraux.

Contrairement à la première loterie, peu de débats ou de mises au point concernent cette deuxième initiative. Le mercredi 27 mars 1895, le secrétaire annonce aux membres assistants à la neuvième assemblée générale que le ministère impérial valide le projet. Il précise encore que le bénéfice doit « être affecté à la restauration et au dégagement de la cathédrale de Metz, et en particulier à la reconstruction du portail principal »³³. Le bureau valide le 4 février le contrat passé avec l'entrepreneur Molling.

Au cours d'une séance tenue le 24 novembre 1897 en amont de la dixième assemblée générale, le secrétaire expose que le tirage débute en février 1896 et se termine par le dixième tirage du 6 au 10 février 1899. Selon lui, il devient urgent de

³² *Correspondances de l'empereur, op. cit.*, courrier du 11 janvier 1895.

³³ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°10 et 11, op. cit.*, p.5.

demander l'autorisation pour une troisième loterie : les fonds récoltés ne couvrent pas la moitié des dépenses liées au portail.

c. Troisième loterie de 1900 à 1902

Plusieurs années séparent les dixième et onzième assemblées générales. P. Tornow et les membres de l'Œuvre mettent à profit ce laps de temps pour demander une nouvelle autorisation. P. Tornow écrit le 10 mai 1900 au chef du cabinet de l'empereur, Hermann von Lucanus, pour l'informer de la volonté de l'Œuvre. La précédente loterie a en effet permis de récolter 326 000 marks, mais l'achèvement du nouveau portail nécessite encore 688 000 marks.

Guillaume II demande à son cabinet de lui présenter un avis quant à l'autorisation ou non de cette loterie. Dans le courrier rédigé le 24 septembre 1900, H. von Lucanus reprend l'argument : autoriser le projet messin risque d'engendrer des conflits avec des loteries « nationales » défendant l'intérêt prussien. Pour lui, les loteries destinées à la construction d'hôpitaux, ou encore à la restauration de la salle du trône d'Aix-la-Chapelle ou celle du château de Marienburg ont la priorité. Enfin, le ministre avance comme dernier argument la mise en application prochaine d'une loi visant à limiter les loteries dans l'Empire, par l'augmentation des taxes prélevées sur les gains, et qui risque de mettre en péril certains projets. Il recommande donc à nouveau à l'empereur de ne pas autoriser la demande messinne ou, dans le cas contraire, de l'accorder tant que la nouvelle loi n'entre pas en application.

Guillaume II valide toutefois le projet et le 22 juin 1901, le président du district s'adresse à lui pour acter cette autorisation. H. von Hammerstein se met en relation avec le *Statthalter* pour son organisation.

Quelques mois plus tard, le 3 juillet 1901, P. Tornow demande à H. von Lucanus quelle suite est donnée au projet de loterie. Faut-il ralentir, voire arrêter les travaux, qui deviendront difficiles à financer sans l'apport de la loterie ? Le ministre répond favorablement à la poursuite de l'entreprise le 8 juillet.

Lors de la onzième assemblée générale du 13 mars 1902, le secrétaire rappelle que la troisième loterie devait rassembler 1 150 000 marks, mais la nouvelle loi prussienne sur l'impôt limite les gains. Seulement 320 000 marks ont pu être récoltés.

d. Quatrième et dernière loterie en 1911

Au cours de l'assemblée générale de mars 1902, P. Tornow présente « les prochains grands travaux à exécuter pour l'achèvement de la cathédrale »³⁴. Il s'agit, après la finalisation du portail et la réalisation des portes en bronze, de remplacer les stalles du chœur, puis d'élever une flèche à la croisée du transept et probablement sur la tour du Chapitre, et enfin de reconstruire la sacristie. L'architecte démontre au cours des nombreux débats que les fonds disponibles ne couvrent que très partiellement les coûts globaux puisqu'ils ne peuvent que partiellement financer l'achèvement du portail. L'assemblée conclut que les travaux mentionnés « doivent être entrepris tout d'abord pour arriver à l'achèvement de la cathédrale » et qu'il conviendra pour cela d'organiser une nouvelle loterie³⁵. Ce projet reçoit l'accord de la société lors d'une séance ordinaire organisée le 30 septembre 1902.

Le projet refait surface neuf ans plus tard, lors de la quatorzième assemblée générale du 26 avril 1911. Le *Bulletin* indique seulement que la Banque A. Molling de Hanovre transmet une procuration à l'Œuvre dans le cadre de cette loterie. La société

³⁴ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°14 et 15*, 1902., p.4.

³⁵ *Ibid.*, p.4.

reçoit l'autorisation de « signer les récépissés pour l'administration de la loterie d'argent »³⁶. Après cette ultime évocation, plus aucun texte ne fait mention de la quatrième loterie ni des gains récoltés. Compte tenu de la durée des tirages au sort, il paraît probable que le déclenchement de la Première Guerre mondiale perturbe cette entreprise. À l'instar des autres loteries alors en cours, l'argent est réquisitionné pour financer l'effort de guerre.

³⁶ W. Schmitz, *Bulletin de l'Œuvre* n°18, 1912., p.47.

III. L'Œuvre et la vie du chantier

Deux évènements liés au chantier perturbent les séances relativement calmes et ordinaires de l'Œuvre. Bien qu'en partie rejetés par la société, ces deux cas témoignent d'une vie de chantier qui, par son aspect social, impacte également cette structure.

La séance ordinaire du 17 mai 1902 se consacre en partie à un courrier du président du district, daté du 3 mai 1902. Friedrich von Zeppelin relate l'accident survenu sur le chantier du portail principal : un ouvrier menuisier, du nom d'Engels, est « blessé grièvement par la chute d'un cric occasionnée par l'ouragan, au moment où il passait près du grand échafaudage du portail principal »³⁷. Un décret ministériel du 7 avril invite l'Œuvre à décider s'il est de son ressort de payer l'indemnisation de l'ouvrier blessé. Après une longue discussion, l'Œuvre refuse et renvoie cette décision auprès de l'État, « en sa qualité de constructeur, d'entrepreneur et de surveillant des travaux » et avançant enfin que « les statuts de l'Œuvre sont en opposition formelle avec la demande du gouvernement »³⁸. Le secrétaire pense envisageable que la somme à verser à l'ouvrier Engels soit prélevée sur la « subvention permanente de 40 000 marks allouée par l'État pour la restauration de la cathédrale »³⁹. Le conseiller de justice Hamm tente vainement de convaincre les membres présents d'accepter la proposition du gouvernement, mais ces derniers refusent à nouveau et évoquent les lettres d'excuses des membres absents qui se prononcent également contre la prise en charge de l'indemnité. Au final, une rente viagère de 1 200 marks par an est allouée à Engels sur le fonds de l'État.

Le 26 avril 1911, l'Œuvre traite lors de la quatorzième assemblée générale d'une demande de secours transmise au ministère par la veuve Strehl, un ancien

³⁷ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°16*, 1906., p.2.

³⁸ *Ibid.*, p.2.

³⁹ *Ibid.*

contremaître « qui a quitté les ateliers depuis plusieurs années ». Le ministère demande à l'Œuvre d'accorder à madame Strehl « un secours convenable »⁴⁰. L'assemblée rejette cette supplique, justifiant que les fonds de l'Œuvre « doivent être exclusivement consacrés à l'aménagement intérieur de la cathédrale », et qu'ils « ne suffiront même pas pour cela »⁴¹. Une demande similaire émane d'un « employé de Strasbourg qui réclame une indemnité pour la vérification des comptes des travaux de la cathédrale », probablement le fonctionnaire qui doit contrôler les comptes du chantier dès 1900⁴². À nouveau, l'assemblée refuse, arguant que ces interventions n'ont pas de rapport avec l'activité de l'Œuvre.

⁴⁰ W. Schmitz, *Bulletin de l'Œuvre n°18, op. cit.*, p.51.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*

IV. 1906-1918 : fin de l'Œuvre

La vie de l'Œuvre semble progressivement s'éteindre après la démission de P. Tornow. Plus que le départ de l'architecte, la construction du portail principal représente plus vraisemblablement pour les autorités et les membres de l'Œuvre une forme d'achèvement de la cathédrale et donc le but que la société s'était fixé.

Au cours de la treizième assemblée générale du 7 mars 1907, soit un an après le départ de P. Tornow, le président de l'Œuvre introduit Wilhelm Schmitz comme nouveau « membre permanent du comité directeur [...] et rappelle en termes élogieux l'activité qu'il a déployée jusqu'ici comme architecte de la cathédrale de Trèves »⁴³. En octobre de cette année, le comité-directeur se réunit pour traiter une demande d'aide financière émanant de P. Tornow : « à la demande de M. Tornow, conseiller du gouvernement et d'architecture, précédemment architecte de la cathédrale, il lui a été accordé un subside unique de 3 000 marks sur le fonds de l'Œuvre »⁴⁴.

Deux ans plus tard, P. Tornow s'adresse à nouveau à l'Œuvre dans le but de contracter un emprunt de 6 300 marks, « avec garantie hypothécaire sur sa propriété de Chazelles ». Après une longue discussion, l'assemblée consent ce prêt « en considération des services rendus autrefois à l'Œuvre »⁴⁵. Il s'agit de la dernière mention de P. Tornow dans les comptes-rendus de la société.

Ces demandes reflètent la situation financière précaire de l'architecte après son départ. Des dettes et une addiction à l'alcool partagée avec sa femme semblent être responsables de cette situation⁴⁶.

À partir des années 1910, l'activité de l'Œuvre se réduit fortement. Les grands projets d'achèvement sont en effet terminés. W. Schmitz tente à plusieurs reprises

⁴³ W. Schmitz, *Bulletin de l'Œuvre n°17*, 1909, p.73.

⁴⁴ *Ibid.*, p.79.

⁴⁵ W. Schmitz, *Bulletin de l'Œuvre n°18*, *op. cit.*, p.47.

⁴⁶ Alfred Stephany, *Germanification, Willkürregierung und Polizeiwirtschaft*, Zürich, 1906.

d'utiliser les fonds de la société pour financer des travaux qui sortent de ce cadre. La société se voit obligée de refuser sa première proposition, mais finit par accepter, faute d'autres opérations à financer.

En effet, en décembre 1909, il propose de financer la restauration des monuments des Évêques avec les fonds de l'Œuvre. L'assemblée fait remarquer que les statuts ne permettent pas une telle dépense, qui doit être « à la charge du fonds de la loterie »⁴⁷.

En juin 1910, W. Schmitz propose cette fois une subvention de l'Œuvre pour la création de nouveaux autels pour la chapelle du Mont-Carmel qu'il a dessinés. Il souhaite également décorer richement ces ouvrages, ce qui semble choquer le comte de Zeppelin qui lui rétorque qu'il faut « procéder avec la plus grande prudence pour que la grande vue d'ensemble de l'intérieur des monuments ne soit pas troublée par des décorations bigarrées »⁴⁸. W. Schmitz répond que les peintures seront « amorties par une patine appliquée avec art »⁴⁹. Cette fois, l'Œuvre valide la proposition de l'architecte.

Lors de la quatorzième assemblée générale du 26 avril 1911, le trésorier de la société interroge les membres sur la possibilité de cesser l'activité de l'Œuvre. En effet, le « but proposé, procurer des ressources pour la restauration complète de la Cathédrale », semble atteint⁵⁰. Les membres présents répondent toutefois que l'Œuvre doit continuer son activité pour pouvoir éventuellement trouver de nouveaux fonds au cas où ceux réunis par la loterie en cours seraient insuffisants.

Au cours de cette séance, W. Schmitz rend compte des travaux en cours à la cathédrale (autel à baldaquin, chapelle du Mont-Carmel, portes en bronze, chemin de croix) et demande 30 000 marks prélevés sur les fonds de l'Œuvre pour la réalisation

⁴⁷ W. Schmitz, *Bulletin de l'Œuvre n°18*, 1912, p.47.

⁴⁸ *Ibid.*, p.49.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*, p.51.

de nouveaux confessionnaux. D'autres dépenses finançables par l'Œuvre pourraient permettre de poursuivre les travaux : 4 000 marks pour le chemin de croix et 5 000 marks pour l'autel du transept. Deux membres, dont un peintre-verrier, demandent que ces travaux soient réservés à des ouvriers locaux. W. Schmitz répond favorablement, à condition de trouver « les artistes capables ». L'assemblée accorde les crédits demandés.

Le dernier *Bulletin de l'Œuvre n°19* publié durant l'Annexion, est exclusivement rédigé en allemand. Il ne présente aucun compte rendu sur l'activité de la société. L'installation d'un chauffage apparaît comme les seuls travaux réalisés dans la cathédrale. Cette intervention autorise en même temps la réalisation de fouilles archéologiques.

Les différents rapports synthétisés précédemment permettent de prendre conscience de l'implication réelle de l'Œuvre dans le déroulement des travaux menés à la cathédrale. L'activité principale de la société consiste en l'organisation de plusieurs loteries. Ces quatre loteries, mises en place tout au long de l'existence de l'Œuvre, permettent de récolter en tout au moins 720 000 marks, les gains de la quatrième loterie n'étant pas connus. Bien qu'importants, ces gains ne répondent pas toujours aux espérances de l'Œuvre⁵¹...

Des politiques différentes semblent animer l'Œuvre sous P. Tornow et W. Schmitz. En effet, du temps de P. Tornow, la société se consacre à l'organisation de loteries alors que sous W. Schmitz, son intérêt se tourne vers des travaux à l'intérieur de la cathédrale, voire d'aménagement liturgique. L'achèvement étant

⁵¹ La troisième loterie de 1896 visait à récolter 1 150 000 marks, contre seulement 320 000 marks finalement récupérés.

considéré par certains membres comme atteint, la dissolution de la société devient une question à traiter. L'Œuvre, qui dispose alors d'un avoir conséquent, finance directement sur ses fonds propres les projets soumis par W. Schmitz (dont le montant reste cependant largement inférieur aux grands projets tornowiens).

L'évolution du nombre de membres permet de relativiser l'impact dans l'opinion publique du travail mené par l'Œuvre. À sa fondation, la société rassemble 219 membres. Ce chiffre atteint un maximum en 1890 avec 299 membres et un minimum en 1909 avec seulement 165 inscrits.

Enfin, sur le plan financier, la société possède en 1887 un avoir de 2 145,25 marks pour finir en 1911 avec 226 660,29 marks. L'Œuvre réussit ainsi à multiplier par 100 ses fonds propres, ce qui justifie en partie les dépenses accordées à W. Schmitz. Pourtant, et à l'instar des fonds de l'Œuvre Notre-Dame de Strasbourg, l'Empire réquisitionnera cet argent au début de la Première Guerre mondiale pour financer l'effort de guerre.

CHAPITRE II.C : LES TRAVAUX D'URGENCE ET D'ENTRETIEN

Lorsque Paul Tornow arrive à Metz en 1874, il estime que la cathédrale se trouve en très mauvais état, voire au bord de la ruine, en raison principalement du manque d'entretien de la période française. Il faut certes nuancer cette affirmation en raison du caractère politique qu'elle revêt, mais l'état de dégradation avancé du monument, à l'instar d'autres cathédrales françaises de cette époque, ne doit pas être sous-estimé. Avant l'Annexion, peu de restaurations sérieuses de l'édifice peuvent être mentionnées. La reconstruction en pierre du dernier étage de la tour du Chapitre, engagée de 1840 à 1846 par l'architecte Nicolas-Maurice Derobe, fait l'objet de critiques par ses confrères qui considèrent d'autres interventions comme prioritaires.

Tout au long des écrits qu'il rédige pour présenter de nouveaux projets ou pour rendre compte de l'avancement des chantiers en cours, P. Tornow mentionne des opérations d'entretien menés à la cathédrale. La plupart du temps, il désigne simplement ces interventions comme « travaux », plus rarement comme « réparations », alors que les grands projets liés à l'achèvement de l'édifice reçoivent des appellations plus précises et, dans une certaine mesure, plus qualitatives, telles que « restauration », « reconstruction », « restitution » et « rétablissement ». P. Tornow a vraisemblablement considéré ces interventions comme mineures face aux grands travaux d'achèvement. Il rend pourtant compte régulièrement de leur avancement. Les premières mentions remontent aux plus anciens documents écrits conservés dans le fonds, c'est-à-dire 1882. Cet entretien se poursuit au-delà de la démission de P. Tornow en 1906, puisque Wilhelm Schmitz y fait encore référence jusqu'en 1918.

Plusieurs opérations, allant de travaux légers sur le décor, à la reconstruction complète de toitures sur des volumes secondaires, composent ces nombreuses interventions, qui représentent finalement un chantier continu sur près de trente ans. Toutefois, l'accumulation de ces travaux mineurs occupe une large partie du temps de

l'architecte et de ses assistants, l'empêchant de se consacrer pleinement à l'élaboration de grands projets qui accusent progressivement du retard, comme le portail principal.

Contrairement aux grandes réalisations et aux projets décrits dans la partie suivante, rien n'indique que ces travaux d'entretien s'inscrivent dans un projet global d'intervention. En effet, P. Tornow ne mentionne jamais de programme pluriannuel qui intéresserait la sécurisation et l'entretien de l'édifice. Seul le dégagement des constructions classiques de J.-F. Blondel est présenté comme faisant partie du grand projet d'achèvement. En outre, aucun document ne prouve que cet entretien fait l'objet de présentation officielle auprès du ministère impérial d'Alsace-Moselle ou de l'empereur. Seule l'étude pour l'agrandissement du chœur liturgique est soumise au souverain, mais elle se trouve intégrée à une présentation plus large incluant le projet de construction des flèches. L'absence dans le *Denkmalarchiv* de projet global d'entretien s'explique également par la faible quantité de documents conservés dans le fonds messin au cours des dix premières années du service de P. Tornow, période durant laquelle ces opérations s'engagent.

L'ensemble des travaux, présentés de 1882 à 1906 par P. Tornow, puis de 1909 à 1918 par son successeur W. Schmitz, couvre une vaste zone d'intervention sur le monument à tel point qu'il paraît même délicat d'identifier des zones jamais restaurées par l'architecte prussien.

Afin de présenter ces travaux selon leur nature, il a été nécessaire d'établir une répartition des opérations. Dans un premier temps, les quelques études évoquées par P. Tornow introduisent ce chapitre, études dont l'architecte ne précise cependant pas réellement l'objet. Il semble plutôt qu'il s'agisse d'analyses générales de l'édifice. Dans un deuxième temps, l'ensemble des travaux menés en extérieurs sont exposés, avant d'évoquer, en fin de chapitre, les interventions intérieures. Le commentaire des différentes opérations suit l'ordre chronologique de leur lancement, mais il apparaît rapidement que la plupart de ces chantiers s'étalent sur une longue période.

I. Réalisation des premières études sur la cathédrale

L'insistance de P. Tornow quant à l'état dégradé de la cathédrale semble justifiée, d'autant qu'Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc a lui aussi souligné cette situation dans son rapport de 1853. L'architecte français liste un nombre conséquent de problèmes, comme les constructions adossées, les parements extérieurs altérés, les toitures non entretenues, les chéneaux non habillés de plomb, les dallages des terrasses des bas-côtés endommagés et fuyards, les arcs-boutants du chevet mal appareillés et confortés avec des liens métalliques, et enfin les fissures de la tour du Chapitre. D'après lui, les travaux de sécurisation de la cathédrale s'élèvent à 485 536,00 francs¹. La situation dont hérite P. Tornow à son arrivée à Metz, 21 ans après le rapport d'E.-E. Viollet-le-Duc, semble donc problématique et lui impose d'agir vite.

Dans la *Denkschrift-Serie* présentée en 1882 au ministère impérial d'Alsace-Moselle, P. Tornow indique que la description du monument et son évolution constructive feront l'objet de rapports supplémentaires, à moins d'être intégrés dans des comptes rendus de travaux qui se reporteront au projet global de restauration². L'architecte souligne l'absence de monographies ou d'ouvrages littéraires pour renseigner l'histoire du monument, qui fait partie selon lui de ces rares édifices à la valeur historique exceptionnelle et pourtant délaissés par la littérature. Pour remédier à cette lacune, P. Tornow débute rapidement la description et l'historique de la cathédrale, en même temps que les travaux d'urgence. En complément, il propose trois représentations visant à décrire sommairement la cathédrale aux autorités impériales : le plan de l'édifice, une coupe transversale et une coupe longitudinale sur la longueur

¹ Eugène Emmanuel Viollet-Le-Duc, *Rapport de l'inspecteur diocésain Eugène Viollet-le-Duc*, s.l., 1853. Les points 2, 3, 4 et 14 concernent la toiture disparue en 1877 et ne sont donc plus d'actualité lorsque Tornow intervient sur la cathédrale. Le point 2 présente un montant estimé de travaux fort important : il est probable que l'architecte ait compté dans ce montant la restauration des parties basses de la cathédrale dégagées après les démolitions des arcades, dont le portail de la Vierge.

² P. Tornow, *Denkschrift-Serie betreffend die Kathedrale zu Metz und deren Restauration.*, Metz, 1882, p.1-2.

d'une travée. Des photographies accompagnent ces documents qui renseignent sur « l'échelle, le caractère de style et l'importance de ce monument »³.

Dans le *Bulletin n°4* du 14 avril 1889, P. Tornow donne la retranscription d'un discours prononcé le 22 février 1889, devant la Société des architectes et des ingénieurs, à Strasbourg. Intitulé « Supplément. La cathédrale de Metz ; son histoire et sa restauration actuelle », le texte retrace sommairement l'histoire de la cathédrale et aborde surtout les travaux alors réalisés ou ceux projetés. Pour l'architecte, il s'agit également de présenter « les travaux qui sont devenus nécessaires, soit à la suite des ravages causés par les injures du temps, soit à la suite des dégradations infligées à l'édifice par des constructions contraires au style adossées à l'extérieure ou ajoutées à l'intérieur, soit, d'autre part, à la suite des destructions occasionnées par des incendies, soit enfin dans l'intérêt d'un achèvement du monument dans son ensemble et dans l'esprit de ceux qui l'ont édifié »⁴. Ces travaux ont débuté 15 ans auparavant, et P. Tornow assure la direction des opérations « par l'intermédiaire d'un personnel d'ouvriers habiles »⁵. Les interventions qu'il décrit visent à « faire disparaître des vices de construction et de réparer des dégradations » accrues par le manque d'entretien, au point que « la solidité de l'édifice paraissait sérieusement compromise »⁶.

³ *Ibid.*, p.2 : « den Maßstab, den Stylcharakter und die Bedeutung ».

⁴ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°4*, 1889., p.11-12.

⁵ *Ibid.*, p.12.

⁶ *Ibid.*.

II. Les interventions extérieures

L'importance et la diversité des travaux exécutés en extérieurs confirment l'ampleur de l'intervention de Paul Tornow. En effet, peu de parties de la cathédrale n'ont pas fait l'objet d'une restauration par l'architecte prussien. L'achèvement du dégagement de la cathédrale, la remise en état des arcs-boutants, la restauration des façades, des deux tours ainsi que des chapelles du chevet constituent les principales opérations engagées sur les extérieurs.

a. Poursuite du dégagement des ajouts blondéliens de 1882 à 1906

Lorsque P. Tornow arrive à Metz en 1874, la démolition des ajouts blondéliens construits le long du flanc sud-ouest de la cathédrale est déjà bien engagée. L'évêque Paul Dupont des Loges achète dès 1845 ces volumes pour en débiter la démolition à partir de 1854. La *Denkschrift-Serie* de 1882 rend compte de la première démolition réalisée par les prussiens cette même année, celle du Café français ⁷.

Le dégagement de la cathédrale se poursuit trois ans plus tard. Cette fois, il s'agit du « pavillon situé entre le portail de Notre-Dame-la-Ronde et le grand portail »⁸. P. Tornow précise que ce volume « formait le dernier reste de cette rangée de maisons particulières construites tout le long de la cathédrale, du côté de la place d'Armes »⁹. Selon lui, l'édifice aurait présenté un état de conservation fort dégradé, au point d'être « à moitié ruiné ». Bien que l'idée de supprimer cette construction paraît ancienne, l'architecte reconnaît que « ce pavillon semblait former avec le grand portail comme

⁷ P. Tornow, *Denkschrift-Serie betreffend die Kathedrale zu Metz und deren Restauration.*, op. cit. p.1-2. La planche II représente ainsi la cathédrale avec la toiture d'origine ; la planche III, l'état après l'incendie de 1877, c'est-à-dire sans toiture ; et la planche III, le projet de nouvelle toiture au faîtage plus élevé.

⁸ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°1*, 1886, p.8.

⁹ *Ibid.*, p.15.

une partie intégrante et absolument nécessaire à son ensemble ». En le détruisant, la dépose du portail principal devient nécessaire.

Pourtant, en dépit de cette affirmation, P. Tornow cherche à démontrer que le pavillon constitue une construction indépendante du portail. Il qualifie ce volume de « maison ordinaire, à deux étages, ayant des cheminées et tous les accessoires d'une habitation particulière »¹⁰. En outre, l'ornementation des pavillons ne s'accorde pas avec celle du portail dans la mesure où les corniches se situent à des niveaux différents et possèdent des profils différents.

L'achèvement du portail marial, réceptionné cette même année, fait particulièrement ressortir « les inconvénients de ce voisinage »¹¹. P. Tornow ne s'éternise pas davantage sur cette question, alors que de nombreuses photographies sont prises pour mettre en comparaison l'architecture classique de J.-F. Blondel et le néo-gothique du portail restauré. Les clichés sont compilés en 1900 dans un ouvrage probablement jamais publié et conservé aujourd'hui à l'Unité départementale d'architecture et du patrimoine de Metz : *Dom zu Metz - Inneres & Aeusseres*.

P. Tornow préfère justifier la démolition en rappelant « la nécessité de faciliter les communications entre les deux places voisines et de rendre plus accessible aux fidèles l'entrée à la cathédrale par le nouveau portail »¹². La question liée à l'urbanisme et à l'usage de la place considérée, prend ainsi le devant dans l'argumentaire de l'architecte.

Le 20 mai 1885, une ordonnance du ministère impérial de Strasbourg confirme la démolition du pavillon. Le marché est mis aux enchères le 20 août de la même année et cédé « au plus offrant pour une somme de 500 marks »¹³. P. Tornow souligne enfin que les travaux de démolition démarrent rapidement après l'adjudication du marché pour s'achever à la fin du mois d'octobre 1886.

¹⁰ *Ibid.*, p.16.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

La rue d'Estrées, qui relie la place de Chambre, située en contrebas au nord de la cathédrale et proche de la rive droite de la Moselle, à la place d'Armes, est dégagée et élargie de 1903 à 1905. Au XVIII^e siècle, J.-F. Blondel prévoit une séparation de cette voie avec la place Saint-Étienne par des maisons de deux niveaux sous comble, faisant pendant au marché couvert pour créer une perspective dans l'alignement d'un axe majeur de la ville, En Fournirue.

Dans *l'Immediatbericht n°7* présenté en 1903, P. Tornow évoque le dégagement de cette rue dont il qualifie les maisons comme derniers vestiges de l'encadrement du portail classique. Les travaux de démolition s'achèvent avant la fin du printemps 1903 de telle sorte à ce que « la vue de côté sur le nouveau portail ait un effet illimité »¹⁴.

En 1904, la rue d'Estrées se présente donc dégagée. En outre, la démolition de la dernière maison de la rue d'Estrées révèle la nécessité de créer une terminaison correcte de cette voie à proximité du nouveau portail. Pour cela, P. Tornow fait élargir la rue en utilisant la largeur du terrain libéré. Un mur de soutènement doit être installé entre la rue et l'emmarchement conservé menant de la place de Chambre à la place Saint-Étienne, aux pieds de la cathédrale. Ces travaux débutent en 1904 et nécessitent le démontage d'une partie des ateliers de la cathédrale. L'opération permet également la restauration de l'emmarchement au-devant de la cathédrale.

En 1905, la taille des pierres destinées au mur de soutènement de la rue d'Estrées se termine. Le trafic regagne progressivement la rue et la restauration des escaliers adjacents arrive à son achèvement en mars 1906. Les deux grands contreforts d'angle du transept sont restaurés à cette occasion.

¹⁴ P. Torow, *Dom zu Metz. Immediatbericht n°7 über den Fortgang der Restaurierungsarbeiten.*, 1903. : „so daß alsdann die gegenwärtig noch durch den genannten Häuserblock verdeckte Seitenansicht des neuen Portales, zur uneingeschränkten Wirkung gelangen wird“.

b. Restauration des arcs-boutants de 1882 à 1905

L'absence de façade harmonique, la perception de la cathédrale depuis ses flancs latéraux, ainsi que la forte dominance en élévation du vaisseau central de la nef, permettent d'observer une des caractéristiques constructives majeures de la cathédrale : les doubles volés d'arcs-boutants qui contrebutent les troisièmes plus hautes voûtes de France. Ces ouvrages, particulièrement importants pour l'équilibre statique de l'édifice, sont des constructions fragiles et largement ornées de sculptures. Leur finesse, leur exposition aux intempéries et le peu d'entretien réalisé durant la période française, expliquent les fortes dégradations observées par P. Tornow à son arrivée à Metz. Ainsi, dès la rédaction de la *Denkschrift-Serie* de 1882, l'architecte fait mention de ces travaux qui vont se poursuivre tout au long de sa carrière¹⁵. Il souligne le fait que les arcs-boutants n'ont fait preuve de quasiment aucun entretien les années précédentes, ou alors que les réparations réalisées mettent potentiellement en danger la structure en raison du manque de connaissances techniques de ses prédécesseurs.

La première mention de l'intervention au droit des arcs-boutants remonte au *Bulletin de l'Œuvre* n°2 & 3 de 1888. En réalité, cette opération constitue la continuité de travaux « commencés en 1874 et qui ont pour objet la restauration successive et d'après un plan déterminé de tous les grands systèmes d'arcs-boutants de la nef principale et du chœur »¹⁶.

« Dix-sept grands systèmes d'arcs-boutants » soutiennent la voûte du vaisseau principal de la nef et du chœur¹⁷. P. Tornow insiste en précisant « qu'en plusieurs endroits, ils n'étaient pas sans offrir quelque danger »¹⁸. Un diagnostic réalisé rapidement permet de procéder à la restauration « à fond » de ces ouvrages, en commençant par les trois situés entre la tour du Chapitre et le transept. Puis, les travaux

¹⁵ P. Tornow, *Denkschrift-Serie betreffend die Kathedrale zu Metz und deren Restauration.*, op. cit. p.1-2.

¹⁶ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre* n°2 et 3, 1888., p.13.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

se déplacent vers ceux du côté opposé, « entre la tour centrale et la tour de l'horloge »¹⁹. Sur ces éléments, les travaux s'avèrent plus importants qu'initialement prévu, mais peuvent s'achever au début de 1887²⁰. L'échafaudage mis en œuvre, décrit par P. Tornow comme immense, sert à la restauration « d'un vitrail voisin »²¹. L'architecte mentionne également l'ajout d'une « grande statue, conforme au style » sur « la console du pilier du premier système d'arcs-boutants »²². Les trois arcs-boutants du dernier groupe possèdent des consoles, avec une hiérarchie mettant en avant celle du milieu, plus large. Pour P. Tornow, il paraît évident que ces éléments doivent accueillir des statues, voire un groupe de deux figures sur la console la plus large. Il rappelle que la cathédrale de Metz a « une parenté de style très proche » avec la cathédrale des Sacres. Sur certaines consoles rémoises, il identifie « sur celle du milieu, Notre Seigneur et saint Thomas, et sur les deux autres, les apôtres saint Pierre et saint Jean », modèles qu'il reprend pour les statues à créer à Metz.

En 1888, les échafaudages sont montés au-devant du « deuxième grand système d'arcs-boutants du côté nord »²³. Les ateliers taillent les pierres nécessaires et P. Tornow espère alors pouvoir clore cette opération à la fin de l'année.

La restauration du troisième système de contreforts de la façade nord débute en 1890. P. Tornow fait placer une statue représentant saint Pierre, haute de 2,5 mètres, « sur une console établie dans le frontispice du pilier »²⁴. Ces travaux clôturent l'ensemble de l'opération de restauration des organes de contrebutement de la façade nord. Une photographie montre le flanc nord où sont érigés les ateliers (fig. 52). Le thème principal de ce cliché est une vue générale depuis le nord, mais il représente par

¹⁹ *Ibid.*, p.13.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*, p.13.

²² *Ibid.*, p.14.

²³ *Ibid.*, p.18.

²⁴ P. Tornow, *Bulletin de l'Oeuvre n°5*, 1890., p.6.

hasard des échafaudages devant le troisième système d'arcs-boutants, à droite de la tour du Chapitre.

Le *Bulletin de l'Œuvre* n°6 du 14 juillet 1890 évoque pour la dernière fois ces travaux. P. Tornow publie des photographies avant et après restauration des trois arcs-boutants situés sur la façade nord de la nef. Il reconnaît que ces documents ne rendent pas compte de l'ampleur des travaux réalisés, d'autant que cette opération n'est pas très visuelle. Il s'agit principalement de « [réparer] des dégradations fort nombreuses dans la structure et dans les détails »²⁵. Les clichés montrent surtout les trois statues installées sur les consoles des culées.

Ces opérations s'élèvent à 9 400 marks ; P. Tornow ne précise pas s'il s'agit du montant pour l'ensemble des trois arcs-boutants ou seulement pour le dernier.

La restauration du grand contrefort entre la façade occidentale et la tour du Chapitre, débute en 1888. Pour P. Tornow, elle s'inscrit dans la continuité des travaux engagés sur les arcs-boutants, puisqu'il s'agit de restaurer « un système qui flanque le côté nord de la façade principale, et [de remettre] en état de la grande fenêtre voisine ». Ici aussi, deux nouvelles statues prennent place sur la face frontale de la culée. Le groupe sculpté représente le Christ et saint Thomas, surmonté d'un ange. P. Tornow précise qu'il « a trouvé des points de repère dans la disposition primitive de ce motif décoratif » afin de restituer l'emplacement des statues²⁶. Le montant de ces travaux s'élève à 13 600 marks.

Les arcs-boutants du chevet font l'objet d'une restauration de 1893 à 1905²⁷. Ces structures présentent des dégradations plus prononcées que les autres et l'ampleur de la restauration apparaît d'autant plus considérable. P. Tornow insiste sur leur état de avant travaux déplorable : ces structures sont tombées « au cours des siècles dans

²⁵ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre* n°6, p.5.

²⁶ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre* n°4, *op. cit.*, p.7.

²⁷ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre* n°8 et 9, 1893.

un état de délabrement extraordinaire »²⁸. En 1893, les quatre systèmes orientaux sont remis en état tandis que celui proche de la tour de Charlemagne reste en travaux. Le montant des travaux s'élève alors à 58 000 marks.

En 1895, l'intervention sur ces quatre arcs-boutants se termine. Les travaux se poursuivent sur l'ensemble du chevet, en particulier sur les arcs reliant les tours de Charlemagne et de la boule d'Or.

P. Tornow rappelle qu'initialement une sphère couverte d'or somme la tour, d'où son appellation de tour de la boule d'Or. D'après « une légende généralement répandue, [cette tour renfermait] toutes sortes de documents importants »²⁹. Les travaux permettent de réfuter cette légende et de révéler l'état de dégradation de la sphère sommitale : sa facture et sa mise en œuvre montrent qu'elle ne peut appartenir au Moyen Âge et qu'elle est plus récente. L'architecte suppose d'ailleurs que cette sphère remplace un couronnement primitif en pierre de taille. Il modifie ainsi le sommet de la tour qui reçoit « une nouvelle pointe en forme de fleuron à deux étages s'adaptant étroitement au caractère d'ensemble de la tourelle »³⁰. P. Tornow ne reconduit donc pas la sphère dorée.

Seuls les arcs-boutants du flanc sud-est de la nef, donnant sur la place d'Armes, ne font pas l'objet d'une restauration. La composition du sol différente au droit du flanc opposé nord-ouest de la cathédrale explique les dégradations structurelles plus importantes des arcs-boutants de ce côté. Toutefois, les altérations que pointent P. Tornow semblent surtout concerner les parties hautes des ouvrages et pourraient également dépendre d'une poussée trop importante des voûtes ou d'une mauvaise mise en œuvre des pierres.

²⁸ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°10 et 11*, 1896., p.50.

²⁹ *Ibid.*, p.50.

³⁰ *Ibid.*

c. Restauration des façades extérieures de 1887 à 1909

En complément et en parallèle à la restauration des arcs-boutants, P. Tornow engage des travaux sur les façades extérieures. Ces travaux concernent principalement le transept ainsi que la façade principale et s'étalent de 1887 à 1909.

Les travaux débutent avec la façade nord du bras du transept en 1887, une fois le nouveau pignon terminé. P. Tornow qualifie cette intervention d'urgente et mentionne les « nombreux ravages exercés par le temps sur les pierres de taille, sur les divers ornements de la queue des contreforts et sur les énormes clochetons qui surmontent [la façade] »³¹. Une dépose des pierres dégradées, remplacées par des nouvelles soigneusement rejointoyées permet de résorber les désordres. Les sommets des contreforts sont entièrement refaits à neuf. En parallèle, « la broderie de pierre qui orne les meneaux de la grande fenêtre voisine » est restaurée et les joints sont « grattés et recrépis »³². Ces travaux s'achèvent en automne 1887.

Il faut attendre 1904 et l'achèvement du portail principal pour que des travaux d'entretien intéressent la façade principale. P. Tornow détaille dans l'*Immediatbericht n°8* la restauration des maçonneries de la grande rose, opération engagée après la reprise des faces des deux contreforts de la façade principale. Une fois les échafaudages montés au-devant des contreforts, les « dégradations [de la rose] sont apparues plus importantes et profondes qu'initialement attendu »³³. Les ateliers de la cathédrale taillent les pierres nécessaires à cette intervention au cours de l'année 1904.

Des photographies illustrant l'*Immediatbericht n°7* présentent la façade occidentale après son achèvement. La vue frontale permet d'apprécier le remplacement des pierres au droit des contreforts, dans la mesure où les pierres

³¹ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°2 et 3*, op. cit. p.13.

³² *Ibid.*

³³ P. Tornow, *Dom zu Metz. Immediatbericht n°8 über den Fortgang der Restaurierungsarbeiten., 1904. : "[...] viel umgreifender und umfangreicher, als ursprünglich angenommen war".*

neuves apparaissent plus claires (fig. 58). Cette photographie illustre pour la première fois la façade principale dans son état « final », c'est-à-dire celui observé de nos jours. Dans l'*Immediatbericht* de l'année suivante, un cliché pris depuis la place d'Armes, expose tout le flanc oriental de l'édifice, ainsi qu'une tour d'échafaudages montée au droit du contrefort sud du bras oriental du transept (fig. 59). L'échafaudage prend naissance au-dessus du chéneau du bas-côté et s'appuie à l'aide de plusieurs contrefiches sur la partie basse du contrefort. La structure s'élève jusqu'à quelques mètres à peine sous la corniche sommitale et donne accès à la niche frontale occupée par une statue.

Ces clichés détaillent également l'état sanitaire des remplages du quart droit de la grande rose et le sommet de la lancette de droite. Des fissures, mais surtout de nombreux joints ouverts, affectent les pierres. L'ouverture des joints, qui atteint plusieurs centimètres au droit de la jonction entre la rose et une lancette, se révèle en effet très importante et les pierres accusent des mouvements inquiétants. Les dégradations apparaissent donc très importantes et les clichés permettent de justifier l'intervention auprès des autorités.

L'année 1905 permet la mise en place de la baie tripartite en partie basse de la façade principale, dans la continuité des travaux d'achèvement de cette élévation. P. Tornow précise dans l'*Immediatbericht n°9* que l'atelier du sculpteur Auguste Dujardin réalise le vitrail clôturant cette nouvelle baie.

Une vue d'ensemble du vitrail accompagne ce rapport. P. Tornow apporte une précision sur chacun des cinq médaillons des trois lancettes de l'arbre de Jessé, accompagné de part et d'autre d'une série de personnages bibliques ou de prophètes, notamment dans les rangées de droite et de gauche.

En parallèle, la restauration de l'angle sud-est du bras sud du transept débute au cours de l'année 1904. L'intervention se poursuit en 1905 au droit des contreforts du pignon opposé. Dans l'*Immediatbericht n°9*, l'architecte tient à en souligner l'ampleur : il évoque un « travail assez important et riche qui ne se concentre pas

uniquement sur les contreforts de l'angle est du pignon nord, mais qui s'étend aussi à l'ensemble du couronnement des contreforts ouest du pignon du bras sud du transept et aux galeries de toit »³⁴. Il souligne que « le remplacement des sommets des contreforts, très endommagés et proches de l'effondrement », constitue un travail important et complexe³⁵.

Après 1906, W. Schmitz poursuit ces travaux avec la restauration des façades est et ouest du bras sud et plus particulièrement les maçonneries des verrières. Pour ce faire, « un échafaudage monté avec beaucoup d'attention » donne accès aux zones à traiter³⁶. Les pierres endommagées sont préalablement refouillées pour un remplacement à neuf. Le successeur de P. Tornow fait renouveler « de nombreux couronnements de pinacles au droit des contreforts, ainsi que plusieurs fleurons et plusieurs crochets »³⁷. Il rappelle que la mise en place des échafaudages révèle l'état dégradé des vitraux de la grande verrière sud du maître verrier Valentin Busch du premier quart du XVI^e siècle. Une restauration s'avère urgemment nécessaire.

³⁴ P. Tornow, *Dom zu Metz. Immediatbericht n°9 über den Fortgang der Restaurierungsarbeiten.*, 1905. : „Ferner kamen zur Bearbeitung die zur Erneuerung der schadhaften Theile an den Strebepfeilern der Querschiffgiebel erforderlichen Werkstücke, eine ziemlich umfangreiche Arbeit, die sich nicht nur auf die Strebepfeiler an der Ostecke des Nordgiebels, sondern auch auf die gesammte Bekrönung der westlichen Strebepfeiler-Vorlagen des südlichen Querschiffarmes, auf die Dachgallerien ebendort und anderes mehr erstreckte“.

³⁵ *Ibid.* : „Die Ersetzung der in höchstem Grade verwitterten und fast den Einsturz drohenden oberen Theile der Strebepfeiler an den beiden Querschiffgiebeln, bildete einen weiteren, recht umfangreichen und zum Theil auch etwas schwierigen Theil der Herstellungsarbeiten“.

³⁶ P. Tornow, *Dom zu Metz. Bericht X über den Fortgang der Herstellungsarbeiten im Jahre 1906.*, 1906. : „[...] eine sorgfältige Einrüstung [...]“.

³⁷ *Ibid.* : „Ebenso wurden zum Teil ganze Fialenbekrönungen an den Strebepfeilern sowie mehrere Kreuzblumen und zahlreiche Krabben erneuert“.

d. Restauration de la tour du Chapitre de 1887 à 1909

L'incendie du 7 mai 1877 épargne certes les intérieurs de la cathédrale, grâce à l'épaisseur relativement importante des voûtes, mais endommage les parties hautes des deux tours, en particulier les façades tournées vers la toiture. Les travaux débutent en 1887 avec la partie supérieure de la tour qui correspond au beffroi. Il s'agit de la surélévation de l'architecte N. M. Derobe. P. Tornow rappelle d'ailleurs qu'elle « n'a guère qu'une quarantaine d'années »³⁸. S'il ne souhaite pas critiquer la construction ou son esthétique, il n'en précise pas moins que l'ouvrage présente des « détails plus ou moins heureux au point de vue du style » et que l'emploi de plâtre pour calfeutrer les armatures métalliques, plutôt que du plomb comme dans « toutes les autres parties de la cathédrale », cause d'importantes dégradations³⁹. Les extrémités des pinacles et des gables qui « forment le couronnement de cet étage » sont largement endommagées : des éléments se rompent en partie et tombent « par petits fragments »⁴⁰.

Les travaux consistent à déposer rapidement les pierres « endommagées, fendillées, écornées » en raison du défaut de fixation⁴¹. Au cours de l'année 1887, l'échafaudage utilisé pour la restauration de « différentes autres parties situées du côté du toit » autorise le renouvellement des parements et de certaines maçonneries⁴². Durant les travaux, des planches de bois occultent toutes les baies de cet étage pour protéger le beffroi des intempéries. Le montant des travaux s'élève à 15 000 marks.

³⁸ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°2 et 3, op. cit.*, p.16.

³⁹ Le texte allemand mentionne à juste titre « une erreur de construction » (*Construktionsfehler*) puisque les échanges entre le plâtre et la pierre favorisent la formation de gypse néfaste pour la pierre.

⁴⁰ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°2 et 3, op. cit.*, p.16. Le texte français mentionne les « extrémités des clochetons et des guimberges ». Le texte allemand précise en effet « *Fialen et Wimberg* », signifiant pinacles et pignons. Le terme *Guimberges* semble être une traduction hasardeuse de *Wimberg*.

⁴¹ *Ibid.*, p.16.

⁴² *Ibid.*

Près de six ans plus tard, P. Tornow engage la restauration du niveau intermédiaire de la tour, à hauteur des grandes baies du vaisseau principal de la nef. Il considère ces travaux comme les plus importants de l'année 1893⁴³. Il s'agit de remplacer à l'identique les colonnes dégagées qui ornent les fronts des contreforts aux angles. Pour lui, ces colonnes qui supportent des baldaquins, reprennent une disposition similaire de la cathédrale de Reims, mais elle sont « fendues par de fortes crevasses » et menacent ruine⁴⁴. Avant de procéder à leur substitution, l'étalement des baldaquins a permis d'intervenir en sous-œuvre. Les travaux intègrent également la restauration des pinacles qui forment couronnement, eux aussi fortement dégradés. En outre, l'architecte crée « une allée couverte avec murs de clôture en pierre de taille et ornementation architectonique » pour permettre de se déplacer à cet étage. Ce dispositif remplace « la communication ouverte existant entre les piliers extérieurs à la base du beffroi »⁴⁵. Pour finir, P. Tornow fait couvrir l'étage du beffroi par une voûte en réseau. Il précise à ce titre que les naissances de cette voûte se trouvaient murées, de telle sorte que leur construction était « projetée à l'origine, mais non réalisée »⁴⁶. Le montant de ces travaux s'élève à 35 000 marks.

Dans le *Bulletin* de mai 1895, P. Tornow conclut à l'achèvement des travaux de restauration de cet étage de la tour. Une des principales étapes consiste à remplacer le Christ en croix au droit du meneau de la baie nord. Un document publié en fin de *Bulletin* illustre cette baie avant et après restauration. Des « bosses sur le meneau et sur les côtés latéraux » semblent avoir indiqué de longue date qu'une telle sculpture ornait la baie⁴⁷. P. Tornow qualifie cette intervention de reconstitution et A. Dujardin réalise la sculpture haute de 5,20 mètres.

⁴³ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°8 et 9, op. cit.*

⁴⁴ *Ibid.*, p.6.

⁴⁵ *Ibid.*, p.7.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°10 et 11, op. cit.*, p.51. La gravure datant de 1726 réalisée par Bournac confirme cette hypothèse.

La dernière intervention sur la tour du Chapitre concerne les parties basses avec la reprise des bas-reliefs des linteaux du portail en 1899. Le tympan se compose de deux parties : en partie basse, deux linteaux séparés par le trumeau central et ornés de sculptures, reposant sur les quatre corbeaux des deux portes ; en partie haute, une surface ajourée constituée par le sommet des lancettes recevant des vitraux et ornée en partie sommitale d'une rose polylobée.

Avant l'intervention, les linteaux présentent une surface quasiment lisse où semblent encore se lire les traces des bas-reliefs d'origine. P. Tornow attribue la destruction des sculptures à une décision du Comité du salut public du 11 septembre 1794. Un messin nommé Totebras aurait été chargé de supprimer sur les églises et les couvents de la ville tous les « objets de superstition et de royalisme »⁴⁸. Bien que réalisée « de manière radicale », cette dégradation laisse encore apparaître le contour des silhouettes d'origine grâce à la différence de teinte entre le fond lisse et la pierre buchée. A. Dujardin propose un projet de restitution des éléments disparus en se basant sur ces traces tout « en se conformant d'autre part aux traditions locales »⁴⁹.

Le sculpteur restitue pour le bas-relief situé à droite la lapidation de saint Étienne et pour celui de gauche saint Clément « faisant pénétrer la foi chrétienne dans le pays des Médiomatriciens »⁵⁰. Saint Clément tient en effet le Graouilly qu'il vient de dompter tout en baptisant la fille du gouverneur romain de la province. Au-dessus de la scène apparaît le Christ qui les bénit et, derrière lui, se tient un soldat romain symbolisant la civilisation païenne. Ce dernier trébuche dans la queue du monstre et chute, frappé par un ange. Dans le second bas-relief, saint Étienne est représenté agenouillé au centre de la composition, « les mains jointes dans l'attitude de la prière et de l'extase »⁵¹. Au-dessus de lui, Dieu le bénit. Encadrant cette scène, des figures représentent des hommes lapidant le saint.

⁴⁸ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre* n°12 et 13, 1899., p.23.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*, p.23-24.

Le premier motif paraît le plus délicat à réaliser. P. Tornow précise en effet que les traces des vestiges apparaissent très tenues. En réalité, « l'enchevêtrement des jambes de l'homme, de la queue du dragon, de son aile, des nuées de l'ange et enfin du bras qui déborde sur le cadre d'ornements » restent invisibles avant restauration. L'observation d'un bas-relief similaire à la cathédrale de Reims permet à A. Dujardin de comprendre la situation à Metz.

Les frises des cadres, bien conservées, sont refaites à neuf et à l'identique. Les corbeaux soutenant le linteau représentent « une femme allaitant deux dragons, un homme luttant contre un lion, un homme perçant un ours de son épée, un homme assommant un porc »⁵². La figure de la femme semble intacte tandis que les autres motifs « ont été restaurés dans le caractère des parties restantes »⁵³.

e. Restauration de la chapelle du Mont-Carmel de 1888 à 1909

La chapelle du Mont-Carmel correspond à l'ancien chœur de la collégiale Notre-Dame-la-Ronde. Ce volume, composé d'une travée droite et d'une abside à cinq pans coupés, se place contre le portail de la Vierge et à une travée de la tour de Mutte. Il s'agit donc d'une zone de la cathédrale dégagée des ajouts blondéliens pour être restaurée. P. Tornow prévoit à partir de 1888 de « restaurer d'une manière conforme au style le couronnement des murs d'enceinte et des contreforts », qui sont dans un état de péril avancé, tout en reprenant la toiture de la chapelle. Il estime que le couronnement n'a jamais été achevé et se propose donc d'en terminer la construction.

Il crée une nouvelle galerie de toit, avec des extrémités de contreforts et des statues d'anges, et précise qu'il se « laisse guider uniquement par l'accord stylistique et harmonique à établir entre ces nouvelles parties et le corps de bâtiment de cette chapelle construite au XIII^e siècle »⁵⁴. Pour la nouvelle toiture, P. Tornow réutilise les

⁵² *Ibid.*, p.24.

⁵³ *Ibid.*, p.24.

⁵⁴ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°4, op. cit.*, p.7.

principes « appliqués à l'époque, lors de la reconstruction de la toiture principale de la cathédrale »⁵⁵. Ces orientations impliquent une ligne de faîtage plus haute, accentuant le profil de la toiture censée s'accorder ainsi avec le caractère gothique du monument. La nouvelle toiture reçoit donc une pente plus prononcée, identique à celle de la toiture du grand comble. Toutefois, les matériaux employés ne correspondent pas à l'identique : « un revêtement en plaques de cuivre, en remplacement de l'ancienne couverture d'ardoises »⁵⁶. Pour orner l'ensemble, P. Tornow installe un épi de faîtage « d'un caractère décoratif en cuivre repoussé » composé en partie haute d'une croix surmontée d'une couronne dorée⁵⁷.

Les extrémités des contreforts reçoivent des anges debout sur des figures animales ou des dragons. Ces six anges sont figurés avec leurs attributs : « ceux du milieu sont représentés ayant comme symbole le soleil et la lune ; les deux anges suivants agitent des encensoirs ; les deux à l'extérieur, enfin, sonnent de la trompette »⁵⁸. En complément, P. Tornow fait rouvrir trois baies murées. Il fait déposer les maçonneries comblant « le remplage entre les moulures et les découpures » et munir les baies de vitraux en grisaille⁵⁹.

En 1888, les travaux sont déjà engagés au point que « les pierres de taille sont prêtes et les diverses sculptures en bonne voie ; la charpente est aussi prête à être posée »⁶⁰. L'architecte espère terminer ce chantier au cours de l'année 1889. Le montant des travaux s'élève à 34 000 marks.

En 1904, P. Tornow présente dans *l'Immediatbericht n°8* des croquis pour les nouvelles verrières de cette chapelle. Elle reçoit deux vitraux composés selon le même principe que ceux financés par l'Œuvre pour le vaisseau principal de la nef. Des ouvriers

⁵⁵ *Ibid.*, p.6.

⁵⁶ *Ibid.*, p.6.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*, p.7.

⁶⁰ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°2 et 3, op. cit.*, p.18.

de l'entreprise munichoise *Mayer'schen Königlichen Hof-Kunstanstalt* assistent A. Dujardin dans ses ateliers pour cette opération. La *Dombauhütte* utilise couramment cette méthode de fabrication pour ce type d'intervention⁶¹. La Confrérie du Rosaire de Metz finance les verrières ce qui « témoigne [selon P. Tornow] de la poursuite des travaux [après l'achèvement du portail] »⁶².

En 1909, W. Schmitz évoque simplement dans le *Bulletin de l'Œuvre n°17* que la « mise en état des chapelles de Notre-Dame du Mont-Carmel et du Sacré-Cœur » est définitivement terminée⁶³.

f. Restauration des chapelles Saint-Joseph en 1888 et du Saint-Sacrement en 1895

P. Tornow identifie la chapelle Saint-Joseph en tant que « chapelle nord du chœur ». La restauration des parements de ce volume fait suite à l'incendie qui détruit en 1884 des cabanes de chantier accolées à la cathédrale. Le contact des flammes endommage « la plupart des pierres de taille et des moulures »⁶⁴. Les opérations débutent en 1888 pour se terminer vraisemblablement l'année suivante.

La chapelle du Saint-Sacrement, également qualifiée de chapelle des évêques, se situe entre la tour de Mutte et le bras sud-est du transept. Avant les travaux, le volume reçoit une couverture en ardoises, portée par une charpente en bois.

⁶¹ P. Tornow, *Bulletin de l'Oeuvre n°16*, Metz, 1906., p.12. Des médaillons représentent seize scènes liées à la vie du Christ que P. Tornow décrit avec détail dans le *Bulletin*, aidé d'illustrations : « 1) l'Annonciation, 2) la Visitation, 3) la naissance du Christ, 4) la présentation du Jésus au temple, 5) Jésus, à l'âge de douze ans, au temple parmi les docteurs, 6) l'Agonie de Jésus au jardin des oliviers, 7) la Flagellation de Jésus, 8) le Couronnement d'épines, 9) Jésus portant la croix, 10) le Crucifiement, 11) la Résurrection, 12) l'Ascension, 13) la Descente du Saint-Esprit, 14) l'Assomption, 15) le Couronnement de Marie, 16) Marie, secours de la chrétienté ».

⁶² P. Tornow, *Dom zu Metz. Immediatbericht n°8 über den Fortgang der Restaurierungsarbeiten.*, op. cit. : « [...] sind weitere Angaben hierüber in der Ausführung der Arbeiten auf der Baustelle enthalten ».

⁶³ Wilhelm Schmitz, *Bulletin de l'Oeuvre n°17*, Metz, 1909.

⁶⁴ P. Tornow, *Bulletin de l'Oeuvre n°2 et 3*, op. cit., p.14.

L'ensemble « [tombe] dans un état de délabrement tel que son remplacement par une toiture nouvelle [devient] impossible »⁶⁵. P. Tornow ajoute seulement que la toiture repose directement sur l'assise supérieure de la corniche qui forme l'arase.

La nouvelle toiture projetée se compose d'une charpente en bois de chêne qui supporte cependant une couverture de cuivre. De la sorte, après la reconstruction de la toiture du grand comble, l'ensemble des couvertures de la cathédrale finit par être réalisé en cuivre – en dehors des bas-côtés couverts par des terrasses en pierre. Afin de créer un chéneau et de corriger les anciennes dispositions, P. Tornow ajoute une assise en pierre de taille de 50 cm de haut, « suffisamment rentrante [et] posée sur la corniche principale »⁶⁶. Cet ajout concerne également le couronnement des contreforts. L'architecte prussien juge en effet la disposition ancienne disgracieuse et propose une assise supplémentaire afin de créer une transition plus harmonieuse entre le contrefort servant de base et le pinacle de couronnement. Enfin, la face arrière de la toiture, tournée vers la nef, restait initialement ouverte. P. Tornow la clôt par un mur en maçonnerie de pierre de taille surmonté d'un fleuron. Trois lucarnes en cuivre repoussé ainsi qu'un épi de faîtage en fer forgé, représentant une croix de Lorraine, ornent la couverture.

De 1882 à 1906, P. Tornow engage de nombreuses restaurations à l'extérieur de la cathédrale. L'ampleur de ces travaux, notamment pour les arcs-boutants, s'avère particulièrement important ce qui justifie la durée de ces interventions. En plus de restaurer les parties dégradées, l'architecte en profite, en lien avec la reconstruction de la grande toiture, pour reprendre et achever les parties hautes des chapelles. Ainsi, au début du XX^e siècle, la cathédrale présente une silhouette unifiée où règne dorénavant un même type de couverture en cuivre. En parallèle, P. Tornow engage d'importants travaux à l'intérieur de la cathédrale.

⁶⁵ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°10 et 11, op. cit.*, p.49.

⁶⁶ *Ibid.*

III. Les interventions intérieures

L'ampleur des travaux extérieurs se répercute également à l'intérieur de l'édifice. Ici aussi, difficile de savoir quelle partie du monument n'a pas été restaurée par Paul Tornow tant les opérations d'entretien se révèlent vastes. La création de nouvelles stalles, la reprise du dallage, la démolition de la « rotonde » classique formant l'ancien chœur liturgique à la croisée du transept, la restauration des vitraux, la remise en état des voûtes, des élévations ainsi que la réfection de la crypte, constituent les principales opérations menées dans la cathédrale par l'architecte prussien.

a. Démolition de la rotonde de la croisée du transept en 1882

La « rotonde » correspond à un emmarchement de plan circulaire installé à la croisée du transept au XVIII^e siècle pour agrandir le chœur liturgique⁶⁷. Plusieurs marches donnent accès à l'espace central, délimité par une balustrade ajourée. Cette structure, au style inadapté à la cathédrale, fait l'objet de vives critiques tout au long du XIX^e siècle.

À l'instar des projets précédents, le mémoire de 1882 présente cette suppression qui rend la création d'un sol unifié entre la croisée et les bras du transept possible⁶⁸. Toutefois, le chœur liturgique, limité au chœur architectural, reste surélevé à la croisée par une succession de deux volées de marches. La révision des accès à la crypte, en particulier dans le bras sud du transept, complète cette intervention.

⁶⁷ Le terme de rotonde est toujours employé dans les sources pour désigner cet aménagement.

⁶⁸ P. Tornow, *Denkschrift-Serie betreffend die Kathedrale zu Metz und deren Restauration.*, *op. cit.*, p.1-2.

b. Création de nouvelles stalles de chœur de 1882 à 1886

L'année 1882 permet à P. Tornow d'engager les études pour le remplacement des stalles⁶⁹. Les anciennes, exécutées dans un style classique, datent de la fin du XVIII^e siècle : P. Tornow les juge « dépouillés et laids au plus haut point »⁷⁰. En outre, elles « sont des plus simples, sans style ni caractère particulier »⁷¹. Leur style classique ne s'adapte pas à l'architecture gothique et encore moins à la monumentalité de la cathédrale. Par conséquent, il estime « nécessaire de remplacer les stalles actuelles par d'autres qui soient plus en rapport avec le style et plus dignes surtout de la grandeur et de la majesté de l'édifice »⁷². Pour ce faire, il prend comme modèle des stalles visibles dans des cathédrales en Allemagne et en France, en particulier la cathédrale de Chartres. Il estime que les dossiers devront être particulièrement soignés, réalisés dans « une forme monumentale et ornés de bas-reliefs et de sculptures »⁷³. L'opération concerne également le reste du mobilier liturgique, comme la chaire à prêcher, les bancs et les autels latéraux.

Ce projet fait l'objet d'une évocation dans le *Bulletin de l'Œuvre* de 1886, comme faisant partie des opérations dont l'exécution pourrait se faire « dans un avenir très-prochain » et déjà soumises « à l'agrément du gouvernement »⁷⁴. Plus tard, dans la récapitulation des montants que P. Tornow présente le 9 septembre 1893 à l'empereur, le remplacement des stalles figure pour un montant de 175 000 marks⁷⁵. Toutefois, W. Schmitz réalisera ces travaux seulement en 1914.

⁶⁹ P. Tornow, *Denkschrift-Serie betreffend die Kathedrale zu Metz und deren Restauration.*, *op. cit.*, p.1-2.

⁷⁰ *Ibid.* « schmucklosen und in hohem Grade unschönen ».

⁷¹ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°1*, *op. cit.*, p.18.

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°10 et 11*, *op. cit.*

c. Reprise du dallage intérieur de 1882 à 1906

À l'instar du projet de remplacement des stalles du chœur, P. Tornow aborde pour la première fois la reprise du dallage intérieur en 1882⁷⁶. Il s'agit de remplacer le sol en pierre calcaire par un nouveau revêtement de pierre, marqué par des bandes croisées et soulignées par des liserés de plomb. L'architecte présente le projet vingt ans plus tard, dans l'*Immediatbericht n°6* de 1902.

Cette même année, les travaux débutent par la reprise du dallage du déambulatoire. L'année suivante, P. Tornow précise que le « remplacement important du dallage en pierre de la nef et du déambulatoire du chœur » constitue une des seules opérations menées en 1903⁷⁷. Les travaux se poursuivent cependant jusqu'en 1906. Les ateliers de la cathédrale taillent environ 300 m² de pierre.

d. Restauration des vitraux de 1882 à 1909

La cathédrale de Metz, surnommée la « Lanterne du bon Dieu », possède la plus grande surface de vitraux parmi les cathédrales françaises. L'ouverture du triforium, qui représente une des innovations médiévales mises en œuvre à Metz, et la hauteur marquée du vaisseau principal de la nef par rapport aux bas-côtés, confèrent à l'édifice une très forte allure de chasse de verre. Les grandes verrières des bras du transept et de la façade principale ne font qu'accentuer cet effet. La lumière inonde les intérieurs et saisit régulièrement les visiteurs.

Les trois grandes verrières du transept et de la façade principale, véritables chefs-d'œuvre de l'art médiéval du vitrail, sont plus documentées que les autres baies de la cathédrale, pour lesquelles il reste aujourd'hui difficile de connaître l'aspect avant

⁷⁶ P. Tornow, *Denkschrift-Serie betreffend die Kathedrale zu Metz und deren Restauration.*, op. cit., p.1-2.

⁷⁷ P. Tornow, *Dom zu Metz. Immediatbericht n°7 über den Fortgang der Restaurierungsarbeiten.*, op. cit. : "Abgesehen von den laufenden kleineren Unterhaltungsarbeiten an verschiedenen Stellen des Domes, und außer der Weiterführung der umfangreichen Instandsetzung des Bodenplattenbelages im Langhaus und im Chorumgang".

l'intervention de P. Tornow. Avec une telle surface vitrée, habillée ou non de vitraux colorés, historiés, figurés ou géométriques, le besoin d'entretien et, à plus long terme, de restauration a toujours été considérable. Ainsi, si la cathédrale reste effectivement sans entretien pendant plusieurs décennies avant l'Annexion, il paraît évident qu'une large campagne de remise en état des verrières aurait dû être engagée rapidement par P. Tornow. En réalité, l'architecte se concentre d'abord sur les baies dépourvues de vitraux et lance une campagne de création de verrières des 1886.

A. Dujardin dessine et réalise la plupart des vitraux neufs de 1886 à 1890. Il consacre un chapitre à cette technique dans son mémoire de 1925. Le sculpteur précise à ce propos que P. Tornow évoque souvent ce sujet avec lui. Il est en effet désireux de rétablir les vitraux « comme au temps où la cathédrale de Metz avait mérité le surnom de « La Lanterne du bon Dieu »⁷⁸. A. Dujardin porte donc une attention particulière aux verrières et à leur réalisation. Après avoir photographié les vitraux des chapelles absidiales de Bourges, il émet l'hypothèse que les verrières sont composées en accord les unes avec les autres de telle sorte à recréer au final la lumière blanche naturelle. Pour lui, la lumière blanche impacte les sens et la recréer dans un édifice permet d'agir de la même manière sur la perception.

Dans son mémoire, A. Dujardin explique que sur les conseils de P. Tornow, l'administration régionale ouvre un concours pour la réalisation des verrières du vaisseau principal de la nef. Les plus grands verriers d'Allemagne prennent part, mais le résultat déçoit. Le sculpteur juge ces maîtres verriers « incapables de concevoir une œuvre d'ensemble »⁷⁹. Leurs propositions sont rejetées ; P. Tornow et A. Dujardin restent ainsi les seuls concepteurs des vitraux.

L'installation des nouveaux vitraux débute en 1886. P. Tornow rappelle dans le premier *Bulletin de l'Œuvre* que les vitraux existants de la nef sont « presque tous en

⁷⁸ Auguste Dujardin, « Mémoire adressé à sa Grandeur Monseigneur Pelt évêque de Metz ».

⁷⁹ *Ibid.*

verre ordinaire, sans couleur et sans dessin »⁸⁰. Il choisit de les remplacer par des verrières colorées, estimant qu'elles seront « plus conformes à la majesté de l'édifice et plus dignes de la maison de Dieu »⁸¹. Les vitraux reçoivent une bordure avec des motifs plus ou moins colorés selon leur position dans le monument⁸². P. Tornow ne craint pas que la lumière soit affaiblie par ces verrières et « nuise à la clarté intérieure », dans la mesure où la cathédrale de Metz « est peut-être la seule qui ait des fenêtres aussi nombreuses et aussi larges »⁸³. Il présente une estimation de 200 000 marks pour ces travaux.

En 1888, les travaux intéressent cette fois un des bas-côtés de la nef. Pour composer les nouvelles verrières de ce volume, P. Tornow réemploie des « sujets peints du XIII^e siècle » qui se trouvaient à l'origine dans la baie axiale de la chapelle du Mont-Carmel et qui avaient été déposées lors de la création des nouveaux vitraux⁸⁴. Ces représentations figurent une série ininterrompue de dix-huit personnages, dont le Christ, la Sainte Vierge, les Rois de l'Ancien Testament et les Apôtres. La partie haute du vitrail recevait une rose qui évoque le couronnement de la Vierge et plusieurs têtes d'anges. L'architecte juge que l'ensemble formait difficilement une unité et que ce vitrail devait être considéré comme le regroupement de plusieurs sujets différents. De ce fait, il redistribue les personnages dans différentes baies, comme le couronnement de la Vierge placé dans la rose d'un vitrail datant du XIII^e siècle et situé dans le bas-côté, à proximité de la chapelle du Mont-Carmel. Il agence le reste des personnages dans une baie à lancette « [encadrée] d'une bordure du même style », située en face dans le bas-côté nord⁸⁵. Aucune information ne précise la durée de cette intervention.

⁸⁰ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°1*, op. cit., p.18.

⁸¹ *Ibid.*, p.18.

⁸² P. Tornow, *Denkschrift-Serie betreffend die Kathedrale zu Metz und deren Restauration.*, op. cit., p.1-2.

⁸³ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°1*, op. cit., p.18.

⁸⁴ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°2 et 3*, op. cit., p.15.

⁸⁵ *Ibid.*

En 1889, la pose de nouveaux vitraux s'étend aux baies du triforium, notamment dans sa partie sud, au droit de « la moitié de la fenêtre devant laquelle se trouve le petit orgue en style renaissance ainsi que toute la surface de la travée voisine de la nef principale », puis au nord sur « toute la surface de la travée de fenêtre située en face de l'orgue en question »⁸⁶. Ces travaux nécessitent une dépense de 3 300 marks.

Un an plus tard, l'intervention intéresse plus particulièrement les verrières du triforium situées derrière l'orgue en nid d'hirondelle. Une baie « en style vieux gothique » du bas-côté sud et deux baies du mur gouttereau nord du vaisseau principal de la nef, font l'objet d'un remplacement⁸⁷. Ces travaux coûtent 2 500 marks.

À partir de 1897, l'Œuvre de la cathédrale met en place un financement qui lui permet de faire installer en 1905 un vitrail dans une baie du vaisseau principal de la nef⁸⁸. Bien que le but de la société soit de récolter les fonds nécessaires à l'achèvement de l'édifice, l'Œuvre émet le souhait lors de la dixième assemblée générale du 24 mars 1897 de financer un vitrail.

P. Tornow présente un croquis lors de cette réunion et « recommande d'adopter le rouge et le bleu alternativement pour le fond de chacune des subdivisions qui consiste à alterner ces couleurs d'un compartiment à l'autre »⁸⁹. Il propose également d'élever la dépense prévisionnelle à 40 000 marks au lieu des 35 000 initialement prévus. L'assemblée accorde cette augmentation et décide que les personnages à représenter devront appartenir à la fin du XIV^e siècle. P. Tornow s'engage à fournir ses propositions sous trois mois et le comité se donne le droit de « prendre les décisions qu'il jugera convenables »⁹⁰.

⁸⁶ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°4, op. cit.*, p.7.

⁸⁷ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°5, op. cit.*, p.6.

⁸⁸ L'emplacement exact de la baie ne peut être précisé : les sources évoquent seulement « la grande nef » et le vitrail a été déposé par W. Schmitz quelques temps après le départ de P. Tornow. En effet, la verrière a finalement été jugée inadaptée.

⁸⁹ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°12 et 13, op. cit.*, p.2.

⁹⁰ *Ibid.*, p.2.

Le *Bulletin de l'Œuvre* n°12 de 1899 rassemble des résumés de séances tenues après l'assemblée générale de 1897. Au cours de la séance du 9 novembre 1897, P. Tornow fait part des mesures qu'il juge nécessaires à prendre pour la bonne réalisation du vitrail. A. Dujardin et lui pensent en effet essentiel d'effectuer « des vues photographiques de grandeur naturelle de parties de vitraux dans les cathédrales de Reims et de Chartres, travail pour lequel les architectes des cathédrales respectives consentent à faire dresser des échafaudages »⁹¹. Le troisième et dernier voyage en France date cependant de 1895. Cette proposition apparaît ainsi surprenante : peut-être sous-entend-elle que les architectes français sont chargés de prendre eux-mêmes ces clichés ?⁹² En outre, P. Tornow et A. Dujardin souhaitent que les dessins soient concrétisés sur verre sous leur direction à Metz où un four sera construit à cet effet. L'architecte se rapproche de trois maisons spécialisées dans ce type d'ouvrage pour obtenir les meilleurs prix. À montant égaux, il donne la préférence à une entreprise allemande. H. von Hammerstein, après une longue délibération, renvoie cependant la prise de décision à l'administration régionale. Enfin, P. Tornow et le vicaire Wagner choisissent les personnages qui devront orner le vitrail, bien que le comité souhaite « que le choix tombe autant que possible sur les évêques Clément, Arnould, Chrodegang et Adhémar »⁹³.

P. Tornow annonce lors de la deuxième séance du 24 novembre 1897 qu'une entreprise de Strasbourg réalisera le vitrail en utilisant les dessins du sculpteur, en particulier pour « les extrémités de tous les personnages à représenter »⁹⁴. Il présente le dessin d'un visage pour une figure du vitrail aux membres. Le secrétaire précise que A. Dujardin « présente différents modèles ainsi qu'une rosace provenant d'une fenêtre de cathédrale et fait une conférence sur le mode d'exécution des vitraux peints » et

⁹¹ *Ibid.*, p.3.

⁹² Dans son mémoire de 1925, A. Dujardin précise qu'il obtient des architectes diocésains des facilités pour voir de près les verrières des monuments visités lors du dernier voyage de 1895.

⁹³ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre* n°12 et 13, *op. cit.*, p.4.

⁹⁴ *Ibid.*, p.5.

qu'il reçoit les remerciements de l'assemblée⁹⁵. En outre, trois membres de la société doivent également vérifier le mémoire des travaux après achèvement et réceptionner l'ouvrage. La superficie du vitrail avoisine les 149,0 m², ce qui porte la dépense totale à 40 246 marks.

L'empereur visite la cathédrale le 4 mai 1898. A. Dujardin lui présente les cartons colorés du vitrail, représenté sur un dessin de 4 mètres de haut. La composition s'oriente vers le style des anciennes verrières, tout en présentant un « caché supérieur ». Cette capacité à travailler à partir de modèles médiévaux et à les surpasser, se voit, selon P. Tornow, limitée par le goût et la technique de son époque. Pour pallier cela, il suggère que les œuvres récentes soient au maximum achevées par les compagnons ou les artistes dans leur propre atelier, avec un contrôle de sa part sur l'ensemble du processus. L'architecte note la « haute satisfaction [de Guillaume II] tant au sujet de l'exécution du projet que du mode de réalisation que l'on se proposait d'adopter »⁹⁶.

L'assemblée générale du 13 mars 1902 évoque à nouveau le vitrail alors en cours de réalisation. Les ateliers de A. Dujardin façonnent une large partie des verres dans le four. Le personnel de l'entreprise *Mayer'schen Königlichen Hof- und Kunstanstalt* de Munich, spécialisé pour cette technique, participe activement aux travaux⁹⁷. Après un lancement difficile, une partie des vitraux peut être installée à la fin de l'année 1902.

⁹⁵ *Ibid.*, p.5.

⁹⁶ *Ibid.*, p.26.

⁹⁷ P. Tornow, *Dom zu Metz. Immediatbericht n°6 über den Fortgang der Restaurierungsarbeiten.*, 1902.: "wenn auch unter Beihülfe des technisch geschulten Personals der Mayer'schen Königlichen Hof- und Kunstanstalt in München, so doch sämtlich, auch einschließlich des Brennens der Gläser in einem ad hoc erbauten Brennofen, in der Werkstätte des Dombild hauers Dujardin gefertigt wurden".

En 1903, les travaux sont cependant toujours en cours⁹⁸. Une fois les mois hivernaux passés et que les conditions d'éclairage des baies redeviennent satisfaisantes, des photographies des vitraux mis en œuvre sont prises. Dans son rapport, P. Tornow détaille l'iconographie d'une verrière : « Huit grandes figures, quatre saints et des évêques liés à la construction de la cathédrale » se répartissent sur deux rangées⁹⁹. La ligne supérieure reçoit les figures de l'évêque saint Clément, le diacre saint Vincent, l'évêque saint Chrodegang et le diacre saint Stéphane ; sur la ligne inférieure, le diacre saint Laurent, l'évêque saint Arnulf, le diacre Cyriacus et l'évêque saint Urbitius.

Une fois les nouveaux vitraux en place, la confrontation avec les verrières blanches du triforium, en particulier les ouvertures situées à l'aplomb de la nouvelle composition, apparaît des plus négatives. Cette problématique soulevée par P. Tornow suppose donc que le remplacement des vitraux du triforium se poursuive¹⁰⁰.

L'Œuvre évoque cette confrontation inesthétique lors de la séance du 18 février 1903. Parmi les neuf membres présents, le conseiller des comptes annonce la fin des travaux, mais il estime que l'ensemble produit « l'impression d'une chose inachevée »¹⁰¹. Pour pallier ce décalage, l'assemblée décide de mettre en place des verrières colorées dans cette portion du triforium, pour un montant de 8 700 marks. A. Dujardin réalise à nouveau les cartons et la maison Mayer de Munich effectue les travaux. Cette opération doit s'achever avant l'arrivée de l'empereur à Metz. Les verrières restent essentiellement ornementales et reçoivent des motifs de végétaux, en raison de leur étroitesse qui ne permet pas d'incorporer de grands sujets.

⁹⁸ P. Tornow, *Dom zu Metz. Immediatbericht n°7 über den Fortgang der Restaurierungsarbeiten.*, op. cit.

⁹⁹ *Ibid.* : "Die Fläche des Fensters enthält in zwei Reihen acht große Figuren, vier Heilige, um den Bau des Domes verdiente Metzger Bischöfe, sowie vier Diakonen".

¹⁰⁰ Il était en effet prévu de remplacer l'ensemble des verrières blanches de la nef, tous vaisseaux confondus.

¹⁰¹ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°16*, op. cit., p.4.

En 1925, A. Dujardin précise que lors de la conception du vitrail, un « prêtre » lui rend visite dans son atelier, sans se présenter. Ce dernier pose des questions sur l'avancement des travaux, mais le contact passe mal entre les deux hommes – l'inconnu émet des critiques quant au style du vitrail. A. Dujardin pense qu'il s'est fait un ennemi et se renseigne auprès de P. Tornow pour connaître l'identité de cet homme. L'architecte lui indique qu'il s'agit de l'abbé Wagner, président de l'Œuvre. P. Tornow rassure le sculpteur et lui demande de poursuivre le travail comme prévu, « purement et franchement XIII^e siècle »¹⁰². Pour l'architecte, les personnages choisis doivent rappeler autant que possible les figures de Chartres « pour être à l'abri des critiques formulées par les personnes non initiées »¹⁰³.

A. Dujardin laisse entendre dans son mémoire que l'État cesse « de payer les travaux »¹⁰⁴. Il s'agit très vraisemblablement juste du financement du vitrail, puisque le gouvernement finance régulièrement le chantier jusqu'en 1904. Le sculpteur ajoute que les « restaurateurs gothiciens » se trouvaient souvent en désaccord avec le clergé, mais P. Tornow le rassure en disant que tout se passera bien tant qu'il est en poste. Selon le sculpteur, Wagner pense qu'il est en droit de décider puisqu'il paye ; il peut de ce fait influencer les orientations prises dans les projets. Wagner, toujours selon A. Dujardin, aurait préféré des vitraux dans le style de ceux du transept de l'église Saint-Vincent, où il y a « de l'expression moderne, du mouvement, du drame, au risque d'un massacre de membres, de bras et de jambes coupées par les meneaux des fenêtres »¹⁰⁵. Enfin, A. Dujardin ajoute que si P. Tornow lui avait commandé une telle œuvre, il aurait refusé, puisqu'il est venu à Metz « pour soustraire la cathédrale aux atteintes du mauvais gout de quiconque »¹⁰⁶.

¹⁰² A. Dujardin, « Mémoire adressé à sa Grandeur Monseigneur Pelt évêque de Metz », art cit.

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ *Ibid.*

En dépit de leur état de conservation dégradé, la restauration des grandes verrières des bras du transept ne débute qu'en 1906. Après le départ de P. Tornow, son successeur évoque dans *l'Immediatbericht n°10* de 1906 cette intervention qui débute par la restauration des façades est et ouest du bras sud du transept. Une fois les échafaudages en place, l'état de conservation des vitraux de la verrière sud confirme l'urgence à intervenir. W. Schmitz transmet dans un premier temps un rapport au président du district pour l'informer de l'état de la situation. Le 5 octobre 1906, le ministère impérial donne son accord et confie cette restauration à un professeur de Fribourg-en-Brisgau pour la somme de 20 000 marks¹⁰⁷. Les panneaux sont déposés puis envoyés à Fribourg-en-Brisgau. W. Schmitz ajoute que la restauration des parties basses sera seulement engagée quand les panneaux supérieurs auront été remis en place. L'ensemble des travaux doit durer jusqu'à la fin de 1907.

La grande verrière du bras nord du transept se trouve dans le même état. « Le réseau de plomb, très peu solide et mal exécuté » présente d'importants signes de faiblesse : les verres tombent lors de grands coups de vent¹⁰⁸. De ce fait, les pièces fragiles sont déposées par précaution et remplacées par des planches à l'instar de la verrière opposée. En outre, dans l'optique d'une hypothétique « future destruction partielle des vitraux », l'architecte fait réaliser des relevés à l'échelle 1:5¹⁰⁹. Ces verrières, à l'instar des autres anciens vitraux de la cathédrale, sont en effet considérées « comme de formidables chefs d'œuvre de la peinture sur verre », dont certains s'avèrent être des pièces uniques dans leur genre et leur exécution¹¹⁰.

¹⁰⁷ À noter que Schmitz emploie ici le terme de « Renovierung » et non « Restaurierung ».

¹⁰⁸ W. Schmitz, *Dom zu Metz. Bericht X über den Fortgang der Herstellungsarbeiten im Jahre 1906.*, op. cit. : „[...] der unsoliden und äußerst fehlerhaften Verbleiung [...]”.

¹⁰⁹ *Ibid.* : „[...] der Möglichkeit einer etwaigen Zerstörung [...]”.

¹¹⁰ *Ibid.* : „[...] sich als ganz hervorragende Meisterwerke der Glasmalerkunst präsentieren [...]”.

e. Restauration des voûtes de 1888 à 1909

La restauration des troisièmes voûtes les plus hautes de France constitue une entreprise complexe et qui se décompose en plusieurs phases réparties sur de nombreuses années : transept, chevet puis nef.

Dans un premier temps, P. Tornow engage de 1883 à 1888 la remise en état des voûtes des bras nord et sud du transept. Il rappelle que « la nécessité de réparer à fond toute la voûte de la grande nef » s'était fait sentir depuis longtemps¹¹¹. De nombreuses fissures, à l'origine relativement lointaine, parcourent les voûtes. Les arcs ogifs et doubleaux présentent également des affaissements plus ou moins importants, au point que certains se détachent des maçonneries des voûtains. La décision d'engager leur restauration est prise en 1882, « après que plusieurs fragments de pierre ou de mortier se détachent de la calotte du transept ». P. Tornow estime d'abord que cet évènement confirme l'urgence à agir et la dégradation des structures¹¹². Toutefois, après une inspection des structures, des mesures permettent « d'arrêter tout dégât et dissiper toute crainte »¹¹³.

Les travaux ne débutent qu'en 1883 et se poursuivent par la restauration des « deux voûtes d'arête du dessus du transept »¹¹⁴. Un échafaudage débutant à la naissance des voûtes, donc probablement suspendu, et s'étirant dans l'ensemble du bras du transept, permet l'exécution de ces travaux¹¹⁵. Cette structure donne accès aux arcs endommagés et aux voûtes du bras sud. Préalablement nettoyées, les fissures parcourant la voûte sont « fermées avec du ciment » (*Zementmörtel*).

¹¹¹ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°2 et 3, op. cit.*, p.14.

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ *Ibid.*, p.15.

¹¹⁴ *Ibid.* L'emploi du terme calotte pose question mais le texte allemand précise : « *Der Anfang wurde im Jahre 1883 mit der Restaurierung des Netzgewölbe über der Vierung gemacht* » et confirme que le terme « dessus du transept » est censé correspondre au bras nord du transept.

¹¹⁵ Ici aussi, le texte allemand permet de clarifier l'emploi du mot calotte, qui cette fois signifie voûte (« *dass in der Höhe der Gewölbeanfäße* »).

Les travaux se poursuivent en 1889 dans le vaisseau principal du chevet. Il s'agit en particulier d'intervenir sur « les deux grandes voûtes en échiquier de l'abside du chœur », c'est-à-dire les voûtes à nervure de la chapelle axiale. Le montant des travaux s'élève à 12 000 marks.

Un an plus tard, P. Tornow entame la restauration des voûtes de la nef, intervention qui devra durer au-delà de sa démission, jusqu'en 1909. Les travaux nécessitent une dépense de 12 000 marks pour l'année 1890.

Trois ans plus tard, l'intervention s'étend aux voûtes non restaurées du chœur. Dans le *Bulletin n°5*, l'architecte indique que l'ensemble des voûtes du transept, de la croisée et du chœur, « sont restaurées de fond en comble dans toute leur étendue »¹¹⁶. En plus de cette intervention, P. Tornow fait rétablir « les colonnettes et les meneaux des grandes baies de la nef principale » ainsi qu'une partie des verrières adjacentes, regarnies en verres¹¹⁷. 52 000 marks permettent de financer cette opération.

W. Schmitz revient sur cette intervention dans le *Bulletin de l'Œuvre n°17* en janvier 1909. Il précise seulement que « sur ordre de Sa Majesté, le nettoyage des pierres de tailles à leur surface, que j'avais proposé dans mon mémoire, ne devra pas avoir lieu »¹¹⁸. Les travaux se limitent ainsi à une harmonisation des teintes des voûtains.

f. Restauration des élévations intérieures de 1889 à 1909

Les premiers travaux qui intéressent les élévations intérieures portent sur le rétablissement de niches d'autels dans les bas-côtés en 1889. Des fouilles archéologiques menées dans la cathédrale à proximité d'un pilier de la croisée révèlent la présence « d'encadrements en relief » dans la maçonnerie de la première travée du

¹¹⁶ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°8 et 9, op. cit.*, p.5.

¹¹⁷ *Ibid.*, p.6.

¹¹⁸ W. Schmitz, *Bulletin de l'Œuvre n°17, op. cit.*, p.59.

bas-côté¹¹⁹. La niche ainsi dégagée est mise au jour au cours de l'année 1887 et les fouilles s'étendent à toutes les maçonneries du bas-côté opposé. Elles permettent de confirmer la présence d'une niche analogue dans la travée opposée. L'architecte estime, en se basant sur « le profil des autres détails architectoniques », que la niche sud est insérée vers le milieu du XIV^e siècle, soit cent ans environ après la construction du bas-côté, alors que la niche nord aurait été installée à la fin du XV^e siècle ou au début du XVI^e siècle. Si la fonction de la niche sud n'a pas pu être identifiée clairement, son dessin se trouve précisé par les éléments encore en place : arc en tiers-point et encadrement de la baie orné d'arcs trilobés. L'ouvrage est restauré dans le but « de faire disparaître les nombreuses détériorations et les dégradations dont les encadrements profilés et les panneaux avaient eu à souffrir lorsque la niche fut murée »¹²⁰.

La niche du côté opposé accueille également un autel. Les traces témoignent de la présence passée « d'une guimberge flanquée à son tour de deux fiales latérales », c'est-à-dire d'un gâble flanqué de pinacles¹²¹. Six fausses niches apparaissent au-dessus de ce que P. Tornow identifie comme étant la tablette de l'autel. « De forme très délicate, tant par le dessin des découpures qui les couronnent que par le profil de ces découpures », il suppose qu'elles accueilleraient chacune une petite figure¹²². Il ne reste que le socle des statues, grâce auquel elles étaient insérées dans la tablette d'autel. Au-dessus, l'architecte identifie la trace d'une statue plus importante qui reposait sur une console toujours conservée. En outre, il observe des traces de polychromie et estime que cet autel devait être similaire à celui sous lequel a été inhumé le maître d'œuvre Pierre Perrat en 1400.

¹¹⁹ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°4, op. cit.*, p.7.

¹²⁰ *Ibid.*, p.8.

¹²¹ *Ibid.* Il semble que la traduction française n'ait pas su traduire les termes allemands de Fiale et Guimberg, qui ont été « francisés ».

¹²² *Ibid.*

La seconde intervention qui intéresse les élévations intérieures, débute plus tardivement en 1905 et concerne la galerie du triforium. L'*Immediatbericht n°9* de cette même année permet à P. Tornow de présenter la nature des travaux. Les ateliers de taille et de sculpture commencent par réaliser les pierres destinées à remplacer les pierres endommagées en-dessous de la rose de la façade principale. En complément, P. Tornow remplace les verrières de ce registre qui semblent avoir largement souffert du passage du temps.

Un an plus tard, les travaux se poursuivent pour remplacer les remplages de quatre lancettes du triforium, à l'ouest de la tour du Chapitre, et de trois lancettes, à l'ouest de la tour de Mutte. En outre, les galeries du triforium, situées à l'est de la tour de Mutte et à l'ouest de la tour du Chapitre reçoivent de nouveaux garde-corps.

g. Restauration de la crypte de 1890 à 1906

La crypte, vraisemblablement laissée à l'abandon pendant la période française, nécessite d'importants travaux. P. Tornow consacre plus de quinze années à sa remise en état. Les premiers travaux débutent 1890 et concernent la réfection des trois chapelles. L'intervention fait l'objet d'un commentaire dans le *Bulletin de l'Œuvre n°5* du 12 mars 1890. P. Tornow souligne d'abord l'état négligé dans lequel se trouve la crypte avant les travaux. Certains volumes ne possèdent pas de revêtement de sol et des salissures recouvrent les murs, au point que la crypte serve « comme réduits de décharge pour des objets hors d'usage, du combustible etc. »¹²³.

P. Tornow prévoit le rétablissement des sols, mais également la transformation de certaines chapelles pour les rendre au culte. Les travaux consistent à nettoyer et remettre en état les murs et les voûtes « ainsi que des nervures et de l'encadrement en pierres de taille » des volumes. En outre, un nouveau revêtement constitué « d'un

¹²³ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°5*, op. cit., p.6.

carrelage de couleur sur couche de béton » habille le sol¹²⁴. Les travaux comprennent l'installation de vitraux « en harmonie avec le style dans les embrasures des fenêtres » ainsi que la mise en place d'un autel en pierre¹²⁵. Le montant de l'opération s'élève pour l'année 1890 à 6 000 marks.

Le revêtement mis en œuvre n'existait pas jusque-là et se trouve composé « conformément au principe observé pour les constructions monumentales du moyen âge », à savoir : des carreaux de terre cuite disposés de telle sorte à produire des figures géométriques. L'architecte rappelle l'usage d'employer « un nombre restreint de couleurs », en l'occurrence trois, le jaune parchemin, le rouge de brique foncée et le bleu d'ardoise tirant sur le noir¹²⁶. Les couleurs se répartissent uniformément sur les carreaux. Seuls ceux qui dessinent les anneaux des roses reçoivent « une ornementation relativement plus riche et sont munis de motifs décoratifs et héraldiques imprimés dans la pâte »¹²⁷. P. Tornow utilise des motifs qu'il a relevés à l'Abbaye des Prémontrés à Arnstein-sur-Lahn, à l'hôtel de ville de Bruges et à l'église paroissiale de Sainte-Anastase à Vérone. Il s'agit en réalité d'une des très rares fois où P. Tornow cite des exemples non français pour ses projets. Il a certainement visité les édifices évoqués au cours de ses premiers voyages d'études, avant d'arriver à Metz. Ces motifs servent de répertoire de formes plutôt que de référence explicite à un édifice ou à un style. En effet, ces relevés se rapportent à trois édifices situés dans trois pays distincts et d'époque différente. Il n'y a donc pas de cohésion historique dans ce choix ; il s'agit d'une référence purement géométrique et formelle.

Les travaux se poursuivent jusqu'en 1895¹²⁸. Deux ans plus tard, l'intervention consiste cette fois en la réfection des épidermes des voûtes, la reprise des nervures et des revêtements des murs en pierre de taille, le remplacement des vitraux, la pose d'un nouveau revêtement de sol et la construction d'autels.

¹²⁴ *Ibid.*, p.7.

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°6, op. cit.*, p.5.

¹²⁷ *Ibid.*, p.6.

¹²⁸ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°8 et 9, op. cit.*

Lors de sa visite du 13 mai 1897, P. Tornow accompagne l'empereur dans la partie déjà restaurée de la crypte pour lui présenter l'avancement des travaux et les dessins du futur portail principal. Un an plus tard, P. Tornow présente au ministère d'Alsace-Moselle l'avancement des travaux. Après avoir rappelé « l'état totalement délabré du bâti », il énumère les opérations réalisées dans la crypte : « La réfection du revêtement en pierres de taille des surfaces de tous les murs et piliers ; l'amélioration des nervures de voûtes et le renouvellement du mortier de leurs voûtains ; la fabrication d'un nouveau revêtement de sol composé de carreaux en terre cuite de trois coloris disposés suivant des motifs géométriques s'inspirant de modèles anciens ; la pose de nouveaux vitraux en grisaille avec des encadrements colorés ; la création de nouveaux autels dans les chapelles »¹²⁹. La chapelle centrale est restaurée au cours de cette année.

P. Tornow adresse le 26 mars 1900 un courrier au président du district pour l'informer de l'avancée des travaux en vue d'une visite de Guillaume II prévue le 15 mai 1900. À cette date, les travaux de la crypte sont terminés dans la moitié nord et toujours en cours dans la partie centrale. La réalisation d'une dalle de béton, qui nécessite la dépose de deux tombes d'évêques, dont les cercueils de plomb sont temporairement stockés dans une chapelle, précède la pose du nouveau dallage. Enfin, ces travaux permettent également de découvrir les restes de trois autres tombeaux d'évêques réalisés dans le style du XIV^e siècle avec des vestiges d'armoiries découverts dans une

¹²⁹ P. Tornow, *Dom zu Metz. Immediatbericht n°3 über den Fortgang der Restaurierungsarbeiten.*, 22 novembre 1898. : *"Die Instandsetzungsarbeiten in der Krypta haben die Beseitigung eines vollständig verfallenen baulichen Zustandes zum Ziele und bestehen*

1) in der Schaffung eine gänzlich neuen Quaderverblendung für sämtliche Mauer- und Pfeilerflächen.

2) in der Ausbesserung der Gewölberippen und der Erneuerung des Mörtelverputzes der Gewölbekappen,

3) in der Herstellung eines (bisher überhaupt gänzlich fehlenden) neuen Fußbodenbelages, in gebrannten Thonfliesen in drei Farbentönen und in geometrischer Musterung nach alten Vorbildern,

4) in der Einsetzung neuer Fenster in Grisaillemuster mit farbiger Seiteneinfassung,

5) in der Errichtung neuer Altäre in den Kapellen."

ancienne niche que P. Tornow fait ouvrir en décembre 1899. Il suppose un comblement du volume après la Révolution française avec les restes des tombes, détruites lors des troubles révolutionnaires. Deux statues mises au jour conservent leur tête, mais les vestiges ne permettent pas d'identifier les évêques ; une troisième, bien qu'étêtée, possède des armoiries suffisantes pour établir son identification. En comparant ces restes à des représentations datant de 1770 et publiées par Sébastien Dieudonné et N. Tabouillot, dans *Epitaphes trouvées dans les Eglise de la ville de Metz*, P. Tornow estime que la troisième sculpture représente Adhémar de Montille, évêque de 1327 à 1361. Cette découverte fait l'objet d'un rapport spécial transmis à l'empereur le 5 avril 1900.

L'année 1900 voit l'achèvement du caveau dans la crypte pour recevoir le cercueil de l'évêque François-Louis Fleck, qui était jusque-là inhumé dans la chapelle Saint-Livier de la cathédrale.

La remise en état de la crypte se termine deux ans plus tard. Dans l'*Immediatbericht n°7* de 1903, P. Tornow liste les opérations menées à terme dont seule la réalisation d'une grille en fer forgé reste à parachever pour compléter l'aboutissement des travaux¹³⁰. Cette grille est posée en 1904¹³¹.

L'année suivante, P. Tornow présente à l'empereur dans l'*Immediatbericht n°9* les trois nouvelles inscriptions des tombeaux d'évêques réalisées par les ateliers de la cathédrale pour la crypte.

¹³⁰ P. Tornow, *Dom zu Metz. Immediatbericht n°7 über den Fortgang der Restaurierungsarbeiten.*, op. cit. : "[...] die Ausbesserung der Wand- und Gewölbeflächen, die Neuherstellung des Fußbodenplattenbelages, die Verglasung der Fenster, die Errichtung zweier massiver Trennungswände und das Aufstellen eines Altares [...]".

¹³¹ P. Tornow, *Dom zu Metz. Immediatbericht n°8 über den Fortgang der Restaurierungsarbeiten.*, op. cit.

h. Agrandissement et modifications du chœur liturgique de 1903 à 1909

Après avoir déposé la rotonde, et de ce fait réduit la superficie du chœur liturgique, le besoin se fait sentir 21 ans plus tard d'agrandir à nouveau cet espace. Dans l'*Immediatbericht n°7* de 1903, P. Tornow précise qu'il commence à travailler sur ce projet après la finalisation des derniers dessins pour l'achèvement du portail principal. La poursuite de la plateforme vers la croisée et le décalage des marches vers les bras du transept doivent permettre cet agrandissement. Il soumet le projet à l'empereur à Urville le 19 mai 1903.

P. Tornow détaille en effet le dessin de stalles et de clôtures du chœur au souverain au cours de l'audience du 19 mai 1903. Les ouvrages existants « sont extrêmement pauvres et nus » au point que l'architecte qualifie leur remplacement comme « un devoir inéluctable »¹³². Il propose également de déplacer le grand orgue dans le haut-chœur, afin de répondre à une demande de l'évêque. Il prescrit par la suite d'élargir la surface du chœur liturgique en avançant les marches de la tribune vers la croisée du transept et justifie ce projet par le souhait de l'évêque de pouvoir placer plus de chanteurs dans le chœur lors des messes. L'empereur souhaite étendre l'intervention prévue au grand-autel. Le souverain juge en effet cet élément en rupture avec l'harmonie de la cathédrale, tant par « sa matière - marbre blanc – que par ses maigres proportions »¹³³. Guillaume II évoque également la mise en place d'une stalle qui lui soit réservée et P. Tornow précise avec prudence qu'il prendra en compte cette demande après validation de l'évêque.

L'année 1904 permet à l'architecte de développer les études de la stalle impériale. Il s'inspire d'une église visitée entre-temps : la chapelle du château de Marienbourg¹³⁴. En outre, pour le nouveau revêtement de sol du chœur, il s'inspire de

¹³² P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°16*, op. cit., p.14.

¹³³ *Ibid.*, p.15.

¹³⁴ P. Tornow ne le précise pas, mais il semble plus vraisemblable qu'il s'agisse du château de Marienbourg en Poméranie, dans l'actuelle Pologne. Ce territoire était en effet alors en Prusse et dépendait donc de l'empereur Guillaume II, contrairement au château de Marienbourg, construit de 1857 à 1867 pour le roi Georges V de Hanovre.

l'église San Miniato à Florence, dont il reçoit des représentations photographiques. L'empereur valide le 13 décembre 1905 une nouvelle esquisse, ce qui permet à P. Tornow de finaliser les plans d'exécution¹³⁵. En complément, l'architecte dessine effectivement un trône impérial et une cathèdre. L'empereur lui recommande « de s'inspirer éventuellement de l'aménagement de la chapelle du château de Wittenberg, très aboutie »¹³⁶.

Un an plus tard, W. Schmitz rend compte dans *l'Immediatbericht n°10* de l'avancement des travaux de l'année 1906. Il évoque l'amélioration de sculptures du maître-autel, des autels latéraux du bras sud du transept et des entrées de la crypte. Ses collaborateurs s'affairent à finaliser l'agrandissement du chœur liturgique. Des modèles à l'échelle 1 permettent de présenter différentes variantes pour les stalles.

En 1909, il annonce dans le *Bulletin de l'Œuvre n°17* la mise en place des nouvelles clôtures, l'installation de nouvelles stalles et enfin l'agrandissement et l'embellissement du volume.

¹³⁵ P. Tornow, *Dom zu Metz. Immediatbericht n°9 über den Fortgang der Restaurierungsarbeiten.*, op. cit. : "[...] im Neuen Palais [...]".

¹³⁶ *Ibid.* : "[...] wohl gelungenen Anlage in der Schloßkirche zu Wittenberg behufs eventueller vorbildlicher Verwendung zu empfehlen".

IV. Travaux divers

En plus des très nombreuses interventions qui intéressent la quasi-totalité de la cathédrale, d'autres travaux mineurs peuvent être évoqués. Les paratonnerres et les épitaphes constituent également des sujets auxquels P. Tornow porte une attention.

a. Achèvement des paratonnerres en 1888

Une fois la nouvelle toiture érigée, l'architecte installe en 1888 un dispositif paratonnerre « afin de prévenir les accidents de la foudre »¹³⁷. La couverture et la charpente, toutes deux métalliques, mais réalisées dans des matériaux différents, sont reliées entre elles afin de ne constituer « plus qu'un seul corps de métal »¹³⁸. Un fil de cuivre plongeant dans un puits du côté de la place Saint-Étienne et terminé par une plaque de cuivre assure à l'origine, la liaison de cet ensemble jusqu'au sol. Bien que selon P. Tornow cette installation suffise pour protéger la cathédrale, il fait améliorer celle-ci en 1888. L'entreprise *Berghausen* de Cologne, qui réalise le premier paratonnerre, dresse de grandes tiges en cinq points distincts : « sur la pointe du chevet et sur la plate-forme de la tour du Chapitre, sur le bouton de la hampe du drapeau, sur la crête voisine de la façade occidentale et sur les sommets qui couronnent le haut des deux pignons du transept »¹³⁹. Les tiges sont reliées entre elles, à l'ensemble de la toiture, aux cloches du monument et au paratonnerre de la tour de Mutte. Deux conduites souterraines existantes concernent le paratonnerre de la tour de Mutte, le premier à avoir été mis en œuvre. Une troisième conduite est réalisée « pour faire communiquer avec le sol tout l'ensemble du système [grâce à] diverses sources d'eau qui se trouvent dans le voisinage de la façade sud du transept »¹⁴⁰.

¹³⁷ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°2 et 3, op. cit.*, p.17.

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ *Ibid.*, p.18.

b. Réparations courantes

P. Tornow publie dans deux *Bulletins* une liste de travaux simplement évoqués, mais non détaillés. Ainsi, dans le *Bulletin de l'Œuvre n°10 et 11* de mai 1895, il mentionne des travaux « de moindre importance » qui sont réalisés parallèlement aux opérations citées précédemment. Ces travaux consistent à : piquer et reprendre les enduits des voûtes des bas-côtés ; paver et entourer d'une grille les terrains de la rue du Vivier sur lesquels se trouvaient des édifices appartenant à des particuliers, rachetés et démolis ; restaurer les socles, fûts, chapiteaux et meneaux endommagés dans une arcature isolée du triforium dans un bras du transept ; mettre en place un sanitaire relié à la conduite d'eau de la ville dans les cabinets à côté du vestiaire des chanoines ; reprendre le dallage sous le portail de la Vierge de telle sorte à l'incliner de 10 centimètres pour améliorer l'écoulement des eaux.

Plus tard, en 1899, il évoque de petites interventions menées en parallèle aux grands travaux de réparation et énumère les points suivants : la restauration des bases et des chapiteaux de la galerie du triforium dans la nef et dans l'abside du chœur. Bien que dans le cadre des travaux de reconstruction de la toiture, P. Tornow fasse installer un nouveau paratonnerre, il semble que celui-ci ait été déficient. La foudre frappe en effet la statue de la Vierge couronnant le pignon du bras nord du transept. Explosée en plusieurs morceaux, son maintien n'est possible que par « l'établissement d'un grand cerclage de fer »¹⁴¹. La statue est refaite à neuf en dehors de son principe de mise en œuvre. La statue d'origine se composait d'un seul bloc de 2,5 mètres. La hauteur de l'intervention oblige l'architecte à faire réaliser cette statue en trois éléments. P. Tornow poursuit la liste : dans la chapelle saint Livier, la restauration à l'identique de l'arcature aveugle située au droit de l'épithaphe ainsi que la réparation de la voûte de ce volume ; dans le vestiaire des chanoines, la réfection du plafond en bois qui menaçait ruine et la réparation ou le remplacement ponctuels de la toiture en zinc ; la reprise des parements extérieurs des maçonneries en pierre de taille des parties

¹⁴¹ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°12 et 13, op. cit.*, p.25.

occidentales de la chapelle du Mont Carmel, situées au-dessus du portail de la Vierge ; le remplacement du tronc pour les pauvres par un élément de plus grande dimension.

c. Restauration de l'építaphe dans le bas-côté nord en 1895

P. Tornow rappelle en 1895 que des fouilles ont lieu à l'intérieur de la cathédrale au milieu des années 1880, dans le but de « recueillir des données historiques sur la construction de la cathédrale »¹⁴². Réalisées à proximité du mur gouttereau du bas-côtés nord, ces fouilles révèlent la présence d'une niche dans la maçonnerie. L'architecte identifie ces dispositions comme étant l'autel sous lequel se trouverait le tombeau de Pierre Perrat, maître d'œuvre de la cathédrale. Bien que l'autel ne soit pas rétabli, « besoin ne s'en faisant pas sentir », l'encadrement retrouve « sa forme primitive » en respectant les informations données par les vestiges en place¹⁴³.

Ces opérations sortent de la conception de la restauration telle que l'entend P. Tornow et donnent un aperçu d'une autre dimension des travaux qu'il réalise. Ces travaux se rapprochent finalement des pratiques actuelles de la restauration.

En effet, dans la plupart des cas, et malgré leur diversité, l'architecte s'attache à conserver les dispositions existantes en renouvelant seulement la matière qui présente des dégradations. Les nouvelles pierres sont ainsi taillées et/ou sculptées en respectant les caractéristiques des ouvrages existants. P. Tornow ne souhaite jamais démarquer les ouvrages neufs des éléments conservés en place en modifiant l'aspect de taille ou en ajoutant une inscription. La restauration des voûtes et des arcs-boutants, qui représentent en réalité des interventions importantes, tant sur l'ampleur des travaux que sur leur durée, ne vise pas la modification des structures pour les corriger. Seuls

¹⁴² P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°10 et 11, op. cit.*, p.51.

¹⁴³ *Ibid.*

certaines arcs-boutants reçoivent des statues sur leur face frontale, au droit de niches restées vides jusque-là.

L'absence de projet global pour ces opérations s'explique probablement par la méthode d'intervention : en conservant et en reproduisant fidèlement les dispositions existantes, inutile de dresser un projet, le relevé de l'existant faisant office d'état projeté. Qu'une telle pensée ait guidé l'architecte ne peut évidemment pas être vérifiée. En revanche, il apparaît certain, comme l'a montrée l'étude du chantier, que des équipes relèvent préalablement les ouvrages à restaurer. Ces documents ont ensuite été transmis aux ateliers pour exécuter les pierres à changer. En outre, il semble nécessaire que plusieurs équipes interviennent sur site afin de mener à bien ces travaux, en parallèle aux grands projets.

Au-delà de l'avis négatif et tranché qu'Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc exprime dans son rapport au sujet du portail de J.-F. Blondel, qui rapproche l'architecte français et P. Tornow, et annonce d'une certaine manière les critiques formulées à l'encontre du prussien au début du XX^e siècle, ce texte donne un aperçu de l'état de la cathédrale avant l'intervention de P. Tornow. Les descriptions quelque peu alarmistes de ce dernier peuvent ainsi nuancées, mais tout de même confirmées. En effet, l'existence de ce rapport témoigne de l'intérêt de l'administration française pour la cathédrale mosellane, qui n'est donc abandonnée, même si les préconisations de E.-E. Viollet-le-Duc ne sont pas forcément suivies d'effet. En considérant les quelques années qui séparent la rédaction de ce rapport de 1853 et l'arrivée de P. Tornow à Metz, associé au manque d'entretien qui a dû se poursuivre durant cette période, il est permis de croire que l'état général de la cathédrale se dégrade davantage que la situation de 1853.

P. Tornow engage en premier les travaux qu'il identifie comme prioritaires, exception évidemment de ceux intéressants l'ancienne toiture. Les travaux d'entretien réalisés par l'architecte prussien ont donc une légitimité et s'insèrent dans un programme de travaux que l'administration française aurait pu établir.

TROISIÈME PARTIE :

UN PROJET GLOBAL D'ACHÈVEMENT – LES GRANDS PROJETS

Les travaux d'urgence et l'entretien de la cathédrale monopolisent une large partie des effectifs de la *Dombauhütte*. Toutefois, la réalisation des grands projets constitue la part la plus importante de l'activité de P. Tornow, comme en témoignent l'importance des documents conservés à Metz à ce sujet.

Influencé par le chantier de la cathédrale de Cologne et fidèle aux idées d'Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, P. Tornow se fixe comme but l'achèvement de Saint-Étienne de Metz. Les administrations impériale et régionale soutiennent, voire commandent, ce projet. L'objectif se révèle certes clair, mais comment réaliser concrètement cet achèvement dans le cas d'une cathédrale déjà terminée ? Ainsi, plus que de compléter l'édifice existant, l'architecte cherche principalement à achever l'unité stylistique de la cathédrale. Les parties à remplacer ou à restaurer doivent être composées dans le style propre de l'édifice pour s'intégrer au mieux entre elles, tout en s'accordant avec « l'esprit des premiers constructeurs » quitte à s'opposer parfois à l'histoire constructive de la cathédrale.

P. Tornow établit pour cela dès 1874 un projet global d'achèvement. À l'origine, il s'agit principalement de poursuivre le dégagement de la cathédrale des constructions blondéliennes. La restauration du portail de la Vierge, puis le remplacement du portail de J.-F. Blondel, apparaissent de ce fait comme prioritaires. L'incendie de mai 1877 vient cependant profondément modifier ce plan. La toiture, qui ne faisait probablement pas partie de ce premier projet, doit être entièrement reconstruite. P. Tornow saisit cette occasion pour donner une nouvelle silhouette à la cathédrale, mais son intervention complexifie davantage l'objectif initial. Après la reconstruction de la grande toiture, l'architecte estime qu'il devient nécessaire d'ériger des flèches pour donner un élan vertical à l'édifice. En réalité, la flèche, en particulier celle à la croisée du transept, constitue le seul élément qui fait défaut à la cathédrale de Metz pour être considérée comme achevée.

Les trois voyages de P. Tornow et A. Dujardin en France introduisent cette partie. Ces expéditions jouent en effet un rôle essentiel dans le développement des

projets. Puis, la reconstruction de la toiture débute la présentation des grands projets. À la suite, la restauration du portail de la Vierge, permet d'évoquer la première intervention du projet global initial. La création du portail principal occupe elle une part importante de cette analyse. L'ampleur des travaux réalisés, tant sur le plan intellectuel pour l'architecte que matériel pour les ateliers de la cathédrale, justifie cette place de premier rang. Cette intervention constitue également la dernière à avoir effectivement été réalisée. Les projets non mis en œuvre, comme les flèches, la sacristie ou les portes en bronze, clôturent cette partie.

CHAPITRE III.A : LES VOYAGES EN FRANCE COMME SOURCE D'INSPIRATION POUR UN PROJET GLOBAL D'ACHÈVEMENT

Trois voyages en France jalonnent le service de P. Tornow à Metz et influencent considérablement son travail. Ces expéditions ont pour but d'identifier les bons modèles d'architecture gothique dont lui et A. Dujardin pourront s'inspirer dans la composition de projets d'achèvement de la cathédrale. Le premier voyage, demandé par l'Empire, est suivi de deux autres dont seul le troisième semble être à l'initiative de l'architecte.

En plus de permettre au duo messin de constituer, à partir de dessins et de photographies, un véritable catalogue de références médiévales, ces itinérances prouvent que l'administration impériale ne cherche pas à germaniser la cathédrale de Metz. Le ministère d'Alsace-Moselle impose expressément le premier déplacement à l'architecte, tandis que cette même administration prend à sa charge une grande partie de l'organisation de la deuxième expédition, notamment par la prise de contact avec les ministères français. Enfin, le *Statthlater* Hermann zu Hohenlohe précise dans le 14 avril 1907 à l'empereur qu'un fond dédié aux travaux de la cathédrale finance ces déplacements¹. Ces expéditions constituent donc bien des voyages d'études officiels.

En outre, ces périple créent un lien entre P. Tornow et certains architectes diocésains français. Lors de ses visites, certaines cathédrales françaises font l'objet de restaurations tandis que d'autres ont déjà été restaurées par E.-E. Viollet-le-Duc comme Paris, Reims ou Amiens.

Enfin, les programmes de ces trois voyages, bien que partiellement connus, révèlent l'importance de quatre lieux pour les travaux messins. Le Musée des sculptures comparées à Paris marque le début de l'apprentissage de la photographie

¹ *Correspondances de l'Empereur*, Berlin, Cabinet civil de l'Empereur., courrier du 14 avril 1907.

pour A. Dujardin, de même qu'il permet aux Messins de rencontrer Adolphe-Victor Geoffroy-Dechaume et Séraphin-Médéric Mieusement. La cathédrale Notre-Dame de Paris servira régulièrement de référence pour P. Tornow qui analyse également sa récente restauration. La cathédrale Notre-Dame d'Amiens, en particulier sa flèche, fera également l'objet de citations plus discrètes de sa part. Enfin, bien que peu prise comme exemple dans leur projet, la cathédrale de Chartres provoque une véritable émotion à P. Tornow et A. Dujardin : ils séjournent pas moins de quatorze jours aux cours de leurs trois voyages dans cette ville. La cathédrale chartraine représente ainsi le monument la plus longuement visité par eux.

I. Un premier voyage en 1879

En 1878, l'administration impériale demande à P. Tornow de se rendre en France pour visiter les grandes cathédrales du Nord, dans le but de proposer un projet de reconstruction de la toiture, disparue dans l'incendie de mai 1877. L'architecte décrit très peu ce premier voyage, si ce n'est dans le *Bulletin de l'Œuvre n°1* du 12 mars 1886 : « En 1879, le gouvernement nous chargea de visiter les grandes cathédrales du nord et du centre de la France, dont le style se rapproche le plus de celui de la cathédrale de Metz ; et c'est après ce voyage que fut dressé le plan définitif du porche [portail de la Vierge] »². En plus de guider P. Tornow dans ses choix pour la nouvelle toiture, cette première expédition constitue pour lui l'occasion de découvrir d'autres portails de cathédrale. Ses visites l'orientent notamment dans le projet de restauration du portail marial.

Le *Denkmalarchiv* ne renseigne que peu sur les premières années du service de l'architecte et donc sur ce premier voyage, contrairement aux deux suivants. Un petit ouvrage sur l'histoire de la cathédrale, publié par le collaborateur de P. Tornow, Hermann Edouard Heppe en 1901, regroupe les seules informations disponibles sur ce premier déplacement³. Ce dernier relate simplement que le sculpteur A. Dujardin et le responsable des ateliers de taille et de sculpture, sans mentionner son nom, accompagnent l'architecte.

² P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°1*, Metz, 1886.

³ H. E. Heppe, *Der Dom zu Metz. Kurze Geschichte und Beschreibung des Denkmals und seines Aubaues.*, Metz, Verlag von G. Scriba, 1901., p.78.

II. Un deuxième voyage d'octobre à novembre 1891

En revanche, concernant le deuxième voyage de 1891, P. Tornow publie en 1893 un « Rapport sur le voyage d'études en France, entrepris par l'architecte de la cathédrale à l'occasion de l'élaboration du projet relatif à la reconstruction du portail principal de la cathédrale de Metz »⁴, auquel s'ajoute le discours d'Auguste Dujardin devant la Société d'histoire et d'archéologie de Lorraine le 24 mars 1892⁵. Ces deux textes donnent un aperçu précis de l'expédition et permettent aux deux hommes d'explicitier leur conception de l'architecture et de la sculpture médiévales, ainsi que leur restauration. En outre, de nombreux documents graphiques rapportés de ce voyage et conservés dans le *Denkmalarchiv* illustrent leur propos.

a. Objectifs du voyage

P. Tornow et A. Dujardin, qui souhaite participer à ce voyage, partent du 12 octobre au 24 novembre 1891. Ils visitent : Toul, Châlons-en-Champagne, Reims, Soissons, Paris (six jours), Saint-Denis, Troyes (trois jours), Sens, Auxerre, Vézelay, Nevers, Bourges (trois jours), Tours, Le Mans, Chartres (quatre jours), Evreux, Rouen (trois jours), Beauvais, Amiens (trois jours), Noyon et enfin Laon (fig. 60). A. Dujardin précise que ces nombreuses visites les ont amenés à « des constatations utiles »⁶.

Pour P. Tornow, le but de ce voyage consiste à « étudier l'ornementation iconographique des portails du Christ des cathédrales et [d']arrêter, en se basant sur cette étude, l'ornementation correspondante pour le nouveau portail de la cathédrale

⁴ Paul Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°8 et 9*, 1893, p.14. Tel que le mentionne une note de bas de page, ce rapport est « un extrait en abrégé du rapport officiel sur ce voyage adressé par [Tornow] en date du 10 mars 1892 au Ministère impérial d'Alsace-Lorraine ».

⁵ *Ibid.*, « Rapport sur le voyage d'études en France, entrepris par l'architecte de la Cathédrale à l'occasion de l'élaboration du projet relatif à la reconstruction du portail principal de la Cathédrale de Metz ».

⁶ *Ibid.*, p.II.

de Metz »⁷. Pour A. Dujardin, il s'agit de « rechercher, par la comparaison des monuments [qu'ils ont] observés, les éléments d'un projet plus conforme à l'économie générale de la cathédrale de Metz »⁸. L'architecte précise que « ce but, malgré le temps relativement court, a été complétement atteint »⁹, et le sculpteur ajoute « qu'une abondante moisson de renseignements, d'observations, de matériaux » ont été rapportés. Mieux, « la partie théorique du travail [concernant le portail] est pour ainsi dire terminée »¹⁰.

P. Tornow prend l'initiative de ce voyage, tout en étant soutenu par les instances impériales qui préparent les différentes visites du duo messin en prenant attache avec les ministères français. Pour P. Tornow, « il faut attribuer cette réussite en grande partie à l'instruction qui, sur le désir du Ministère impérial, a été adressée par les ministères des Travaux publics et des cultes en France aux autorités et aux personnages que la chose concernait et qui, pour faciliter les études à faire de notre côté, furent invités à nous seconder de leurs services et de leur appui »¹¹.

Bien que toutes les cathédrales visitées ne possèdent pas un portail comportant une iconographie christique, P. Tornow juge ces visites « de monuments de premier ordre pour l'architecture du Moyen Âge » fructueuses car elles permettent d'approfondir « l'étude de la diversité des principes et des méthodes d'architecture exprimés », ainsi que l'ornementation des monuments de la Champagne, de l'Île-de-France ou de la Bourgogne¹². A. Dujardin ajoute que « lorsqu'il s'agit de compléter d'anciens édifices », la réunion de formules consacrées ou encore le rassemblement de motifs empruntés aux cathédrales célèbres ne suffisent pas, et ce bien que l'architecture médiévale se base sur des principes rigoureux¹³. C'est pourquoi ce

⁷ *Ibid.*, p.14.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*, p.15.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*, p.l.

voyage est l'occasion de mener un raisonnement complet et de réaliser « une étude approfondie des principes architectoniques et décoratifs des édifices [gothiques], par la comparaison des moyens d'exécution et des effets produits ». Cette étude permet notamment d'estimer l'intérêt des différentes dispositions observées sur place, dans le but de les intégrer ou non au « système constructif, organique et fondamental de la cathédrale de Metz »¹⁴. Pour A. Dujardin, il s'agit de la condition nécessaire à la création d'une « œuvre harmonieuse, originale et vivante »¹⁵. P. Tornow ne souhaite pas entrer dans les détails de cette étude, mais tente tout de même d'esquisser une conclusion au voyage. Pour lui, le lien de l'architecture à l'ornementation se confirme. En effet, il estime que « l'harmonie générale » lie l'architecture et la sculpture, « pour les faire marcher de paire, afin de réaliser [...] un effet aussi heureux et tel qu'on le constate en réalité à un degré aussi élevé »¹⁶.

Le temps consacré à ce voyage reste court, au regard des nombreux monuments visités, ce qui oblige les deux hommes à se répartir le travail. Chacun s'occupe « de préférence de la partie de la matière à étudier qui correspond plus particulièrement à [sa] profession spécifique »¹⁷. P. Tornow prend en charge l'étude du monument dans son ensemble, son analyse historique, architecturale et artistique, puis il réalise les esquisses et les relevés des dispositions architecturales qu'il juge intéressantes. Quant à A. Dujardin, il se consacre à « la détermination du caractère des sculptures et de leur style ainsi que de la signification iconographique des personnages et des scènes, y compris l'interprétation de leurs attributs »¹⁸. P. Tornow concède cependant que cette séparation se révèle souvent fictive, puisque l'architecture et la sculpture sont des arts si étroitement liés qu'ils ont la plupart du temps été « obligés de conférer ensemble, d'échanger réciproquement leurs

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*, p.16.

¹⁷ *Ibid.*, p.17.

¹⁸ *Ibid.*

impressions et d'examiner avec soin en commun »¹⁹. À en croire P. Tornow, la coopération et le travail des deux hommes apparaissent aussi fusionnels et harmonieux que la sculpture l'est avec l'architecture gothique... A. Dujardin décrit avec plus de précisions la répartition des tâches respectives : « l'architecte étudiait plus particulièrement les dispositions monumentales, la partie historique et scientifique de l'architecture, rédigeant ses notes dans ce sens, dessinant les plans, les profils, cotant les mesures d'échelle, tandis que le sculpteur s'attachait surtout à la partie décorative, définissant les caractères de la sculpture suivant les époques et les écoles, recherchant la signification des scènes, notant les attributs des personnages »²⁰. A. Dujardin rejoint ainsi P. Tornow sur le lien étroit qui unit architecture et sculpture au Moyen Âge et qui rend la séparation de leur travail parfois délicate, les obligeant finalement à travailler en concertation.

b. Le séjour à Paris

Ce deuxième voyage leur offre l'occasion de séjourner quelques jours à Paris²¹. En arrivant à la capitale, P. Tornow « s'empresse de [se] présenter » à l'ambassade d'Allemagne pour récupérer les documents officiels du ministère français²². L'ambassadeur, le comte zu Münster, s'entretient avec eux et témoigne de son « vif intérêt pour » ce voyage, pour l'architecture médiévale et pour l'avancement des travaux de la cathédrale de Metz²³. P. Tornow lui propose d'ailleurs de lui transmettre tous les *Bulletins* déjà parus.

P. Tornow et A. Dujardin rencontrent des architectes diocésains dans la capitale qui donnent des « instructions directes ou indirectes [...] aux employés placés

¹⁹ *Ibid.*, p.17.

²⁰ *Ibid.*, p.II.

²¹ Les dates exactes de ce séjour parisien ne sont pas connues.

²² P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°8 et 9, op. cit.*, p.18.

²³ *Ibid.*

sous leurs ordres en province pour diriger les travaux de restauration » afin d'accueillir l'architecte messin sur ces chantiers. P. Tornow tient à ce propos à souligner qu'il est reçu « partout d'une manière très aimable »²⁴.

Il résume ainsi le programme des six jours passés dans la capitale : « À Paris même, en dehors des études faites à Notre-Dame et aux autres églises du Moyen Âge, notre occupation principale consistait à visiter en détail ces importantes collections archéologiques qui sont réunies dans les bâtiments du Trocadéro sous le nom de Musée des sculptures comparées »²⁵. A. Dujardin est légèrement plus précis : il mentionne « Notre-Dame, la Sainte Chapelle du Palais, plusieurs églises des XII^e, XIII^e, XIV^e siècles, et surtout les belles et importantes collections archéologiques conservées au Musée du Trocadéro »²⁶. La visite de ce musée occupe en effet une large partie du séjour parisien. Cet établissement fait grande impression sur P. Tornow qui en vante largement les mérites. Pour lui, « les voyageurs étrangers à l'architecture et, à plus forte raison les artistes, sont puissamment impressionnés et remplis d'un étonnement joyeux à l'entrée dans ce musée incomparable, sans conteste le seul dans son genre qui existe »²⁷. Il évoque notamment les nombreuses photographies de monuments conservées dans la bibliothèque du musée, ainsi que les reproductions de la section sculpture, lesquelles « présent[ent] en particulier le terrain le plus fécond en observations et en études que l'on puisse rêver »²⁸. P. Tornow semble conquis par les plâtres moulés sur « les originaux avec un talent qu'on ne saurait surpasser » et qui représentent le développement de la sculpture française du XI^e au XVIII^e siècles²⁹. En plus de ces nombreux et précieux détails, il retient particulièrement les copies de portails médiévaux qui assurent le passage

²⁴ *Ibid.*, p.18.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*, p.IV.

²⁷ *Ibid.*, p.18.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

d'une salle à l'autre³⁰. Pour lui, décidément conquis, une simple description ne saurait rendre compte du « tableau de richesse et de splendeur qui se présente ici à l'œil et à l'esprit ainsi que la jouissance artistique que procure l'étude de ces œuvres »³¹. Il loue également l'agencement et la scénographie et partage avec « les sphères françaises compétentes » l'espoir placé dans cette nouvelle institution³². Bien que le musée existe depuis peu, P. Tornow remarque qu'il a déjà produit un effet dans le domaine de l'art et espère que cet effet soit suffisamment puissant pour « amener avec une quasi-certitude un revirement complet dans la sculpture moderne en France, revirement qui s'opèrerait par un retour aux principes de la sculpture du Moyen Âge, si clairs et si simples, si naturels et si judicieux, et qui sont confirmés par des résultats si brillants »³³. À ce propos, P. Tornow perçoit une influence qui se manifesterait déjà dans l'enseignement des Beaux-Arts et dans les expositions dans ce domaine. Il ne souhaite pas un retour pur et simple aux formes du Moyen Âge, mais plutôt « la résurrection et la réintroduction des principes et des règles fondamentales si solidement établies et si bien éprouvées [qui ont permis à] l'art du Moyen Âge [de] résoudre d'une manière si brillante les problèmes qui lui étaient posés dans le domaine de la sculpture »³⁴. P. Tornow concède également que ce retour aux principes médiévaux doit s'accommoder aux besoins et aux tendances de son temps³⁵. Enfin, il dénonce « l'assimilation d'éléments hétérogènes, contraires à l'esprit et aux mœurs d'un peuple, voire même au climat d'un pays » comme étant responsables de la décadence rapide de la sculpture dans « les pays situés au nord des Alpes » au Moyen Âge³⁶. Selon lui, cette décadence, toujours ressentie à son époque, justifie le retour aux principes du médiévaux qu'il appelle de ses vœux. Au-delà de l'intérêt pédagogique et scientifique du musée, il semble entrevoir une

³⁰ *Ibid.*, p.18.

³¹ *Ibid.*, p.19.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*

véritable possibilité de réformer l'art et l'architecture, voire finalement toute la société !

A. Dujardin apprend la photographie à Paris auprès de S. M. Mieusement. Il réalise environ 130 clichés durant ce voyage portant sur des vues générales des monuments, des vues intérieures, mais également « des détails d'ornementation et de sculptures de ces monuments, choisis de manière à pouvoir être utilisés directement ou indirectement lors de l'érection du portail principal de la cathédrale de Metz »³⁷. Parmi ces photographies, l'architecte mentionne des prises de vue des vitraux à l'aide d'un procédé nouveau, qu'il ne développe pas plus. Dans le *Bulletin n°8 et 9*, P. Tornow fait publier des reproductions pour appuyer son propos. Il s'agit de la vue intérieure et des vitraux de la cathédrale de Troyes, la base du portail central de la cathédrale d'Auxerre, le portail du Christ de la cathédrale de Reims, des détails de la cathédrale de Bourges, et une moitié du portail du Christ de la cathédrale d'Amiens.

L'architecte évoque notamment les difficultés rencontrées pour ajuster le temps de pose lorsqu'il s'agit de photographier des monuments présentant une coloration naturelle délicate liée au vieillissement ou à la pollution de l'air. Ainsi, A. Dujardin se confronte à deux difficultés dans ce domaine, influençant le temps de pose nécessaire pour chaque photographie : la courte durée du voyage et les aléas météorologiques, notamment par temps couvert. C'est pourquoi le sculpteur a dû « acquérir préalablement sur ce terrain toutes les connaissances nécessaires basées sur une longue expérience, ainsi que la plus grande somme possible d'habileté technique »³⁸.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*, p.20.

c. Les chantiers critiqués par Paul Tornow

En quittant Paris, P. Tornow et A. Dujardin débutent la visite d'un certain nombre de cathédrales. La plupart de ces monuments ont récemment fait « l'objet de réparations et de restaurations radicales ». L'architecte liste les édifices encore en chantier lors de son passage : les cathédrales de Reims, Soissons, Auxerre, Bourges, Chartres, Laon et la basilique de Saint-Denis. Si P. Tornow ne développe pas davantage la notion de « restaurations radicales », force est de constater qu'il a l'occasion d'examiner au moins sept chantiers importants dirigés par des architectes diocésains ou le Service des monuments historiques (pour Laon notamment). Il peut ainsi déceler les constantes entre ces différentes interventions, notamment sur le plan administratif et de la gestion, mais également sur la diversité des interventions. Une mise en comparaison avec le chantier de Metz paraît inéluctable, mais P. Tornow reste muet à ce sujet.

Il précise simplement que l'État finance l'ensemble de ces travaux et il suppose, après avoir réalisé une estimation « superficielle », que ces dépenses « représentent certainement une respectable série de millions »³⁹. Cette remarque, au demeurant fort vague et qui n'est pas sans trahir le peu d'intérêt qu'il porte à la question financière, montre tout de même une curiosité pour la gestion globale d'une opération. Il cherche en effet à savoir qui assure la maîtrise d'ouvrage et qui finance.

Après cette sommaire analyse économique, P. Tornow critique les chantiers visités et la qualité du travail réalisé. Il débute cependant son argumentaire sur des notes positives. En effet, « l'habileté artistique et architecturale déployée dans ces travaux de restauration mérite généralement d'être appréciée ». Il ajoute que « partout les procédés et les principes qui ont été appliqués correspondent à ceux des maîtres du Moyen Âge ». Toutefois, il remarque que « la mise en pratique de ces travaux et, avant tout, l'exécution de la partie décorative ne saurait être approuvée

³⁹ *Ibid.*, p.22.

sans restriction ». Il distingue donc les compétences des compagnons et les techniques employées, qu'il juge positivement, de la gestion des chantiers et de l'exécution de l'ornementation qu'il déprécie.

Sur l'ensemble des chantiers visités, seules les cathédrales de Paris, Chartres et Soissons ainsi que la basilique de Saint-Denis font exception à cette critique. P. Tornow attribue ce manque de qualité dans la mise en œuvre et l'exécution des ornements au manque « de véritables chantiers pour la taille des pierres à l'instar de ceux du Moyen Âge » en France, c'est-à-dire de loges de tailleurs de pierre⁴⁰. De plus, il se prononce contre l'intervention d'entrepreneurs extérieurs, qui sont, selon lui, habitués à réaliser des travaux dans des édifices de moindre importance, c'est-à-dire non historiques. Ces entreprises ne possèdent pas « un personnel disposant de ce summum d'habileté manuelle », contrairement aux compagnons formés de longue date dans une *Hütte* et impliqués dans l'œuvre qu'ils accomplissent⁴¹. Il insiste ainsi sur la nécessité de créer des structures de chantier proches de celles du Moyen Âge pour être en mesure de réaliser correctement les travaux. Bien qu'il ne l'évoque pas directement, cette critique formulée à l'encontre des chantiers français met en avant et valorise les ateliers de taille et de sculpture qu'il a créés à Metz sur le modèle des loges de Cologne et de Strasbourg.

Parmi les rares chantiers évoqués, il critique le plus la restauration de la cathédrale de Reims⁴². Le jugement mesuré qu'il a pu émettre précédemment laisse place à de vives critiques en Champagne. P. Tornow précise en effet que « ce [qu'il a pu] constater de plus imparfait, ce sont les travaux exécutés à la cathédrale de Reims ; ici le manque d'intelligence et la maladresse se manifestent à tel point que les parties essentielles et des groupes entiers de ce magnifique chef-d'œuvre apparaissent

⁴⁰ *Ibid.*, p.22.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Une photographie du fonds représente la façade principale de la cathédrale, prise en hauteur. Elle montre également des échafaudages montés au-devant de la tour sud. P. Tornow a donc vraisemblablement accès aux moyens d'investigation du chantier en cours.

comme privés entièrement de leur caractère primitif et particulier »⁴³. Cette critique peut être mise en relation avec une affirmation d'A. Dujardin dans ses mémoires présentés devant l'Académie de Metz. A. Dujardin aurait participé aux travaux de restauration de la cathédrale rémoise, aux côtés d'E.-E. Viollet-le-Duc, avant d'arriver à Metz. Est-ce lui qui, peut-être par rancœur, oriente les propos de P. Tornow ? Quoiqu'il en soit, les travaux en question ont été réalisés en 1860 et semblent être la seule critique directe formulée par P. Tornow à l'encontre d'une restauration conduite par E.-E. Viollet-le-Duc.

En revanche, il porte les travaux menés par E.-E. Viollet-le-Duc et J.-B. Lassus à Notre-Dame de Paris aux nues : « Par contre la cathédrale de Paris a été l'objet d'une restauration modèle et achevée. Ici tous les travaux ont été magistralement exécutés jusque dans les plus petits détails et notamment en ce qui concerne les ornements sculptés »⁴⁴. P. Tornow ajoute enfin, pour justifier peut-être cette différence de qualité, que les dépenses relatives à ces deux édifices ne sont pas équivalentes. Selon un document qu'il tient « d'une source compétente, les dépenses pour ce monument sont, il est vrai, sensiblement supérieures en proportion à celles occasionnées par les autres restaurations »⁴⁵.

A. Dujardin développe davantage la visite de la cathédrale de Paris. Son propos ne renvoie cependant pas à des aspects techniques de la restauration menée par E.-E. Viollet-le-Duc, mais à des considérations plus générales sur l'architecture médiévale. Il profite d'une rapide présentation de l'édifice pour évoquer l'art de l'Île-de-France, région où « les caractères essentiels [...] du style gothique en général sont le mieux définis » et de mettre en avant la « parfaite concordance du principe constructif de l'architecte avec sa décoration », thème qui lui est cher et qui rentre parfaitement dans le cadre de ce voyage⁴⁶.

⁴³ *Ibid.*, p.23.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*, p.IV.

Outre la qualité des matériaux, A. Dujardin trouve également dans l'épanouissement et la réussite du gothique francilien des justifications morales⁴⁷. Il revient en effet sur les conflits qui opposent les grands seigneurs aux évêques, conflits gagnés par ces derniers, qui ont su faire émerger chez les masses « le sentiment religieux ; montrer au serf l'affranchissement matériel, montrer à l'homme l'affranchissement moral »⁴⁸. Le cas de l'Île-de-France, protégée par le pouvoir royal, est plus nuancé, ce qui explique, selon lui, le caractère plus raisonné et respectueux de l'art des traditions du gothique qui s'y développe.

En présentant sommairement « les principes généraux qui régissent l'architecture », A. Dujardin évoque le processus de création architecturale, notamment en lien avec la sculpture : « La première condition est de procéder par l'ensemble [...] puis [...] établir pour ainsi dire dans leur ordre hiérarchique les grandes divisions, les masses fondamentales, et, peu à peu, en venir aux subdivisions et aux détails »⁴⁹. Dans ce processus, l'architecte ne doit jamais perdre de vue l'intégration de la sculpture. Pour développer son argument, il prend l'exemple du tympan du portail de la Vierge à la cathédrale de Paris, où la disposition des sculptures et reliefs s'accorde avec l'appareillage des maçonneries. A. Dujardin loue tout particulièrement cette composition, tant pour ses dispositions constructives que pour son programme iconographique : « la grandeur de la composition, la pondération des masses, la pureté du dessin, la souplesse des formes, la finesse des expressions, le sentiment profond du sujet font de cette page admirable le plus splendide morceau de décorations qui existe au monde »⁵⁰.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*, p.V.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*, p.VII.

Après avoir évoqué ces deux chantiers, P. Tornow revient sur la qualité de l'accueil qui lui a été fait par les architectes français : « Partout dans le cours de mon voyage, [...] j'ai été accueilli de la manière la plus bienveillante par les autorités et les personnes auxquelles j'avais à faire, et j'ai été secondé de la façon la plus avantageuse dans l'exécution de ma mission et dans celle de mon compagnon de voyage ; de sorte que je suis presque porté à croire que l'on a attribué à ce voyage un but et une importance bien plus considérables qu'il n'avait en réalité. Tous ces messieurs mes confrères, les architectes et les inspecteurs diocésains, se sont appliqués partout à nous servir eux-mêmes de guides dans les monuments que nous avons à visiter et à se mettre à notre disposition pour tous nos désirs »⁵¹. Ce commentaire élogieux confirme donc que le duo messin visite au plus près les chantiers en cours. P. Tornow souligne d'ailleurs l'implication des architectes Germain Dondenne⁵² à Auxerre, Henri Tarlier à Bourges et Armand Mouton à Chartres⁵³. Ces derniers « non seulement ont fait dresser des échafaudages sur les toitures des maisons et les murs d'enceinte des cours voisines des cathédrales pour faciliter la photographie, mais ont encore mis à notre disposition autant d'ouvriers occupés dans les chantiers que nous désirions pour nous aider à prendre des mesures et à faire les photographies »⁵⁴. La collaboration entre les architectes français et P. Tornow est donc certaine et semble des plus cordiales ; le contact entre les architectes des deux pays et les compagnons s'avère certain.

⁵¹ *Ibid.*, p.23.

⁵² Il s'agit vraisemblablement de Charles Marie Germain Dondenne (1833-1906), élève des Beaux-Arts de décembre 1855 à août 1862 et architecte à Auxerre lors du deuxième voyage de P. Tornow. Il est associé à Félix Lacroix dans le cabinet Dondenne et Lacroix. Il est architecte du département de l'Yonne. Source : <https://agorha.inha.fr/ark:/54721/3f45cc7e-bd67-4210-ac72-1e6404a7f09c> consulté en août 2023.

⁵³ Jean-Michel Leniaud, *Les cathédrales au XIX^e siècle étude*, Economica., Paris, 1993. Henri Tarlier naît à Bourges en 1855. Il est nommé surveillant local des travaux diocésains de Bourges en avril 1892 (p.791). Armand Mouton naît à Chartres en 1850 où il réalise plusieurs édifices comme le temple protestant et certaines parties de l'Hôtel-Dieu. Il est nommé inspecteur des travaux diocésains de Chartres en avril 1881 (p.755).

⁵⁴ P. Tornow, *Bulletin de l'Oeuvre n°8 et 9, op. cit.*, p.23.

d. Le programme des visites donné par Auguste Dujardin

A. Dujardin détaille le programme par villes visitées. Les quatre premières villes se situent dans le nord-est, notamment en Champagne : Toul, Châlons, Reims et Soissons. Après l'évocation de la nature et de la qualité des pierres de Champagne, en particulier la craie friable et une pierre plus résistante à la pression mais moins aux intempéries, qui permet aux constructeurs médiévaux de réaliser de belles œuvres, A. Dujardin rappelle que les maîtres d'œuvre du Moyen Âge ont donné « aux membres d'architecture la plus grande élasticité possible, en les rendant indépendants les uns des autres et en évitant la liaison trop intime des matériaux entre eux dans le souci de palier au peu de résistance de la craie »⁵⁵. Selon lui, cette préoccupation explique l'origine de dispositions particulières en Champagne qu'il présente dans la suite de son texte : pour conserver à la pierre un maximum de résistance, les maîtres d'œuvre médiévaux ont donné peu de profondeur à leurs moulures, donnant un aspect relativement plat aux structures, planéité compensée par une abondance de sculptures qui tend à brouiller la composition d'ensemble. Le sculpteur ne cherche pas à « déprécier en quoi que ce soit cette admirable architecture de l'école champenoise », mais bien à partager ses observations qui « se sont portées sur des nuances extrêmement délicates »⁵⁶.

Après avoir quitté la capitale, les deux messins se rendent à Sens et à Auxerre, où leur attention se porte « sur le mélange plus ou moins prononcé des écoles champenoise et bourguignonne »⁵⁷. À la cathédrale de Sens, A. Dujardin révèle la particularité du portail, qui est selon lui un des seuls à posséder un véritable soubassement, divisé en trois registres recevant une décoration hiérarchisée : géométrique pour le registre inférieur, des panneaux en bas-relief pour le centre et des niches recevant des figures assises exécutées en haut-relief pour le registre supérieur. L'intensité variable donnée à la sculpture en fonction de sa position séduit

⁵⁵ *Ibid.*, p.III.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*, p.VII.

A. Dujardin. Il s'agit pour lui d'un principe peu utilisé, mais brillamment mis en œuvre « notamment à Amiens, à Noyon, à Reims, au portail nord de la cathédrale de Metz et surtout à Auxerre où il semble avoir atteint son plus complet développement »⁵⁸.

Le sculpteur évoque ensuite la Bourgogne. La qualité de son climat, de ses sols et l'abondance de sa production en font selon lui « un pays heureux »⁵⁹. Il fait également référence au bon tempérament des bourguignons et à leur esprit, égal selon lui à leur architecture : « forte, vivante, nerveuse, colorée, elle s'épanouit triomphante »⁶⁰. Il rappelle sommairement que les puissants seigneurs ont permis un développement important des arts au cours du Moyen Âge.

Seuls sont évoqués les portails de l'église de Saint-Père-sous-Vézelay et de la cathédrale d'Auxerre. S'il juge l'architecture champenoise plus somptueuse et raffinée et celle d'Île-de-France plus majestueuse, savante et méthodique que l'architecture bourguignonne, il lui reconnaît « des qualités de vigueur, de franchise, d'originalité » lesquelles apportent « dans l'art un élément nouveau : la gaîté »⁶¹. Pour illustrer son propos, A. Dujardin décrit le soubassement du portail de la cathédrale d'Auxerre : « l'alliance de la structure et de l'ornementation y est aussi intime que possible »⁶². L'impression de stabilité et d'équilibre qui s'en dégage séduit le sculpteur, qui juge par ailleurs que de nombreux éléments architectoniques qui habillent les façades et les portails des cathédrales, comme les pilastres et les colonnes, « produisent à l'œil un aspect inquiétant pour la stabilité de l'ensemble »⁶³.

Après un rapide éloge de la sculpture auxerroise, A. Dujardin précise que P. Tornow et lui décident d'adopter pour le futur portail et la façade principale de la cathédrale de Metz le même caractère fusionnel qu'observé à Auxerre : « le plus

⁵⁸ *Ibid.*, p.VII.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*, p.VIII.

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*

heureux mélange des éléments constructifs et décoratifs des méthodes champenoise et bourguignonne »⁶⁴. S'il évoque en particulier le portail, la chapelle de la Vierge et les voûtes des bas-côtés, il ne donne pourtant pas davantage de détails sur cette combinaison, qui produit pourtant une « ordonnance judicieuse, de la clarté d'effet [et] des avantages de toutes sortes »⁶⁵.

En quittant Auxerre, le duo messin se rend à Vézelay, Troyes, Nevers, Bourges, Tours et au Mans. A. Dujardin résume cette partie du voyage par l'absence « de caractères bien déterminés ou nouveaux » qu'ils auraient pu voir dans l'architecture et la sculpture⁶⁶. Seule la cathédrale de Bourges les retient quelques jours, mais il s'agit alors pour eux d'analyser des dispositions qui leur paraissent défectueuses afin de ne pas les reproduire.

Le sculpteur présente ensuite Chartres comme la première « cathédrale complète conservée dans son état primitif et pourvue de ses clochers sur la façade » qu'il a l'occasion de voir⁶⁷. Ici aussi, la nature de la pierre, particulièrement dure, expliquerait la réussite des maîtres d'œuvres médiévaux qui ont « su allier avec autant de bonheur la prudence au génie »⁶⁸. Ils consacrent pas moins de douze jours à l'étude du monument et de son iconographie faisant du chef-lieu d'Eure-et-Loire le plus long séjour de tout le voyage, devançant même la capitale.

Le sculpteur se juge incapable de relever l'ensemble des qualités de cette cathédrale, mais souligne certaines de ses dispositions, comme l'avancée importante des portails qui permettait autrefois d'abriter la foule des fidèles et de démultiplier les sculptures au droit des ébrasements. Il décrit ensuite l'un des portails figurant le Christ et conclut de façon dithyrambique : « il est impossible de rêver un ensemble iconographique plus brillant, c'est donc avec une véritable satisfaction que nous

⁶⁴ *Ibid.*, p.VIII.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*, p.IX.

⁶⁸ *Ibid.*

avons pu quitter Chartres en emportant une si abondante suite de renseignements »⁶⁹.

Après l'Eure-et-Loir, A. Dujardin et P. Tornow se rendent rapidement à Dreux et à Evreux. Rien de plus n'est précisé sur ces deux villes. Rouen et « les portails du XIV^e et du XV^e siècle » semblent attirer leur attention⁷⁰. L'analyse que A. Dujardin donne de la cathédrale rouennaise se révèle largement négative. Il compare certaines dispositions architecturales qui l'ont « décontenancé » aux « réponses équivoques et entortillées que les Normands font aux questions des étrangers »⁷¹. Suite à une brève analyse du caractère normand, le sculpteur messin émet l'hypothèse que « le goût quelque peu équivoque des Anglais » a déteint sur l'architecture normande, ce qui explique ces bizarreries⁷².

A. Dujardin décrit ensuite la façade de la cathédrale qui, plus que charmante, lui semble fort complexe, ainsi que « fatigante » et « inquiétante » pour le regard⁷³. S'il qualifie les portails du transept comme étant des « merveilles », le reste du monument révèle selon lui « cet esprit de dilettantisme français [qui apparaît] à partir du XIV^e siècle »⁷⁴. En effet, c'est la raison seule qui gouverne l'architecture rouennaise, et non « le génie qui crée [et] la foi qui illumine »⁷⁵. Après avoir rappelé « la sécheresse » du tempérament normand qui fonderait l'origine de cette architecture de moindre qualité, il termine son analyse avec la flèche de Jean-Antoine Alavoine qu'il n'apprécie guère : « impossible de concevoir une chose plus sèche, plus âpre, plus vide, plus horrible que cette monstrueuse mécanique dont les habitants de Rouen sont pourtant très fiers »⁷⁶.

⁶⁹ *Ibid.*, p.IX.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ibid.*, p.X.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*, p.X.

Après Rouen, les deux messins rejoignent Beauvais puis Amiens dont les cathédrales séduisent largement A. Dujardin. Il voit dans le plan et la composition de ces deux monuments cohérents de si fortes similitudes qu'il se dit prêt « à croire qu'une règle générale était pour ainsi dire adoptée pour [leur] ordonnance »⁷⁷. Il évoque ensuite les modifications qui ont affecté les plans d'origine, modifications liées aux diminutions des ressources allouées au chantier ou encore aux problèmes techniques et structurels, en particulier pour Beauvais. C'est pour lui l'occasion d'évoquer l'effondrement du chœur et sa reconstruction selon un principe plus sûr. Il mentionne la mise en place de tirants au droit des contreforts, mais ne fait aucune référence à l'ancienne flèche de la croisée. L'extérieur évoque une faiblesse structurelle, mais l'intérieur mérite tout de même de s'aventurer dans « ce curieux édifice »⁷⁸.

A. Dujardin présente la cathédrale d'Amiens où « il est incontestable que l'architecture ogivale a atteint l'apogée de son développement rationnel »⁷⁹. A. Dujardin donne de la cathédrale amiénoise une description enthousiaste. Outre la maturité du gothique dont elle témoigne, il l'estime comme étant « de tous les édifices français celui qui répond le mieux aux exigences d'un-programme imposé aux architectes du Moyen Âge, il en est le plus vaste comme le plus splendide. C'est le type, c'est la conséquence des efforts et des expériences antérieures, mais c'est aussi la limite de ce que le génie d'une race peut donner dans une voie ; après cela il fallait se résoudre à copier ou bien à errer si on voulait pousser plus loin l'application du principe »⁸⁰. De plus, l'unité des différentes parties de la cathédrale l'élève ni plus ni moins au rang « de plus belle cathédrale de France »⁸¹. A. Dujardin juge les portails mieux réalisés que ceux de Reims, et se pose la question suivante : le sculpteur

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ *Ibid.*, p.XI.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.*, p.XI.

d'Amiens n'était-il pas architecte et l'architecte de Reims sculpteur ? Il suppose même que le chœur amiénois est mieux construit que celui de Beauvais.

A. Dujardin présente ensuite les deux dernières cathédrales visitées avant le retour à Metz : Noyon et Laon. Après la similitude des cathédrales d'Amiens et de Beauvais, le sculpteur note le « singulier contraste » entre ces deux édifices⁸². Noyon évoque pour lui « la douceur et la sérénité », tandis que Laon « énergique et rude, fait naître des idées d'audace et de rébellion »⁸³. Cette comparaison se fonde évidemment sur l'histoire mouvementée de la cathédrale laonnoise, que A. Dujardin ne manque pas d'évoquer. Selon lui, ces troubles justifient le « caractère à la fois militaire, religieux et civil » de l'édifice⁸⁴. Au contraire, la cathédrale de Noyon n'est que spiritualité et « l'ensemble est des plus harmonieux et les détails tout empreints de la quiétude de l'esprit »⁸⁵.

P. Tornow et A. Dujardin, reviennent de ce deuxième voyage en France avec 130 clichés. Toujours conservés dans le *Denkmalarchiv*, ils concernent les principales cathédrales visitées. Certaines vues sont reproduites dans les *Bulletins* ou certains *Immediatbericht* pour illustrer le propos de l'architecte, notamment pour le cadran solaire de la tour de l'horloge.

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Ibid.*

e. Considérations sur l'architecture médiévale

Après avoir reconnu que son rapport ne permet pas « d'entrer dans une description détaillée des monuments [...] visités », ni d'évoquer les particularités « des écoles » de la Champagne, de la Bourgogne et de l'Île-de-France, P. Tornow poursuit sa présentation du voyage en dressant une comparaison entre les réalisations des maîtres d'œuvre du Moyen Âge sortis des monastères et ceux issus du monde laïc.

Il commence par évoquer « l'essor extraordinaire et inconnu auparavant » qui a affecté la construction des églises après la suppression du servage. Cette évolution s'opère entre la période romane, durant laquelle « les moines [faisaient] fonction d'architectes » et la période gothique, qui voit l'apparition « de maîtres-constructeurs laïques »⁸⁶. Ces derniers produisent des œuvres d'une grande qualité, qui « leur assurent à jamais une gloire incontestée »⁸⁷. Pour P. Tornow la coutume attribue un plus grand mérite aux architectes laïques, qui représentent plutôt la période gothique, tandis que les architectes romans, que le prussien qualifie de « maîtres sortis des écoles des moines », ont droit à une reconnaissance moindre⁸⁸. Il rappelle cependant que les architectes romans « ont aplani dans une très large mesure le terrain à leurs successeurs pour la création des œuvres » des architectes laïques, dont le mérite est ainsi à nuancer⁸⁹. En effet, les architectes gothiques ont tiré directement profit des œuvres de leurs prédécesseurs « à un bien plus haut degré qu'on ne l'admet communément » ce qui leur a permis de réaliser des « œuvres poussées aux dernières limites de ce que peut produire à cet égard le génie architectural »⁹⁰.

E.-E. Viollet-le-Duc théorise largement dans ses *Entretiens* cette évolution de la qualité de la maîtrise d'œuvre, qui coïncide avec l'essor des communes. Toutefois, P. Tornow nuance cette distinction communément admise à partir des ogives et des

⁸⁶ *Ibid.*, p.24.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Ibid.*

arcs-boutants, sont « deux éléments primordiaux dans le développement et l'épanouissement de l'art dit gothique ». Pour lui, ils ne peuvent pas être revendiqués comme la propriété intellectuelle exclusive des architectes laïques du XIII^e siècle, puisque les germes de ces éléments architecturaux se trouvent déjà « manifestement dans les dernières constructions sorties des mains des moines architectes »⁹¹. Il reconnaît cependant que les architectes laïques ont su voir l'importance de ces progrès, se les approprier et les pousser « vers le point culminant de leurs développements »⁹².

L'ornementation des cathédrales fait également l'objet d'une réflexion. Selon P. Tornow, l'architecte gothique va puiser dans le répertoire de la flore locale pour réaliser des ornements destinés à « sa cathédrale ». Cette inspiration n'est toutefois pas littérale, puisque le maître d'œuvre « apporte du style dans ce motif » en l'adaptant à l'harmonie de la cathédrale⁹³. En outre, ce procédé s'inscrit dans la continuité des habitudes de création des architectes romans. Seuls sont amenés à changer « la figure et la forme extérieure », alors qu'au fond « la foi fondamentale d'après laquelle ont lieu la répartition et la disposition des ornements, n'a pas été modifiée »⁹⁴. P. Tornow attribue également au sculpteur médiéval ce procédé de création consistant en la recherche de motifs directement inspirés de la nature.

Il conclut son analyse par l'évocation d'un art particulier du Moyen Âge, qui demande une technicité particulière : les vitraux et la peinture sur verre. Pour P. Tornow, « l'harmonie des couleurs, en particulier celles des couleurs translucides, est un art que l'on n'apprend pas par l'improvisation », ce qui prouve que les architectes romans en maîtrisaient déjà toutes les règles⁹⁵. Pour l'architecte messin, les moines gardaient jalousement les secrets de fabrication des verres ainsi que les

⁹¹ *Ibid.*, p.25.

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ *Ibid.*, p.26.

méthodes pour les peindre. Partant de là, il avance l'hypothèse que, durant tout le XIII^e siècle, les vitraux des cathédrales « n'ont pas été créés par des architectes laïques, mais sont sortis des ateliers monastiques »⁹⁶. Dans chaque cathédrale du XIII^e siècle qu'il a pu visiter durant son voyage, il déclare avoir observé « au moins un de ces admirables vitraux » sur lequel figurait un moine tenant une verrière⁹⁷, confirmant ainsi son hypothèse sur l'origine monastique de cet art.

Prenant le relais de P. Tornow, A. Dujardin évoque à son tour « l'affranchissement des communes » au XII^e siècle et le passage de la compétence de maître d'œuvre des moines « aux corporations laïques »⁹⁸. Il reprend ainsi en grande partie les arguments de l'architecte : apparition de l'esprit d'analyse, de l'émulation, du progrès, de l'ambition personnelle et finalement de la fantaisie. Pour A. Dujardin, cela explique qu'à partir de cette date les styles régionaux s'affirment dans leurs différences. Il soulève également la question suivante : peut-on reprocher à une école régionale, détentrice d'un savoir de qualité, de vouloir pousser ses compétences au point « de se substituer à l'architecture elle-même »⁹⁹ ?

A. Dujardin présente ses impressions à son retour à Metz et les publie dans le *Bulletin de l'Œuvre*. Après avoir découvert tant de monuments prestigieux, le sculpteur semble en effet découvrir la cathédrale messine pour la première fois. Outre son « grand caractère typique et original », « l'excellente qualité de ses matériaux, la perfection de sa construction, le calme et la pureté de ses lignes, la tranquillité de son ensemble, la simplicité et la dignité de son aspect » marquent A. Dujardin¹⁰⁰. S'il

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ *Ibid.*, p.III.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ *Ibid.*, p.XII.

reconnait que la cathédrale Saint-Étienne n'est pas la plus belle, il avoue « qu'elle est peut-être la plus touchante dans sa noble simplicité »¹⁰¹.

A. Dujardin conclut que dans son ensemble et dans son essence, l'architecture du Moyen Âge s'est développée « sur une base unique » et que les nuances qu'il a présentées, « plus superficielles que fondamentales [...] sont dues généralement à des influences locales, à des nécessités particulières »¹⁰². Il ajoute que : « la cathédrale est un poème religieux et mystique, mais c'est aussi un livre d'éducation et d'impartiale histoire où les hommes de tous les temps pourront toujours lire et étudier avec fruit »¹⁰³.

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ *Ibid.*

III. Un troisième voyage de janvier à mars 1895

P. Tornow et A. Dujardin entreprennent un troisième voyage du 28 janvier au 26 mars 1895 faisant l'objet d'un compte rendu du 24 mai 1896¹⁰⁴. L'architecte indique qu'il réalise ce voyage « conformément aux instructions du ministère impérial » et que « M. Dujardin, sculpteur, et de M. Schmitz, architecte » l'accompagnent.

Il précise le but du voyage : « se procurer, à l'aide de dessins et de photographies, les éléments, ornements et figures dont les cathédrales françaises du Moyen Âge sont si riches et qui, faisant défaut à notre cathédrale, pourraient servir de modèles sous ce double rapport lorsqu'il s'agirait d'arrêter les détails de l'ornementation du nouveau portail ». Cet objectif semble atteint, en particulier grâce aux photographies réalisées à nouveau par A. Dujardin. Il explique ensuite – en passant sous silence l'avis de l'Académie de juillet 1893 – que cette expédition remet en question le projet de portail principal, qui a pourtant déjà été validé par le ministère et l'empereur. Sans modifier fondamentalement le projet, P. Tornow pense, de retour à Metz, qu'il doit apporter des améliorations à sa dernière proposition. Le nouveau projet, dressé le 15 juin 1895, s'inspire des porches d'églises visités à Dijon, Saint-Père-sous-Vézelay, Semur-en-Auxois ou Beaune.

Les documents graphiques rapportés de ce voyage par W. Schmitz permettent d'esquisser le programme qui semble assez proche de celui du circuit précédent (fig. 61)¹⁰⁵. Profitant de la période hivernale durant laquelle le chantier messin tourne au ralenti, les trois hommes visitent les villes de Toul le 29 janvier ; de Chalons le 30 janvier ; de Reims le 31 janvier ; de Sens le 8 février ; d'Auxerre du 12 au 15 février ; de Dijon le 16 février ; de Bourges les 21 et 22 février ; de Chartres du 26 février au 1^{er} mars ; d'Amiens le 18 mars. À l'instar du voyage précédent, Chartres retient plusieurs

¹⁰⁴ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°10 et 11*, Metz, 1896.

¹⁰⁵ La plupart des documents sont signés « W. ». Il s'agit essentiellement de relevés et de croquis.

jours les trois Messins. En dépit de ces informations, il reste difficile d'identifier le programme du 18 au 26 mars.

Les minutes de relevés dessinées par W. Schmitz constituent les seuls documents du fonds qui datent de ce troisième voyage. L'assistant de P. Tornow relève des détails de modénatures et certains portails, comme ceux des cathédrales d'Auxerre, de Chartres et d'Amiens. D'autres relevés, non signés, intéressent les chœurs liturgiques des cathédrales de Toul, de Châlons-en-Champagne et de Reims.

Concernant d'autres documents, la seule occurrence dans les archives est un courrier du 10 août 1898 adressé par le ministère des Cultes et de l'Enseignement au cabinet de l'empereur. Il précise que les photographies des cathédrales d'Amiens et de Chartres, transmises récemment par P. Tornow après son voyage, sont renvoyées après avoir été présentées à la section architecture de l'école technique de Charlottenburg ainsi qu'à la section des sculptures chrétiennes du musée royal.

IV. Derniers voyages : l'Italie en 1901 et l'Allemagne

Les trois voyages réalisés en France marquent profondément l'œuvre de P. Tornow et le déroulement des opérations à Metz. L'architecte les effectue pour trouver des modèles d'architecture gothique cohérents pour ses grands projets. Ces expéditions entrent donc pleinement dans le processus de projet de l'architecte.

Le duo messin réalise cependant un autre voyage qui ne concerne pas la France, mais l'Italie et l'Allemagne. Une mention dans le mémoire d'A. Dujardin et quelques photographies conservées dans le *Denkmalarchiv* évoquent cette expédition. Toutefois, P. Tornow n'en fait jamais référence, pas même un rapport officiel. Un courrier de 1901 du *Statthalter* Hermann von Hohenlohe précise seulement à Guillaume que l'architecte se trouve en Italie au début de l'année.

La nature de ce voyage peut donc être interrogée : s'agit-il d'une expédition officielle, auquel cas l'absence de mention dans les archives paraît extrêmement surprenante, ou s'agit-il, plus probablement, d'un séjour de la part des deux messins ?

Ce voyage, très vraisemblablement le dernier, a pour but d'étudier les portes en bronze des églises pour concevoir celles du futur portail messin. En effet, A. Dujardin indique dans son mémoire de 1925 qu'il réalise ce voyage avec P. Tornow afin de photographier « toutes les portes de bronze qui existent dans ces deux pays »¹⁰⁶. Jamais réalisées, les portes de Metz invitent à découvrir de nouveaux horizons, une façon pour un architecte en fin de carrière de rompre avec une rigueur stylistique...

Les photographies conservées dans le fonds permettent d'esquisser l'itinéraire du voyage italien, bien que l'ordre de visite reste inconnu. P. Tornow et A. Dujardin se rendent ainsi à : Vérone, Amalfi, Bénévent, Canossa, Florence, Gênes, Milan, Monreale,

¹⁰⁶ Auguste Dujardin, « Mémoire adressé à sa Grandeur Monseigneur Pelt évêque de Metz ».

aux Mont Cassin et Mont Saint-Ange, à Naples, Palerme, Pise, Ravelle, Rome, Salerne, Trani, Venise et enfin au temple de Paestum ainsi qu'aux ruines de Pompéi.

Enfin, le voyage en Allemagne n'a laissé aucune trace dans les sources. Seuls quelques clichés conservés dans le *Denkmalarchiv* témoignent d'une croisière sur la Moselle. À l'instar du voyage italien, les photographies rendent compte des villes visitées : Augsbourg, Gnesen, Hildesheim, Magdebourg, Marbourg, Spire, Clausen-bei-Trier, Constance, Ratisbonne, Stein-am-Rhein et Ulm.

Les trois voyages en France revêtent une grande importance pour le développement des grands projets de restauration. P. Tornow, en découvrant de nombreuses cathédrales françaises, se constitue un répertoire de formes et de dispositions architecturales qu'il va pouvoir utiliser et remanier dans ses projets. L'évolution des projets pour la nouvelle toiture et le portail principal témoigne de l'impact des visites : l'architecte revoie sa copie, quitte à modifier un dessin déjà validé par l'empereur. Il y a donc régulièrement une véritable remise en question des intentions premières.

Au-delà des références médiévales acquises en France, A. Dujardin se perfectionne à l'art de la photographie au contact de personnalités françaises qui jouent un rôle important dans le domaine de la restauration. Ces rencontres permettent également à P. Tornow de se rapprocher d'anciens collègues ou élèves d'E.-E. Viollet-le-Duc. L'architecte messin entre ainsi en contact avec les théories françaises, qu'il voit plus tard mises en application sur les chantiers qu'il visite. Les voyages lui permettent ainsi de comprendre ce qu'il faut faire ou non, comme en témoignent les descriptions qu'il donne des restaurations des cathédrales de Paris et de Reims.

Enfin et surtout, l'implication de l'administration impériale, qui finance et organise en partie ces voyages, prouve que l'Empire n'a pas cherché à germaniser la cathédrale de Metz. Que ce soit l'Académie de Berlin, le cabinet de l'empereur ou le ministère d'Alsace-Moselle, personne ne fait référence à la question de la « nationalité » du style qu'il faudrait mettre en œuvre à Metz. Seul P. Tornow impose l'idée de l'unité stylistique, voire de sa pureté, en voulant rapprocher au maximum ces projets du gothique du XIII^e siècle.

CHAPITRE III.B : LA (RE)CONSTRUCTION DE LA TOITURE ET DES TROIS PIGNONS DE 1877 À 1897

L'histoire du patrimoine se compose d'un subtil mélange de périodes de création et démolitions. En 1960, dans *Histoire du vandalisme*, Louis Réau qualifie pour la première fois la volonté destructrice de l'Homme comme principale origine de la disparition du patrimoine¹. Si l'histoire des modifications et des transformations intentionnelles est déjà écrite, celle des destructions non intentionnelles, liées à des erreurs humaines en cours de chantier, à des catastrophes naturelles ou encore aux ravages de la guerre, reste plus largement à relater.

De nombreuses cathédrales européennes ont connu à travers les âges ces transformations, parmi lesquelles les incendies semblent constituer de véritables viviers de matière historique pour les générations suivantes. Au cours du XIX^e siècle, Chartres, Rouen, Metz et Strasbourg, pour ne citer que les cathédrales françaises, jalonnent cette histoire féconde à laquelle il est tentant de rattacher la destruction partielle de la cathédrale de Reims en 1914, tragédie pourtant intentionnelle, mais qui amorce un récit douloureux que les Buddhas de Bamiyan et la cité antique de Palmyre ajoutent à ce triste inventaire.

Le 15 avril 2019 et Notre-Dame de Paris confirment la fragilité d'un patrimoine pensé pour l'éternité, tout en rappelant également l'importance considérable des moyens intellectuels et financiers à mettre en œuvre pour envisager sa conservation et parfois sa reconstruction.

L'incendie qui a détruit la toiture de la cathédrale de Metz à la fin du XIX^e siècle intervient sept ans après que Notre-Dame de Strasbourg, touchée par des obus prussiens, perde elle aussi, sa toiture et sa tour à la croisée du transept. En moins de

¹ Louis Réau, Michel Fleury et Guy-Michel Leproux, *Histoire du vandalisme*, Ed. augm., Paris, Robert Laffont, 1994, 1190 p.

sept ans, l'Empire allemand entreprend une reconstruction quasi à l'identique de ce monument alsacien emblématique et représentatif « du génie allemand »². La tour à la croisée du transept, érigée par Jacques-François Blondel, disparaît toutefois pour laisser place à la tour néo-romane de Gustave Klotz³. Si l'approche de la restauration des deux toitures détruites par les flammes diffère pour les deux cathédrales du *Reichsland*, force est de constater qu'elles partagent la volonté de l'Empire de déposer les ajouts classiques de J.-F. Blondel, dans l'objectif de retrouver une unité stylistique, mais pas forcément un caractère typiquement « allemand » pour le cas de Metz⁴.

La cathédrale de Strasbourg occupe, sur le plan symbolique et historique, une place de premier ordre dans la culture allemande sans commune mesure avec le monument mosellan. En dépit de cela, la reconstruction de la toiture strasbourgeoise peut être considérée comme une véritable référence d'un point de vue architectonique et technique, pour ce qui sera mis en œuvre en Moselle quelques années plus tard.

Parmi les grands projets de restauration entrepris par P. Tornow, la reconstruction de la toiture de la cathédrale constitue l'élément déclencheur et catalyseur de la mise en œuvre du projet global d'achèvement commandé par l'Empire et, selon les propres mots de l'architecte : « un remaniement aussi large qu'imprévu du plan primitivement arrêté pour la restauration de la cathédrale »⁵.

Les rares documents réalisés par P. Tornow avant l'incendie de mai 1877 et encore conservés ne témoignent aucunement d'une quelconque intention de

² Johann Wolfgang Goethe, *Berliner Ausgabe Band 17: Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen. Schriften zur Literatur I. Aufsätze zu Schauspielkunst und Musik. Aufsätze zur deutschen Literatur.*, Aufbau Verlag., Berlin und Weimar, 1970, vol.17.

³ L'ironie de l'Histoire veut que « Klotz » en allemand signifie plot, bûche, bloc, cube, billot. Quelque chose de plutôt massif en somme...

⁴ La tour de croisée strasbourgeoise est romane pour s'accorder avec le transept roman, non détruit lors de la reconstruction gothique.

⁵ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°4*, Metz, 1889.

modifier la silhouette de la toiture. Le prédécesseur de P. Tornow, Franz Jakob Schmidt, proposait simplement de reprendre le pignon principal sans changer l'inclinaison de la toiture. Il paraît donc fort probable que cette transformation entreprise par P. Tornow se trouve directement liée à l'incendie de 1877. Pour sa réalisation, l'architecte s'inspire d'ailleurs des grandes cathédrales qu'il visite au cours de son premier voyage en France en 1879.

Les sources utilisées pour suivre l'évolution de ce projet sont en grande majorité messines : *Bulletin de l'Œuvre* et dessins de l'architecte conservés dans le *Denkmalarchiv*⁶. L'avis rendu par l'Académie royale d'architecture le 3 mai 1883 représente la seule occurrence de cette reconstruction dans les archives berlinoises. Il succède d'un an la publication du *Bulletin* dans lequel P. Tornow présente son projet, une fois les travaux en partie achevés. Des articles de la *Deutsche Bauzeitung* viennent compléter certaines informations. Cette opération mobilise P. Tornow pendant près d'une vingtaine d'années, soit deux tiers de sa carrière à Metz. Cela s'explique par la composition et l'ampleur du projet : d'abord la mise en sécurité du monument après l'incendie, ensuite la réalisation de la nouvelle toiture et, enfin, quelques années plus tard, la création sur plus de dix ans des trois nouveaux pignons. P. Tornow est également l'auteur de deux projets jamais réalisés : une flèche sur la croisée du transept et une seconde sur la tour du Chapitre.

⁶ Pour suivre l'évolution du chantier, les sources suivantes ont été analysées les *Bulletin de l'œuvre* n°1 en 1886, n°2 & 3 du 1er mars 1888, n°4 du 14 avril 1889, n°7 du 25 juillet 1891, n°10 & 11 du 24 mai 1896 et n°12 & 13 du 18 octobre 1899 ; et l'*Immediatbericht* n°2 1895-1897.

I. La charpente d'origine

Deux documents renseignent l'aspect de la toiture antérieure à l'incendie de mai 1877 : la gravure de François Bournac de 1726, publiée dans *Histoire de la Lorraine* de Dom Calmet en 1728, et la « Vue de la cathédrale de Metz », peinte par Jacques-Dominique-Charles Gavard en 1826 et exposée au Musée de la Cour d'Or à Metz. Tous deux représentent la cathédrale vue depuis la place de Chambre et donnent un aperçu de l'état de la tour du Chapitre avant les transformations engagées par l'architecte N.-M. Derobe, dans les années 1840.

La toiture de la cathédrale est représentée avec une ligne de faîtage relativement basse se terminant sur les bras du transept par des croupes, le tout couvert en ardoise. Deux documents techniques conservés dans le *Denkmalarchiv* apportent des informations complémentaires sur la structure de la charpente. Il s'agit d'un relevé réalisé à la fin du XVIII^e siècle par un ingénieur du Génie civil⁷ et d'un relevé de P. Tornow datant du début de l'année 1877⁸.

Les documents « Fait et Dessiné par Gay, Garde du Génie » à la fin du XVIII^e siècle, comptent parmi les premières et les plus précises représentations géométrales de la cathédrale de Metz encore conservées. Adressés au Conseil des bâtiments civils, ces documents sont réalisés à la fin des années 1790 puisque le Conseil des bâtiments civils existe à partir de 1795. De cet ensemble de dessins subsistent seulement aujourd'hui, et en très mauvais état de conservation, une partie d'élévation des flancs nord et sud, une élévation occidentale et une coupe

⁷ Ce document fait partie d'une série aujourd'hui transférée aux Archives départementales de la Moselle en raison de son état de conservation passable.

⁸ La base Conbavil, qui recense les procès-verbaux du Conseil des bâtiments civils, indique comme premier rapport sur la cathédrale de Metz le rapport de l'ingénieur Jean-Rémy Dingler du 2 août 1813. Source : <https://www.inha.fr/fr/ressources/outils-documentaires/conseil-des-batiments-civils-conbavil/interroger-conbavil.html> (consulté le 12 janvier 2020).

transversale, extraordinairement bien préservée⁹. Ce dernier document se présente en effet intact et complet (fig. 15)¹⁰.

La coupe transversale intéresse le chevet et se tourne vers la façade principale, de telle sorte à voir les bras du transept. Le dessin donne des indications relativement précises sur les dispositions architecturales et l'ornementation sculptée. Le relevé de la charpente confirme l'existence d'une toiture en ardoise basse supportée par des fermes en bois. La ferme se compose d'un entrain supportant un poinçon central et deux arbalétriers reliés horizontalement par deux faux-entrains et verticalement par deux jambettes. Des jambes de force soutiennent les faux-entrains et relient en partie haute le poinçon aux arbalétriers. La représentation des faux-poinçons laisse penser que ces éléments verticaux viennent moiser l'entrain et les arbalétriers. La présence de pannes supportant des chevrons témoigne de l'abandon du modèle médiéval de la charpente à chevron formant ferme, ce qui suggère une probable mise en œuvre vers le XV^e ou le XVI^e siècle.

Le *Denkmalarchiv* de Metz conserve des calques d'un relevé de la charpente réalisé par P. Tornow avant mai 1877 et intitulé « Cathédrale de Metz. Construction de la toiture » fig. 62)¹¹. Les dessins sont joints à un rapport communiqué au ministère impérial de Strasbourg le 9 décembre 1878. L'ensemble des dessins, dont en particulier la coupe transversale établie dans le chœur, confirme le relevé de la fin du XVIII^e siècle (fig. 63).

⁹ Toutes trois présentant partiellement le portail de Blondel.

¹⁰ Ces documents ont été « découverts » par nos soins lors d'un stage en 2015 à l'UDAP de Metz, ayant pour but un pré-inventaire du fonds de Tornow. Très endommagés et visiblement précieux, ils ont été transférés aux Archives départementales de la Moselle par souci de conservation.

¹¹ « *Kathedrale zu Metz. Dachkonstruktion* ». Les documents originaux ne sont plus conservés dans le fonds messin. Cette série se compose d'un plan des charpentes au 1/50^e, d'une coupe longitudinale partielle au 1/50^e (les parties occidentales ne sont pas représentées) et d'une coupe transversale avec une portion d'axonométrie détaillant l'appui d'une ferme sur l'arase des murs gouttereaux au 1/25^e.

L'axonométrie partielle décrit avec précision l'appui de la ferme sur l'arase du mur : l'about de l'entrait repose sur un élément horizontal, soutenu en son extrémité par un aisselier qui prend appui au sommet d'une épaisseur de la maçonnerie ressemblant à une sorte de contrefort intérieur. Un cerclage métallique, qui pourrait correspondre à une confortation, relie l'extrémité de l'élément horizontal à l'entrait. Celui-ci s'emboîte dans une panne sablière, doublée vers l'extérieur pour recevoir les chevrons, lesquels butent sur le relevé en pierre accueillant le chéneau. Aucun coyau n'adoucit la pente de cette toiture. Des désordres structurels anciens apparaissent sur la coupe longitudinale suffisamment précise. Après une fracture, le faîtage de la croisée du transept s'est affaissé et des chevrons ont permis de reprendre la différence de niveau. De plus, une ferme de la croisée interrompt le contre-faîtage.

En dépit de ces informations très précises sur la construction de la charpente, les dessins réalisés par P. Tornow ne donnent pas d'indications sur la nature de la couverture ni sur son support : est-ce un voligeage ou un liteaunage ?

II. La destruction de la toiture d'origine

Assiégée par l'armée prussienne durant le conflit de 1870, la ville de Strasbourg connaît des destructions importantes qui impliquent la disparition des quartiers nord. Certains obus prussiens touchent directement la cathédrale Notre-Dame, véritable phare dans la ville et un des symboles majeurs de la culture rhénane. Le lanternon et la croix de la flèche sont endommagés. Les toitures de la nef et du chœur disparaissent dans les flammes. L'incendie détruit également la tour de la croisée du transept. D'autres volumes du monument, comme la chapelle Sainte-Catherine et les couronnements des tourelles octogonales placées à l'angle du transept et de la nef, subissent des dommages. Quelques mois plus tard, à la fin de la guerre, le monument apparaît dépourvu de ses couvertures et les extrados de ses voûtes sont à nu. Les Prussiens prennent ainsi possession de la capitale alsacienne avec une cathédrale, portée aux nues par Goethe à la fin des années 1770, dans un état de dégradation avancée. La restauration doit débuter rapidement pour remédier à cette situation intenable.

À Metz, la toiture de la cathédrale disparaît dans les flammes au début en mai 1877. Contrairement à Strasbourg, ce ne sont pas des destructions liées aux bombardements qui enflamment l'édifice, mais la première visite officielle de l'empereur dans la ville. L'incendie se déclare sur la cathédrale après qu'un feu d'artifice ait été tiré en l'honneur de Guillaume I^{er}. Le lien pourtant évident entre ce feu d'artifice et le départ du feu motive de nombreuses pirouettes intellectuelles de la part de P. Tornow pour ne pas associer cette fête à une nouvelle destruction de cathédrale annexée.

a. L'incendie du 6 au 7 mai 1877 et ses origines

Signe de prudence quant à la mauvaise réputation acquise par les Prussiens à Strasbourg, ou de désintérêt vis-à-vis des territoires nouvellement annexés, ce n'est

qu'en mai 1877 que l'empereur Guillaume I^{er} se rend pour la première fois en Alsace-Moselle, soit près de six ans après l'Annexion¹². Pour éviter de rappeler aux Strasbourgeois le souvenir des bombardements, la chancellerie d'empire conseille à Guillaume I^{er} de débiter sa visite par la Moselle. Son court séjour à Metz ne passe pas inaperçu : le soir du 6 mai 1877, un feu d'artifice est tiré en l'honneur de sa première venue. Les fusées sont tirées depuis le quai Félix Maréchal alors que de nombreux feux de Bengale éclairent la cathédrale, dont certains semblent tirés depuis les chéneaux. Les festivités tournent rapidement au drame¹³.

Selon le déroulement des événements présenté par P. Tornow, l'incendie se déclare entre 4 et 5 heures du matin. Le feu part du faîtage à proximité du pignon ouest pour se propager au reste de la toiture, aidé par un vent soufflant du nord. Guillaume I^{er} se rend dès 5 heures du matin sur site pour le quitter à 9 heures après avoir reçu l'assurance de la part de l'architecte que les voûtes ne s'effondreraient pas¹⁴. À 10 heures du matin, en raison de « l'absolue impossibilité d'agir, de stopper le processus de destruction », la toiture a entièrement disparu¹⁵.

De nombreuses gravures ou photomontages témoignent de cet incendie, des tentatives désespérées mises en œuvre pour sauver la cathédrale, ainsi que des conséquences. L'extrados des voûtes du vaisseau principal de la nef apparaît au grand jour le 7 mai, sans la charpente, entièrement consumée.

¹² François Uberfill, « La visite de Guillaume II à Strasbourg en août 1908 », *Revue d'Alsace*, 141, 2015, 259-278.

¹³ « Alors se poursuivent, pendant près de trente minutes, feux de Bengale superposant leurs vives couleurs sur toute la hauteur de l'édifice mariant le rouge le plus intense au bleu, au blanc ; pluies de feu et bouquet final, tandis que les feux de Bengale allumés dans le bas faisaient ressortir le côté sud de la cathédrale et sa belle architecture⁵ », in : « Voyage de S. M. l'Empereur », *Gazette de Lorraine*, 7 mai 1877. Source : Gallica.

¹⁴ Comparé aux récents événements de Notre-Dame de Paris, ces quelques heures prises dans la précipitation et l'incendie à peine éteint, semblent fort peu pour s'engager sur une analyse si rapidement conclue.

¹⁵ P. Tornow, *Denkschrift-Serie betreffend die Kathedrale zu Metz und deren Restauration.*, Metz, 1882. p.2 : « angesichts der absoluten Unmöglichkeit, dem Weiterdringen Einhalt thun zu können ».

Dans un rapport rédigé le 13 mars 1882 et destiné à présenter le projet de reconstruction de la toiture au cabinet de l'empereur, P. Tornow s'emploie à minimiser le rôle du feu d'artifice. Il reconnaît qu'une partie est tirée depuis « la plateforme des tours et de la galerie [chêneau] de la toiture principale »¹⁶ par les militaires, mais exclut tout lien de causalité avec les événements qui suivent. Il engage des « analyses minutieuses et extrêmement exactes » qui ne permettent pas d'établir l'origine du feu dans la charpente¹⁷.

Quelques années plus tard, en février 1889, P. Tornow prononce un discours devant la Société des architectes et des ingénieurs à Strasbourg et modifie quelque peu son avis sur la question¹⁸. Il revient rapidement sur l'origine de l'incendie et précise que « les causes de ce sinistre n'ont pas été connues ; il est possible, toutefois, qu'elles ne soient pas étrangères à un feu d'artifice organisé la veille par les artificiers militaires et qui fut tiré pendant l'illumination de la cathédrale »¹⁹...

b. Les dommages causés à la cathédrale

Une fois les flammes éteintes, P. Tornow dresse l'état sanitaire de la cathédrale pour évaluer l'ampleur des dégâts. Certaines détériorations apparaissent facilement comme les rubéfections de la pierre de Jaumont. Exposés à de fortes températures, les oxydes contenus dans la pierre se teintent en rose : des colorations rosâtres se révèlent en parement sur cette pierre dorée.

¹⁶ *Ibid.*, p.2: „Zwar war am Abend vorher, zu Ehren des ersten Einzuges in Metz Seiner Majestät des Kaisers, von der Plattform der Thürme und den Galerien des Hauptdaches herab ein äusserts brillantes, von den Militärfeuerwercken veranstaltetes Feuerwerk abgebrannt worden.“

¹⁷ *Ibid.*, p.2 : „Aber so nahe es liegen mag, dieses Feuerwerk mit dem am darauf folgenden Morgen stattgehabten Brande in ursächliche Verbindung zu bringen, so muss doch constatirt werden, dass die sofort eingeleiteten, minutiösesten und peinlichsten Untersuchungen einen derartigen Zusammenhang nachzuweisen nicht vermocht haben.“

¹⁸ Le texte est reproduit dans P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°4, op. cit.*, p.10.

¹⁹ *Ibid.*, p.14.

En 1892, P. Tornow liste sommairement les dégradations subies par la cathédrale. En premier lieu, compte tenu de l'ampleur du feu, il se félicite que si peu d'éléments de l'édifice soient endommagés. Les voûtes de l'ensemble des vaisseaux ont résisté face aux fortes chaleurs : seul l'enduit de l'extrados des voûtes et certains éléments maçonnés des arcs ont subi de légères dégradations²⁰. Cette observation lui permet de comprendre la chronologie des parties hautes de la cathédrale. L'enduit relativement épais mis en œuvre sur l'extrados correspond en réalité à une étanchéité appliquée sur les voûtes afin que celles-ci fassent office de couverture le temps que la charpente en bois soit érigée. Cela suppose que la cathédrale reste sans couverture pendant quelques années. Des ouvertures placées au droit des reins de voûte, rebouchées depuis, mais que P. Tornow identifie lors du déblaiement des gravois, permettaient à l'eau de s'écouler. Cet enduit épais a ensuite contribué à la résistance des voûtes face aux fortes températures. En outre, leur épaisseur (près de 30 cm à Metz contre moins de 20 cm à Paris), assure également une solidité supplémentaire. Ainsi, ce dispositif d'étanchéité protège l'intérieur de la cathédrale en 1877.

Contrairement à l'intérieur et aux voûtes, les structures et sculptures qui ornent les parties hautes s'avèrent particulièrement endommagées. Il s'agit des éléments de la balustrade ajourée qui parcourt tout le chéneau, ainsi que des gables ouvragés qui terminent chaque grande baie et de la face nord de la tour de Mutte. Les dégâts se révèlent importants.

Il est étonnant de ne trouver aucun document graphique qui localise précisément les dégâts. P. Tornow reste d'ailleurs relativement silencieux sur ce point. Un courrier datant du 12 février 1878, rédigé par la chancellerie d'empire pour Guillaume I^{er}, donne cependant plus de détails sur un point particulier : les

²⁰ P. Tornow, *Denkschrift-Serie betreffend die Kathedrale zu Metz und deren Restauration.*, op. cit., p.2 : „In der That widerstanden die Gewölbe des Hochschiffes, des Querschiffes und der Chorhaube in so vorzüglicher Weise der Wirkung des Feuers, dass weder der Innenverputz der Gewölbekappen, noch die Querrippen und Gurtbögen auch nur die allergeringste Beschädigung erlitten“.

dégradations qui affectent la tour de Mutte, propriété de la ville de Metz jusqu'en 1907. Après l'incendie, la municipalité se tourne vers l'administration d'Alsace-Moselle pour demander une aide financière afin d'entreprendre la restauration des parties altérées, dont l'horloge de la tour qui a complètement brûlé. La chancellerie précise que le président d'Alsace-Moselle, considérant que l'incendie s'est déclaré à la suite d'un feu d'artifice organisé et tiré par les militaires, propose que ce soit le ministère de la Guerre qui finance ces travaux. Le courrier précise qu'effectivement l'incendie pourrait avoir un lien avec le feu d'artifice, mais que rien ne le prouve, et retourne la situation en ajoutant qu'il est tout à fait possible que l'origine soit en réalité à chercher ailleurs... En effet, il évoque comme possible origine « des négligences du personnel [de la Ville] stationné dans la tour de Mutte »²¹. Il précise cependant que « pas le moindre indice ne peut être avancé quant au soupçon d'un incendie volontaire »²². Il tempère en ajoutant que « le lien de causalité entre le feu d'artifice et l'incendie ne peut être prouvé, de même que le lien entre l'incendie et une autre cause, de telle sorte qu'il est impossible aux différents partis de demander la réparation des dégâts »²³ : une façon habile de limiter la responsabilité de l'administration impériale dans cette affaire. En effet, selon la chancellerie d'empire, la réparation des dégâts incombe aux deux copropriétaires de l'édifice, c'est-à-dire l'État et la Ville de Metz. Elle propose malgré tout à l'empereur d'accorder à la Ville une aide exceptionnelle de 8 260 marks, reconnaissant peut-être implicitement la responsabilité de l'État. Cette aide permet à la Ville de réparer le beffroi à hauteur de 189,84 marks, de mettre en place d'une horloge provisoire pour 180,64 marks ; le

²¹ *Correspondances de l'empereur*, Berlin, Cabinet civil de l'empereur., Courrier du 12 février 1878 : „Die Möglichkeit aber, daß die Feuersbrunst unabhängig von der Illumination durch Fahrlässigkeit, etwa des auf dem Thurmstationirten Personals, verursacht sei, ist nicht ausgeschlossen“.

²²*Ibid.* : „Für den Verdacht einer absichtlichen Brandlegung hat sich allerdings nicht der mindeste Anhalt ergeben“.

²³*Ibid.* : „Da ein ursächlicher Zusammenhang zwischen der Beleuchtung und der Feuersbrunst nicht nachweisbar ist, auch eine andere Ursache der Entstehung des Brandes nicht ermittelt werden konnte, so läßt sich ein Anspruch auf Schadensersatz nach keiner Seite hin begründen.“

reste de la somme doit servir à la restauration des maçonneries endommagées. La chancellerie propose de prélever cette somme sur un fonds spécial de la banque régionale d'Alsace-Moselle. Enfin, P. Tornow estime à 16 000 marks le coût total de la restauration des parties appartenant à la Ville et il propose d'aider à financer avec les fonds de l'État qui seraient encore disponibles après la reconstruction de la toiture, le reste de ces travaux²⁴.

²⁴ L'empereur confirme cette proposition par un courrier du 18 février 1878 adressé à la chancellerie d'empire, et contresigné par le Otto von Bismarck.

III. La mise en sécurité de la cathédrale – La toiture provisoire

Une fois les flammes éteintes, la cathédrale doit être mise en sécurité. L'incendie de Notre-Dame de Paris en 2019 met en évidence, sur un temps bien plus long que ce qui est réalisé à Metz, le phasage des opérations : déblaiement des restes de la charpente calcinée qui encombrant l'extrados des voûtes ; protection de l'édifice vis-à-vis des intempéries par la mise en place d'une toiture provisoire ; en parallèle de ces deux interventions : études permettant de s'assurer de la stabilité des structures et d'engager à terme le projet de restauration.

a. Le déblaiement des voûtes

Le déblaiement des restes de la charpente calcinée constitue la première urgence après l'incendie. Les bois calcinés et, plus encore, les matériaux de couverture, pèsent sur les reins des voûtes. Dans son rapport de mars 1892, P. Tornow évoque une grande quantité d'ardoises qui recouvre les extrados. Contrairement à Notre-Dame de Paris, où le matériau de couverture a fondu et coulé à travers les organes d'évacuation des eaux pluviales, les ardoises de Metz tombent directement sur les voûtes et forment certainement, confrontées aux fortes chaleurs, une sorte de poussière qui, avec les eaux de pluie, tend à durcir. Cette opération débute dès le lendemain de l'incendie et dure quelques jours seulement. L'architecte cherche en effet à éviter que cet aggloméré d'ardoise ne se solidifie au point d'être impossible à retirer.

La pluie et les infiltrations d'eaux dans les maçonneries fragilisées représentent le second problème à résoudre²⁵. Pour cela, le *Dombaumeister* prévoit de déboucher les ouvertures situées à la naissance des voûtes, de façon à évacuer les eaux pluviales.

²⁵ Une gravure de Deroy publiée dans *L'Illustration* du 19 mai 1877, page 324, représente des jets d'eau dirigés de la place d'Armes vers le grand comble de la cathédrale.

À l'inverse de Notre-Dame de Paris, les restes de la charpente sont évacués sans aucune attention archéologique.

b. Mise en place de la toiture provisoire

Après avoir dégagé l'extrados des voûtes, l'opération suivante consiste à mettre en place une toiture provisoire, à l'image des parapluies mis en œuvre au sommet des échafaudages de nos jours. Dans la mesure où la conception d'une toiture définitive prend plusieurs années, P. Tornow juge nécessaire de réaliser cette protection provisoire avec des matériaux rapidement disponibles pour sécuriser au plus vite les voûtes.

Le « Projet pour une toiture provisoire de la cathédrale de Metz » est signé par P. Tornow le 10 mai 1877, soit trois jours après l'incendie (fig. 64)²⁶. Un conseiller en construction valide le 14 mai 1877 le projet, cinq jours avant O. Pavelt. P. Tornow signe une dernière fois le document le 19 janvier 1878, au moment de la réception de l'ouvrage et un courrier de la chancellerie d'empire atteste de la fin des travaux dès juillet 1877, trois mois seulement après l'incendie. La rapidité de ce chantier témoigne de l'importance des moyens mis à disposition de l'architecte, tant d'un point de vue de la main-d'œuvre et du matériel que des finances.

Un seul plan conservé à Metz renseigne sur la composition de cette toiture provisoire. La charpente se compose d'un entrait, formé par deux éléments horizontaux reliés aux arbalétriers par des jambettes qui moisent l'ensemble. Les fermes, « solidement charpentées », portent deux cours de pannes composés chacun de quatre pannes et supportant quatre chevrons intermédiaires, en plus de ceux

²⁶ « Entwurf zu einer provisorischen Bedachung der Kathedrale zu Metz ».

placés à l'entraxe des fermes²⁷. Une couche bitumineuse assure l'étanchéité de la couverture. La toiture provisoire présente un profil très écrasé : la ligne de faîtage s'élève seulement à 2,25 mètres à partir du nu inférieur de l'entrait, rendant ainsi la toiture quasiment invisible depuis la place d'Armes ou la place de Chambre. L'ensemble compte seize fermes dans la nef, trois dans la croisée, quatre et deux demies dans le chœur et enfin quatre et trois demies dans chaque bras du transept.

Le dessin de P. Tornow représente en traits légers, sur la coupe transversale, le système de levage permettant le montage et la mise en œuvre de la structure. Un engin visiblement en bois, en forme de compas, prend appui dans les reins de voûtes. Un entrait retroussé relie les deux arbalétriers liaisonnés en leur sommet par un second faux-entrait formant une plateforme. Sur celle-ci prend place une poulie. Des renforts métalliques, visibles au droit des arbalétriers, indiquent la présence d'éléments situés sur le plan oblique. Cette structure correspond à un volume pyramidale à quatre appuis afin d'être plus stable.

L'entreprise *Messener* prend en charge les travaux de charpenterie tandis que l'entreprise *Büscher und Hoffmann* de Eberswalde réalise la couverture. L'ensemble des travaux s'achève le 15 juillet 1877 de telle sorte à ce que les cérémonies, suspendues depuis le 7 mai, puissent reprendre à l'intérieur de la cathédrale. Le montant de cette opération, ainsi que le déblaiement des restes de l'incendie et le dédommagement des ouvriers pour les échafaudages et les habits détériorés, s'élève à 27 286,87 marks²⁸.

²⁷ P. Tornow, *Bulletin de l'Oeuvre n°1*, Metz, 1886., p.8 : „dass bereits an allen diesen Stellen diese Durchbrechungen in ganz sorgfältig ausgeführter Weise vorhanden und allem Anschein nach gleichzeitig mit der Konstruktion der Gewölbe selbst angelegt worden waren“.

²⁸ P. Tornow, *Denkschrift-Serie betreffend die Kathedrale zu Metz und deren Restauration.*, op. cit., p.3. Il s'agit selon toute vraisemblance d'un dédommagement payé aux ouvriers ayant réalisé des échafaudages disparus dans l'incendie. Une partie de la cathédrale est en effet en cours de restauration à ce moment.

En parallèle à la mise en place de la toiture provisoire, certains travaux de restauration apparaissent urgents pour assurer la bonne évacuation des eaux pluviales qui tombent sur la nouvelle structure. Dans son discours présenté à Strasbourg, P. Tornow évoque le remplacement des parements « sur une épaisseur de trois lits » des arases de la nef, du transept et du chœur afin de servir d'assise à la nouvelle toiture²⁹. Puis les chéneaux sont repris et la tour de Mutte restaurée. P. Tornow précise que ces travaux, terminés à l'été 1881, « étaient tellement importants qu'ils équivalaient à une reconstruction complète et qu'ils ont nécessité, à eux seuls, la dépense relativement considérable de 81 000 marks »³⁰. Si les chéneaux et les balustrades sont certainement reconstruits à neuf, la tour de Mutte voit quant à elle ses parements renouvelés.

c. Quelques évènements connexes

Deux évènements, relativement anecdotiques, émergent dans les archives de Berlin. Leur intérêt pour le déroulement des faits paraît certes moindre, mais éclaire sur la réalité d'un chantier au quotidien.

1. Le charpentier Peter Henn mécontent

Dans un courrier du 16 juillet 1877, le suppléant au chancelier d'empire, donne à Guillaume I^{er} quelques informations au sujet d'une réclamation formulée le 7 mai 1877 par un charpentier nommé Peter Henn, lors de la visite du souverain à Metz. P. Henn semble avoir présenté à l'empereur quelques informations erronées. Il a en effet prétendu avoir repeint en couleur grise et remplacé l'ancienne girouette sommitale de la tour de Mutte, sans avoir été rémunéré pour cela. Le courrier précise

²⁹ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°4, op. cit.*, p.15.

³⁰ *Ibid.*

que c'est le charpentier Unglaube et non P. Henn. De plus, il prétendait avoir retiré cette girouette pour la remplacer par le drapeau allemand en l'honneur de l'empereur. Le courrier précise qu'il s'agit là « d'une demande de l'architecte du district et de l'architecte en chef de la cathédrale Tornow »³¹. La chancellerie explique à Guillaume II qu'outre cette affirmation, « les soupçons formulés [par Henn] au sujet de l'incendie de la cathédrale et la destruction par les flammes de ses outils » sont infondés³². D'après P. Tornow, cet homme n'est certes pas « le moins habile, mais qu'il n'est certainement pas le travailleur le plus dévoué et solide »³³. Au contraire, son alcoolisme et les débordements qui y sont liés justifient la procédure de renvoi prise récemment contre lui par l'architecte. Hofmann invite donc l'empereur à rejeter toutes ses requêtes. Guillaume I^{er} renvoie le 3 août 1877 l'ordre de lui rédiger une réponse défavorable ; O. von Bismarck contresigne ce courrier signé par l'empereur.

2. Subvention pour le déplacement des célébrations

Le 20 décembre 1877, le chancelier d'empire explique à Guillaume I^{er} qu'à la suite de l'incendie, les célébrations religieuses ont été déplacées dans la chapelle Sainte-Glossinde jusqu'à l'achèvement de la toiture provisoire le 22 juillet 1877. Ce changement impose au Conseil de fabrique des dépenses supplémentaires de l'ordre de 1200 marks afin de louer des chaises pour les fidèles. Cette dépense non prévue, ne permet plus au Conseil de fabrique de payer une partie de son personnel. Le Conseil demande donc à l'administration une subvention, que le président de la Lorraine leur accorde. La chancellerie demande ainsi à l'empereur de confirmer cette « subvention unique et exceptionnelle » de 1000 marks.

³¹ *Correspondances de l'empereur, op. cit.*, Courrier du 16 juillet 1877 : "[...] sondern zufolge Auftrags des Bezirks- und Dombaumeisters Tornow aufgepflanzt".

³² *Ibid.*, : „[...] betreffs des von ihm gehegten Argwohnes über die Ursache des Brandes der Kathedrale und über das Verbrennen seines Handwerkszeuges keine Berücksichtigung“.

³³ *Ibid.*, : „[...] zwar ein nicht ungeschickter, keineswegs aber ein arbeitssamer und solider Arbeiter“.

IV. Le projet de reconstruction

À l'instar des transformations urbaines que connaît la nouvelle capitale du *Reichsland*, les restaurations de la cathédrale de Strasbourg vont débiter dès l'année 1871³⁴. La Fondation de l'Œuvre Notre-Dame, qui sert d'exemple à P. Tornow au moment de fonder l'Œuvre de la cathédrale de Metz, est alors dirigée par l'architecte Gustave Klotz qui travaille à l'entretien du monument depuis 1838. Fort de son expérience, les instances impériales maintiennent l'architecte en place lors du rattachement des territoires à l'Empire. G. Klotz peut ainsi débiter les travaux de restauration liés aux bombardements par le redressement de la croix de la flèche et la consolidation de sa base.

En 1873, il entreprend la reconstruction de la toiture disparue. Son projet s'apparente à une reconstruction à l'identique. L'objectif consiste en effet à effacer toutes traces des bombardements, largement critiqués par la presse dans l'Empire et très mal vécus par les Alsaciens. De plus, il faut rétablir le monument salué par Johann von Goethe plutôt que de créer quelque chose de nouveau. G. Klotz fait ainsi construire une charpente en bois, sur laquelle repose cependant une couverture en cuivre. Il conserve le profil de la toiture d'origine, excepté pour les toitures du transept, qui se trouvent légèrement abaissées de telle sorte à mettre en valeur la galerie romane de la tour de la croisée et unifier les toitures. Cette opération permet à G. Klotz de transformer la nouvelle tour de la croisée. Afin de constituer un contrepoids visuel à l'imposant massif occidental, G. Klotz propose l'érection d'une tour néo-romane, conçue dans le même style que les parties orientales de la cathédrale (transept et chœur) pour remplacer la tour classique dessinée par Jacques-François Blondel au XVIII^e siècle.

G. Klotz propose un premier projet de « restitution » en 1874 et fait installer sur la cathédrale une maquette en bois habillée d'un décor en trompe-l'œil. Cette

³⁴ Source : <http://www.oeuvre-notre-dame.org/cathedrale-de-strasbourg/histoire-cathedrale/grandes-etapes/1870-1944-cathedrale-meurtrie-guerres> Consulté le 12.01.2020.

structure, véritable construction charpentée, témoigne de l'importance accordée à ces travaux par les autorités locales. L'idée du *Dombaumeister* strasbourgeois de surélever de trois mètres la galerie romane de la tour n'est finalement pas retenue. Le chantier ne dure qu'un an (de 18, soit un an après l'incendie messin. En parallèle, G. Klotz procède à la restitution des couronnements des tourelles octogonales en s'inspirant des tourelles du XIII^e siècle, dont les plans sont conservés à la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame. Il poursuit également la restitution des statues détruites par les iconoclastes de 1793³⁵.

Concernant la toiture définitive de Metz, les sources qui renseignent sur son élaboration par P. Tornow sont toutes publiées après l'achèvement du chantier. L'architecte ne fait donc que peu mention de ses hésitations et présente son projet comme une évidence, alors que de nombreux documents de travail conservés dans le *Denkmalarchiv* témoignent d'une recherche plus longue, faite d'hésitations et d'incertitudes.

a. Les intentions de projet et objectifs poursuivis par Paul Tornow

L'architecte développe ses idées dans deux documents rédigés après l'achèvement des travaux de la toiture : un mémoire de 1882 et le premier *Bulletin de l'œuvre* de 1886. Il se trouve face à un dilemme : faut-il redonner à la toiture la même forme que celle disparue ou bien en concevoir une nouvelle plus en accord avec le monument³⁶ ? Pour répondre à cette question, trois réflexions guident P. Tornow.

³⁵ Après la mort de G. Klotz en 1880, des architectes originaires de Cologne occuperont le poste de *Dombaumeister* : Franz Schmitz, jugé trop invasif, laissera finalement sa place à Ludwig Arntz qui se distinguera par son souci de conserver l'authenticité de la cathédrale, en mettant en avant le savoir-faire des anciens dans ses restaurations.

³⁶ P. Tornow, *Denkschrift-Serie betreffend die Kathedrale zu Metz und deren Restauration.*, *op. cit.*, p.4 : „ob entweder diesem neuen Dach einfach die Form des alten Daches

À l'issue de son premier voyage en France de 1879, P. Tornow conclut que les grandes cathédrales françaises possèdent des toitures hautes : le cas messin apparaît unique et donc anormal voire étrange. Il s'interroge sur le bien-fondé de la toiture du XV^e siècle et montre en quoi le profil de l'ancien toit ne peut être maintenu, tant pour son caractère inauthentique d'un point de vue historique que pour des questions techniques liées notamment à la qualité de mise en œuvre des charpentes du XV^e siècle qu'il juge médiocre. Il présente ensuite les raisons esthétiques et techniques qui le poussent à dessiner un nouveau profil. En plus de la nouvelle toiture, deux nouveaux pignons au droit du transept et la reprise du pignon principal accompagnent cette opération. Le dessin donné à ces créations fait également l'objet d'une argumentation poussée de P. Tornow. Il reconnaît après coup que le profil de la nouvelle toiture pose problème quant à la silhouette générale de la cathédrale et propose pour cela des solutions pour redonner un élan vertical à l'édifice.

1. Construire une toiture « plus française »

P. Tornow détaille ses intentions en 1882, dans un chapitre concernant « La forme extérieure de la toiture »³⁷. Après avoir évoqué les aspects techniques du chantier, il cherche à développer les raisons qui l'ont poussé à choisir la nouvelle silhouette et interroge pour cela la légitimité de l'ancienne toiture. Il donne à son argumentaire trois axes de réflexion : faut-il maintenir le profil ancien ? Quelle est l'authenticité de la toiture disparue et enfin, quel éclairage les aspects techniques et constructifs donnent-ils sur le sujet ? Une fois ces questions résolues, P. Tornow propose son projet avec toujours, comme principales préoccupations, la forme à donner à la toiture et le matériau à employer.

wiederzugeben, oder aber ob für dasselbe, aus anderweitigen Gründen, eine von der alten abweichende Form zu Grunde zu legen sei."

³⁷*Ibid.*, p. 4-6

Un développement assez important du rapport démontre que la toiture disparue dans les flammes ne peut être considérée comme d'origine : elle ne doit donc pas servir de modèle pour la reconstruction. Tout d'abord, il rappelle les caractéristiques et les défauts de l'ancienne toiture : ligne de faîtage basse, pignon massif et dépourvu d'ornementation au droit de la façade principale, et deux croupes pour les bras du transept. Le refus de maintenir les dispositions de la couverture incendiée se justifie essentiellement par l'argument historique, mais P. Tornow concède pourtant qu'une première analyse répondant uniquement à des critères pourrait conduire à la restitution de la toiture disparue, dans la mesure où celle-ci « avait subsisté, comme il est prouvé, durant quatre siècles »³⁸. Il précise de ce fait qu'en « y regardant de plus près, des raisons stylistiques et esthétiques » poussent à reconsidérer cette première analyse³⁹.

P. Tornow estime que tous, même sans être habitués à l'architecture gothique, sont surpris et gênés par la forme peu esthétique de l'ancienne toiture, en particulier par sa faible pente (angle à la gouttière de 45°). En effet, ceux habitués à « l'effet monumental des grandes toitures [...] des nombreuses et grandes cathédrales gothiques médiévales des régions voisines du nord de la France » sont particulièrement choqués par l'ancienne forme⁴⁰. Ce contraste s'intensifie d'autant plus que la cathédrale de Metz possède des caractéristiques communes avec les autres grandes cathédrales. P. Tornow ajoute que les croupes au droit des bras du transept produisent un effet « non pas monumental, mais carrément mesquin et

³⁸ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°1*, op. cit., p.13

³⁹ P. Tornow, *Denkschrift-Serie betreffend die Kathedrale zu Metz und deren Restauration*, op. cit., p.4 : "Aber andererseits sprachen bei näherem Hinsehen stylistische und Ästhetische Gründe auf das ungefälligste gegen die Wiederanwendung der alten Form."

⁴⁰ *Ibid.*, p.4-5 : „Aber in noch höherem Grade wurde derjenige von der unschönen Wirkung des alten Daches berührt, dem die monumentale Wirkung jener großen Dachflächen vor Augen stand, durch welche die zahlreichen und großen mittelalterlichen Kathedralbauten des benachbarten nördlichen Frankreich eine besondere Gierderhalten“

affreux »⁴¹. Du point de vue purement esthétique, la présence de croupes sur l'ancienne toiture de 1468 condamne donc son rétablissement.

Plus tard, P. Tornow rapporte que l'angle d'origine « n'était guère en harmonie avec le caractère particulier du style gothique »⁴². En évoquant ce « caractère particulier », l'architecte se réfère aux comparaisons qu'il a établies entre la cathédrale de Metz avant l'incendie et d'autres grandes cathédrales gothiques, en particulier Notre-Dame de Paris et Notre-Dame d'Amiens. Il en résulte, que le caractère propre au gothique réside dans des toitures « hautes et majestueuses »⁴³, auquel ne pouvait évidemment répondre pas la toiture messine relativement plate.

Bien que la toiture disparue ait une légitimité de plusieurs siècles, P. Tornow la juge inauthentique car ne correspondant pas au parti primitif. Il s'oppose ainsi à l'argument couramment développé par les historiens de la cathédrale. Selon lui, la toiture n'a pas été érigée en même temps que les parties sommitales de la cathédrale et de ses voûtes, mais bien après, comme le laisse penser l'enduit épais sur l'extrados des voûtes, qui prouve que la cathédrale est restée sans toiture pendant plusieurs années. Il précise à ce propos que le maître d'œuvre Pierre Perrat, mort en 1400, a érigé la moitié supérieure du transept, voûtes comprises. P. Tornow conclut que l'achèvement des voûtes et des parties hautes du transept devait donc avoir eu lieu avant 1400. En outre, le chroniqueur Philippe Gerard fait état de l'incendie qui a lieu en 1468, « le vandredy devant les grant croix »⁴⁴, à la suite de travaux entrepris dans les parties hautes⁴⁵.

⁴¹ *Ibid.*, p.5 : "deren Erscheinung nicht nur eine nicht monumentale, sondern eine geradezu mesquine und hässliche war".

⁴² P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°1*, op. cit., p.13.

⁴³ *Ibid.*, p.13.

⁴⁴ P. Tornow, *Denkschrift-Serie betreffend die Kathedrale zu Metz und deren Restauration*, op. cit., p.5.

⁴⁵ *Ibid.*, p.5 : "durch die auf der Dachgalerie mit dem Bleivergiessen eiserner Klammern beschäftigten Arbeiter".

Ainsi, selon la logique développée par P. Tornow, la toiture d'origine de l'édifice disparaît en 1468 et non pas en 1877⁴⁶. En réalité, cette hypothèse fragilise son argumentation. À condition que la charpente d'origine soit mise en place après l'achèvement des voûtes en 1400, cela supposerait que cette charpente n'ait eut que quelques années lorsqu'elle disparaît en 1468. Un ouvrage de quelques dizaines d'années peut-il être plus légitime qu'un autre de plusieurs siècles ? P. Tornow poursuit son raisonnement en supposant que la toiture détruite en 1877 ne reprend pas le modèle de celle disparue dans l'incendie de 1468. Dans le *Bulletin de l'Œuvre* n°1 en 1886, il explique que « rien ne prouve que l'inclinaison de la toiture élevée après 1468, et détruite par l'incendie de 1877, fut la même que celle de la toiture primitive, puisque l'inclinaison de cette dernière n'est pas connue »⁴⁷. Il reconnaît ainsi l'impossibilité de se prononcer sur la forme de la couverture d'origine et ajoute que le pignon dépouillé d'ornementation de la façade principale ne présentait pas de traces d'incendie avant le 8 mai 1877. Cette observation l'amène à émettre l'hypothèse que le pignon a été érigé en même temps que la nouvelle toiture puisqu'il en reprend l'inclinaison.

Quelques arguments techniques viennent clore la démonstration de P. Tornow. Il suppose que la toiture d'origine était plus haute, conformément au modèle médiéval qu'il a pu observer. L'ouvrage reconstruit en 1468 répondait, lui, très certainement aux mauvais goûts du XV^e siècle. Des impératifs économiques auraient

⁴⁶ Les recherches archéologiques menées sur différentes cathédrales permettent de comprendre l'enchaînement des différentes phases de construction de ces édifices. Or, il est courant que les voûtes soient érigées après que la cathédrale ait reçu une toiture, de telle sorte à protéger les voûtes en cours de construction. C'est le cas notamment à Notre-Dame de Paris. Toutefois, comme l'a précisé Tornow dans son rapport, l'enduit épais mis en œuvre sur l'extrados des voûtes messines est le signe, selon lui, que la cathédrale est restée sans toiture pendant quelques dizaines d'années... Si le transept et le chœur sont les derniers volumes à être voûtés, il est envisageable qu'une toiture « d'origine » ait existé sur le vaisseau principal de la nef.

⁴⁷ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre* n°1, *op. cit.*, p.13-14

incité les constructeurs à employer une inclinaison moindre dans la mesure où cela suppose moins de bois. En outre, il réfute l'argument selon lequel les architectes du XV^e siècle n'auraient pas souhaité construire de toiture haute pour ne pas nuire à l'élévation des deux tours, puisque ces dernières n'étaient pas encore complètement achevées à cette période. Elles ne dépassaient pas la corniche du vaisseau principal de la nef : la tour de Mutte reçoit son couronnement en 1483 alors que la tour du Chapitre est complétée vers 1840. À noter que l'argument de l'élévation des deux tours sera utilisé par P. Tornow pour justifier la création d'une flèche. Il reconnaîtra plus tard que la nouvelle toiture a tendance à écraser la silhouette élancée des tours.

Par la suite, il précise, non sans rappeler les idées avancées par E.-E. Viollet-le-Duc dans son *Dictionnaire raisonné*, que le choix des maîtres d'œuvre du XV^e siècle de ne pas élever davantage les tours est lié à « l'observation moins stricte des principes d'architecture encore en vigueur au siècle précédent »⁴⁸. Il estime donc qu'il semble peu probable que les architectes de la fin du Moyen Âge aient cherché à donner à leur toiture la forme de l'ancienne, qui devait être plus haute. Les Messins ont voulu adopter une disposition qui exprimait « les habitudes générales » de leur époque⁴⁹. D'après lui, la construction du XIII^e siècle faisait preuve de sérieux et de qualité dans la mise en œuvre, laissant la place un siècle plus tard à des constructions relativement médiocres. La différence entre ces deux toitures s'explique donc par la perte, ou en tout cas la diminution en qualité des « principes de styles de la construction médiévale durant le dernier tiers du XV^e siècle »⁵⁰.

Par conséquent, P. Tornow considère que la légitimité historique de la toiture de 1468 comme très faible, voire inexistante, en particulier face aux considérations stylistiques et esthétiques qu'il met régulièrement en avant. Il faut donc

⁴⁸ *Ibid.*, p.14

⁴⁹ P. Tornow, *Denkschrift-Serie betreffend die Kathedrale zu Metz und deren Restauration.*, *op. cit.*, p.5 : „dem damals allgemein herrschenden Gebrauch entsprochen hätte“.

⁵⁰ *Ibid.*, p.5 : „dass im letzten Drittel des XV. Jahrhunderts die Stylprincipien mittelalterlicher Baukunst“.

impérativement construire une toiture à la pente plus prononcée, mais aussi créer deux grands pignons en lieu et place des croupes de l'ancienne toiture. Toutefois, l'ensemble des arguments avancés par l'architecte tendent en réalité à prouver que la charpente disparue en 1877 est bien celle d'origine. Le projet engagé par P. Tornow tient donc plus de la construction neuve que d'une reconstruction à l'identique.

Une fois la suppression du profil de l'ancienne toiture actée, P. Tornow s'affaire à légitimer ses choix. Son argumentation s'articule autour de deux thématiques : d'abord celle de la forme - et donc de l'esthétique générale de la nouvelle structure - ensuite, celle du matériau employé et de la technique de construction.

La surélévation de la ligne de faîtage constitue la première question formelle à résoudre. P. Tornow présente d'abord la possibilité de choisir une silhouette définie par un triangle équilatéral, qui présente en toute logique une inclinaison de ces pans de couverture de 60°. Ce type de disposition correspond, selon lui, au « plus grand nombre des toitures de la construction gothique dans la moitié nord de l'Allemagne et de la France »⁵¹. Des inclinaisons moins prononcées n'ont que rarement été réalisées : l'angle de 60° semble représenté un minimum à ne pas dépasser. Au contraire, des inclinaisons plus marquées paraissent davantage courantes et présentent en général un écart très important avec l'angle de 60°. Dans cette logique, P. Tornow estime qu'il faut d'abord établir l'angle qui s'avère le plus harmonieux pour l'ensemble du monument. Pour ce faire, il dessine de nombreux points de vue mettant en scène la cathédrale dans le contexte urbain et paysager. Plusieurs types de documents sont produits comme des photomontages et des mises en silhouette qui peuvent être comparés les uns avec les autres. Les planches proposées à la fin du rapport de 1882 représentent trois points de vue (depuis la place d'Armes, sur la rive opposée de la Moselle et depuis le pont des Morts) avec des variations de l'état du

⁵¹ *Ibid.*, p.6 : „welcher wohl der größten Zahl der Dächer des gothischen Baustyls auf der nördlichen Hälfte Deutschlands und Frankreichs zu Grunde liegt.“

monument : avant l'incendie de la toiture (mais un photomontage restitué en réalité la toiture, le cliché étant pris après 1877), après l'incendie (les arases supérieures apparaissent dégagées de toute toiture), et enfin avec une toiture projetée et plus élevée, terminée par des pignons sculptés (fig. 65 à 70).

La comparaison de ces trois points de vue, ainsi que d'autres documents non présentés dans le rapport servent de base au projet de P. Tornow. Dans « l'intérêt d'un effet d'ensemble stylistique et monumental », l'architecte désire alors créer une toiture avec une forte pente, terminée par des pignons massifs, sans croupes⁵². Le conseiller en construction et professeur Conrad Wilhelm Hase* de Hanovre s'exprime à ce sujet dans le cadre d'un rapport rédigé pour le compte de la chancellerie impériale de Berlin. S'il rejette également la reconstruction des croupes et celle d'une couverture à faible pente, à l'appui d'un photomontage conservé dans le *Denkmalarchiv* de Metz, il propose une solution intermédiaire, où les croupes seraient conservées avec une ligne de faîtage légèrement plus haute qu'à l'origine. Celle-ci devrait être décorée d'une crête et ponctuée à ses extrémités par des fleurons. Il s'agit du seul projet proposant un état intermédiaire.

P. Tornow n'utilise jamais le terme, mais il faut admettre qu'il cherche à donner à la cathédrale un nouveau toit « plus français » (il serait même tentant d'ajouter « français du Nord »). Sa motivation ne repose cependant pas sur des questions de nationalité, mais bien de style. En convoquant ces références, il tente de plier l'édifice mosellan au modèle du XIII^e siècle que le XIX^e siècle considère comme la version la plus aboutie de l'architecture gothique. La modification du profil constitue donc une des premières actions qu'il entreprend pour harmoniser et unifier en le rectifiant le style de la cathédrale.

⁵² *Ibid.*, p.6 : „im Interesse einer Stylgemässen wie monumentalen Gesamtwirkung, der steileren Dachform sowohl als auch der Errichtung massiver Giebel an Stelle einer Wiederherstellung der Walme bedingungslos der Vorzug zu geben sei.“

Cette recherche d'unité de style rencontre cependant quelques obstacles. P. Tornow cherche toujours à suivre une logique liée à l'évolution constructive du monument : les parties ajoutées ou modifiées doivent être en cohérence avec les parties conservées. Bien que les dates exactes de la construction de la cathédrale restent difficiles à fixer, il fait sens que sa réalisation s'étale sur plusieurs siècles. L'intervention de Pierre Perrat permet en effet de situer une fin de chantier au début du XV^e siècle, plus de deux siècles après l'ouverture du chantier gothique. P. Tornow considère donc que plus des parties se situent en hauteur, plus le style à employer pour les restaurer doit s'approcher du gothique tardif. Ce raisonnement s'applique pour le dessin des pignons, mais pas pour la toiture en raison de son très fort impact sur le volume général de la cathédrale. La question historique semble en réalité totalement absente de son raisonnement, qui se concentre sur la silhouette. Respecter l'impératif esthétique qu'il se fixe lui permet ainsi de proposer, sans d'autres justifications historiques, un profil s'inscrivant dans le sillage des grandes cathédrales françaises du XIII^e siècle.

Pour la reconstruction de la toiture, les justifications historiques se limitent à la forme de la toiture et à l'apparence générale de la cathédrale qui en résulte. L'architecte évoque très peu le choix du matériau. En réalité, l'importance que représente ce choix dans l'opération semble minimisée, voire ignorée par lui, tant il se prononce rarement sur ce point. Pourtant, la reconstruction de la toiture de la cathédrale de Metz se place dans l'histoire des reconstructions de charpentes et de couvertures métalliques de cathédrale tout au long du XIX^e siècle.

Jusqu'au XIX^e siècle, le bois est le matériau incontesté des charpentes traditionnelles. Seuls les matériaux de couverture varient selon les ressources disponibles et le climat local. Bien que la tuile canal soit traditionnellement employée en Lorraine pour les édifices courants, l'emploi d'ardoises pour la cathédrale visait

certainement à manifester l'importance de l'édifice, au même titre que les constructions classiques de J.-F. Blondel.

Après son incendie de 1836, la cathédrale de Chartres inaugure l'emploi du métal à grande échelle pour la reconstruction d'une charpente. L'architecte départemental Baron propose de remplacer l'ancienne charpente en bois détruite par un ouvrage métallique en avançant l'argument, au demeurant inexact, d'une meilleure résistance au feu de la future structure métallique⁵³. Le Conseil des bâtiments civils soutient ce projet de nouvelle charpente en fer, mais souhaite que la couverture soit réalisée en cuivre plutôt qu'en plomb. Trois procédés sont proposés pour réaliser les fermes de la charpente, celui de Roussel, de Leturc et d'Émile Martin, qui sera finalement réalisé. Il s'agit de donner à la ferme une forme d'arc brisé, qui rappelle les arcs tiers-points de l'architecture gothique. Jean-Michel Leniaud cite les propos d'Eck au sujet de cette nouvelle structure : « bien [faite] pour exercer la plus heureuse influence sur les idées des artistes qui ont le parti que l'on peut tirer de l'emploi du fer et de la fonte dans les constructions monumentales »⁵⁴. En effet, l'emploi renouvelé de ce matériau et l'ampleur jusqu'alors inégalée de sa mise en œuvre valent au fer et à ses dérivés une mauvaise presse. Victor Hugo remarque au sujet de Chartres qu'il « faudra refaire un comble en fer qui, heureusement, ne se verra pas de dehors comme le déplorable clocher de Rouen »⁵⁵. En restant masqué par la couverture et les voûtes, l'opinion publique accepte mieux le métal, mais les architectes cherchent tout de même, peut-être parfois à l'encontre des calculs des ingénieurs, à donner à leur structure des formes élégantes en lien avec l'architecture gothique. Le chantier chartrain est conduit rapidement de 1837 à 1839.

En parallèle au lancement de ce chantier, l'ingénieur Camille Polonceau invente en 1837 une ferme fonctionnant comme une poutre sous-tendue composée de deux

⁵³ Le métal est certes incombustible, mais perd sa résistance au-delà de 400°C. Il devient souple et se plie aisément. Sans protection, le métal soumis à de fortes températures se ramollit et perd sa forme.

⁵⁴ Jean-Michel Leniaud, *Les cathédrales au XIX^e siècle étude*, Economica., Paris, 1993., p.290.

⁵⁵ *Ibid.*, p.289.

« V » inversés en profilés métalliques et reliés en leur centre par un tirant. Ce procédé connaîtra un succès important et sera largement utilisé dans la construction de tout type d'édifices nécessitant de grandes portées.

Les incendies ne sont pas les seules raisons motivant le remplacement du matériau de couverture et de charpente lors de reconstructions. À la cathédrale de Limoges, l'architecte Chabrol propose en 1845 de remplacer la charpente en bois en trop mauvais état par du fer⁵⁶. L'Inspecteur général Leclère se dit favorable au projet puisque l'architecte François Debret réalise un comble semblable à la basilique de Saint-Denis – là aussi sans destruction préalable par les flammes. Toutefois, la Direction des cultes fait remarquer à Chabrol que la réalisation d'une charpente en bois coûte presque deux fois moins chère que celle d'une charpente métallique. Un compromis se profile alors : les arases des gouttereaux sont restaurées dans l'optique de recevoir un jour une charpente en bois, mais une charpente métallique constituera la nouvelle toiture.

Toujours en France, Jean-Baptiste Lassus* met en œuvre une charpente métallique à la sacristie Notre-Dame de Paris tandis qu'E.-E. Viollet-le-Duc en utilise une pour la maison du personnel de la cathédrale parisienne.

Quelques années plus tard, Richard Voigtel, Architecte en chef de la cathédrale de Cologne, reprend le projet de son prédécesseur Ernst Friedrich Zwirner pour couvrir la cathédrale en voie d'achèvement. Le 14 septembre 1859, un contrat est passé avec les *Kölnische Maschinenbau AG* pour la mise en œuvre d'une charpente métallique sur le vaisseau principal de la nef et les bras du transept. La pose des premiers éléments débute en avril 1860 et le chantier s'achève seulement quelques mois plus tard, en octobre de la même année. Les fermes évoquent le système d'Émile Martin pour Chartres dans la mesure où un arc tiers-point se déploie des pieds de la ferme jusqu'en dessous de l'entrait retroussé. La structure réalisée arbore ainsi une esthétique gothique suggérée par la forme des arcs brisés. La mise en

⁵⁶ *Ibid.*, p.290.

œuvre de la couverture en cuivre et l'habillage de la flèche de la croisée s'achèvent en 1862, tandis que le chevet reçoit une nouvelle charpente métallique seulement à partir de 1883 dans l'objectif d'unifier l'ensemble des combles.

L'intervention de P. Tornow ne fait donc pas particulièrement preuve de nouveauté dans un contexte où le métal sert déjà largement pour la réalisation de charpentes. Pourtant, l'architecte s'exprime peu sur ce choix qui reste malgré tout relativement rare dans le contexte des Monuments historiques. En 1900, lorsqu'il synthétise les grands principes en matière de restauration du patrimoine, il se contente de préciser que « le remplacement de l'ancienne charpente en bois par une charpente en fer forgé avec couverture en cuivre fut effectué dans le but de donner à la nouvelle construction une plus grande sécurité contre l'incendie »⁵⁷.

Le seul argument mis en avant par P. Tornow pour justifier le choix du métal réside donc dans la protection contre les incendies. À l'instar de Chartres, la reconstruction de la toiture mosellane doit répondre aux causes ayant amené à la destruction de la toiture précédente. L'idée de progrès lié au matériau nouveau ou de sa rapidité de mise en œuvre n'est jamais évoquée. Seule la question esthétique fait timidement son apparition en 1889. En effet, dans le discours présenté par P. Tornow devant la Société des architectes et des ingénieurs à Strasbourg, il indique que du cuivre et du fer forgé composeront la nouvelle toiture « dans le but d'éviter à l'avenir tout danger d'incendie et dans l'intention de se conformer, mieux qu'on ne l'avait fait pour l'ancienne toiture, à l'importance artistique et au caractère monumental de l'édifice »⁵⁸.

⁵⁷ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°14 et 15*, 1902., « Règles fondamentales et principes à suivre dans la restauration des monuments historiques », p.35.

⁵⁸ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°4*, *op. cit.*, p.15.

Il faut cependant rappeler deux conditions liées à cette reconstruction. Contrairement aux autres cas français ou allemands mentionnés, P. Tornow ne souhaite absolument pas reproduire la forme de l'ancienne toiture. Il cherche à créer un nouveau profil, certes plus en accord avec une silhouette qu'il juge plus fidèle aux cathédrales gothiques, mais en rupture avec la toiture d'origine. S'affranchir du matériau d'origine apparaît donc plus aisé, voire nécessaire, pour proposer quelque chose de complètement neuf. De plus, Guillaume I^{er}, qui assiste à l'incendie, finance sur ses fonds propres la reconstruction. Bien que l'argument de l'économie ne soit qu'à demi-mot avancé pour écarter le projet de flèche à la croisée du transept, il semble logique que P. Tornow ait cherché à mettre en œuvre un système peu onéreux, rapide et ayant déjà fait ses preuves à Cologne.

2. Créer des pignons pour terminer la toiture

Le projet de P. Tornow prévoit la suppression des croupes de l'ancienne toiture qui, bien qu'étant « une particularité de la cathédrale » de Metz, reçoivent un jugement sévère de l'architecte. Il apparaît impensable pour lui de les reproduire, parce qu'il estime que cette disposition ne se justifie pas « d'un point de vue esthétique »⁵⁹. Le dessin de la nouvelle toiture implique donc la création de trois pignons qui doivent terminer les parties hautes des façades des bras du transept et de la façade principale. Seule cette dernière possède déjà un pignon qu'il faut seulement modifier dans sa géométrie. P. Tornow se concentre cependant en premier sur la mise en place de la nouvelle toiture pour assurer la mise hors d'eau de la cathédrale. Dans un souci de gain de temps, il reporte donc à plus tard la

⁵⁹ P. Tornow, *Denkschrift-Serie betreffend die Kathedrale zu Metz und deren Restauration.*, op. cit., p.6 : „Denn wenn die Abstandnahme von einer Reproduzierung der Walmdachform darum ganz unbedenklich erfolgte, weil diese Form eben nicht als eine stylistisch berechnete und zu konservierende Eigenthümlichkeit angesprochen werden konnte, so liegt bezüglich der genannten Strebepfeiler-Bekrönungen gerade das Gegentheil vor, und wird daher hier die sorgsame Erhaltung einer bestehenden und berechtigten eigenthümlichen Architekturform durchaus geboten erscheinen.“

construction des trois nouveaux pignons. L'intervention au droit des parties hautes de ces élévations se divise en deux types d'opérations : la création *ex nihilo* de deux pignons sur les bras du transept et la reprise du pignon de la façade principale.

Pour le transept, le principal objectif poursuivi par P. Tornow consiste à créer des pignons en accord avec le style de la cathédrale tout en correspondant à la logique constructive de l'édifice : s'ils avaient effectivement été conçus dès l'origine, ces pignons, auraient nécessairement été érigés plus tardivement, au moment de la construction de la toiture, au milieu du XV^e siècle au plus tôt. Dans son discours prononcé à Strasbourg en 1889, P. Tornow confirme « qu'il va de soi que l'architecture de ces pignons, quant au façonnement et au style, correspond exactement à la nuance locale de l'art gothique moderne ainsi qu'elle se rencontre dans l'architecture de ces deux bras du transept et dans leurs murs de face »⁶⁰. L'architecture qu'il souhaite donner à ces ouvrages doit être en adéquation avec le style gothique tardif visible sur les parties orientales de la cathédrale. En reprenant le même vocabulaire architectural, les pignons « satisfont donc aux dispositions générales ainsi qu'au caractère de cette orientation stylistique »⁶¹.

Avant de présenter ce projet, P. Tornow rappelle les dispositions d'origine des parties hautes des bras du transept. Une balustrade marque la fin de l'élévation et se trouve interrompue par le gable couronnant les grandes baies avec les grandes verrières de Valentin Bousch et de Théobald de Lixheim.

Pour justifier son propos, P. Tornow s'inspire des façades de transept des édifices majeurs de la fin de la période gothique, notamment les cathédrales d'Amiens et de Rouen. Les pignons de ces cathédrales présentent en général un

⁶⁰ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre* n°4, *op. cit.*, p.16.

⁶¹ P. Tornow, *Denkschrift-Serie betreffend die Kathedrale zu Metz und deren Restauration.*, *op. cit.*, p.7 : „entsprechen daher die generelle Disposition wie die Detailformen genau dem Charakter dieser Stylrichtung.“

contraste fort avec les parties basses de l'édifice, notamment dans l'importance de l'ornementation. Cette différence tient à leur érection plus tardive, témoignant ainsi de l'évolution stylistique du gothique rayonnant vers le flamboyant. Il ajoute que les deux nouveaux pignons doivent être différents entre eux : le pignon nord apparaîtra plus simple dans la quantité de détails et dans son ornementation, de telle sorte qu'il paraisse plus massif et puissant que son pendant méridional, qui sera plus richement orné, conformément aux usages et à sa position qui lui vaut un ensoleillement plus important. P. Tornow veut créer une plasticité plus forte au sud grâce au jeu de la lumière sur les sculptures.

Le pignon sud se caractérise par une accentuation des horizontales grâce à une arcature ajourée à sa base⁶². Cet ouvrage fait référence à la disposition d'origine reprise et améliorée. Les horizontales de la partie médiane forment une « dentelle de pierre » par de fins pinacles qui rappellent le pignon sud d'Amiens⁶³. Le pignon nord reçoit une sculpture en son sommet alors que deux statues ornent la base de son pendant. Les bras nord et sud du transept sont respectivement associés à la chapelle Notre-Dame-la-Tierce et la chapelle Saint-Nicolas, ce qui permet à P. Tornow d'établir facilement le choix iconographique. La sculpture de 2,50 mètres ornant le sommet du pignon nord représente la Vierge, alors que les statues du pignon sud représentent saint Nicolas et saint Goëricus, évêque et patron de la ville de Metz⁶⁴.

⁶² Au moment de la rédaction du rapport, le projet de pignon sud est déjà détaillé et, conformément à l'estimation globale, les travaux à mener sont chiffrés à 60 000 Mark.

⁶³ P. Tornow, *Denkschrift-Serie betreffend die Kathedrale zu Metz und deren Restauration*, op. cit., p.7 : „Hervorhebung der horizontalen durch eine kräftige Arkatur im Untertheil des Giebeldreiecks, sowie in der Betonung der Vertikalen durch einen risalitartigen Mittelbau“.

⁶⁴ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°2 et 3*, 1888., p.12.

Dans le *Bulletin de l'Œuvre n°2 et 3* de 1888, P. Tornow revient sur la différence de traitement entre les deux pignons en justifiant d'une part la lumière moins favorable au nord, et d'autre part « la crainte de trop exposer aux injures du vent du nord [...] des ornements plus délicats »⁶⁵. Il applique cette manière de concevoir pour son projet messin. Comme il l'explique, « la grande fenêtre de la façade sud est encadrée par une archivolt, ornée de crochets, qui se termine par une guimberge à dos d'âne, avec des fleurons à plusieurs étages et un gracieux baldaquin avec figure, [tandis que] la fenêtre de la façade nord n'a rien de cet ensemble relativement riche en ornements »⁶⁶. P. Tornow propose ensuite une rapide description du pignon sud qui se compose d'un mur maçonné recevant comme écran extérieur une rangée de piliers fins, dégagés du mur. Ils sont reliés au pignon par la corniche du rampant qu'ils traversent. En partie inférieure, « une légère broderie en pierre, entièrement détachée du mur comme les clochetons » qui couronnent ces éléments verticaux relie les piliers. Le centre du pignon reçoit une ouverture circulaire ornée d'une rose composée de six lancettes formant les pétales, elles-mêmes trilobées. P. Tornow ajoute que « de chaque côté de la base s'élance un pilier qui se termine en clocheton orné de quatre statues qui représentent les rois de l'Ancien Testament, assis, et tenant en mains un instrument de musique ». P. Tornow décrit peu le pignon nord.

Le pignon de la façade principale, se trouve largement modifié. En effet, et bien que l'architecte précise dans son rapport de 1882 que les travaux vont principalement consister en un rhabillage, il faut admettre que l'ouvrage d'origine est profondément transformé pour s'intégrer au projet d'ensemble. Le nouveau pignon doit en effet s'accorder avec le futur portail principal dont le projet manque encore d'approfondissement à ce moment. L'objectif que poursuit P. Tornow consiste toujours à adopter un style qui correspond à la période d'achèvement des voûtes

⁶⁵ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°2 et 3*, 1888, p.11.

⁶⁶ *Ibid.*, p.11. Le terme guimberge est utilisé tel quel dans le texte. Il semble être une traduction hasardeuse de *Wimperg* qui signifie gâble en allemand.

(milieu du XV^e siècle). Toutefois, il choisit le gothique du XIV^e siècle pour composer son projet, très vraisemblablement pour respecter une future unité stylistique avec le portail principal, qu'il pense alors réaliser dans ce style. Ce pignon représente la première modification de la façade principale, dont le portail en constituera l'aboutissement.

Dans le « Mémoire concernant la restauration de la façade principale de la Cathédrale de Metz » publié dans le *Bulletin n°7* de 1891, l'architecte revient sur la terminaison de la façade principale. Une photographie la présente avec la nouvelle toiture, plus inclinée, mais encore avec l'ancien pignon : des planches de bois habillent l'espace entre les nouvelles rives de la couverture et le pignon. Ce dernier « se trouve dans un état provisoire qui devra faire place à un pignon massif d'une ordonnance monumentale »⁶⁷. Le nouveau pignon doit être plus développé que ceux du transept et P. Tornow ajoute qu'il « réunit les différents motifs adoptés pour l'ornementation des pignons du transept »⁶⁸. L'architecte publie également trois anciens projets de portails qu'il qualifie de « tentatives faites autrefois dans le but de restaurer la façade principale de la cathédrale »⁶⁹.

3. Redonner un élan vertical à la cathédrale

Lorsque P. Tornow présente pour la première fois publiquement le projet de reconstruction de la toiture, la nouvelle charpente et sa couverture en cuivre sont déjà largement en place, seuls restent les pignons à terminer⁷⁰. L'architecte se trouve donc en mesure de porter un regard critique sur son projet et en particulier sur l'effet que la nouvelle toiture produit sur l'édifice. Il connaît la situation qu'il dénonçait avant même la validation du projet définitif, comme en témoignent des mises en

⁶⁷ Paul Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°7*, Metz, 1891., p.10.

⁶⁸ *Ibid.*, p11.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ Dans le rapport de 1882 et dans le premier *Bulletin de l'Œuvre* en 1886.

silhouettes réalisées en 1877. Depuis la place d'Armes, la nouvelle toiture masque presque entièrement la tour du Chapitre, dépourvue de flèche. Du côté opposé, la flèche de la tour de Mutte émerge à peine. P. Tornow propose donc, dès novembre 1877, de créer une flèche sur la tour du Chapitre, puis, dans un second temps, de créer une flèche à la croisée du transept. Ces deux projets accompagnent l'architecte tout au long de sa carrière et sont régulièrement retravaillés et finalement refusés. Leur présentation est renvoyée au chapitre III.E. Les projets non réalisés.

b. Iconographie et sculpture

Deux types d'ornementation peuvent être identifiés dans ce projet : le décor en cuivre de la nouvelle toiture et la sculpture en pierre des pignons. P. Tornow prévoit la mise en place de plusieurs lucarnes en cuivre⁷¹, sur deux niveaux afin de rythmer le pan de toiture : 25 lucarnes de petites dimensions dans la rangée supérieure contre sept lucarnes, suffisamment grandes pour permettre le passage d'un homme, dans la rangée inférieure. De ces dernières, deux sont placées au droit des tours, quatre entre les tours et le transept et une dans l'axe de l'abside. Tous les épis de faîtage des lucarnes sont prévus avec une « vraie dorure ».

L'architecte prévoit de réaliser la crête de faîtage dans les mêmes matériaux. Elle se compose d'une frise à dents légèrement ondulées et dirigées vers le bas, et d'une rangée de boutons placés dans la gorge. La crête de faîtage devait recevoir un peigne de toit, mais cet élément décoratif n'a jamais été mis en œuvre.

La sculpture ne reçoit pas autant d'attention dans ses descriptions. Il en dresse une description dans le *Bulletin n°1*, après s'être félicité que le pignon sud soit « une

⁷¹ P. Tornow, *Denkschrift-Serie betreffend die Kathedrale zu Metz und deren Restauration.*, op. cit., p.9.

œuvre absolument originale »⁷². Huit consoles supportent les clochetons et accompagnent les deux statues ornant les bases du fronton. Elles représentent les figures symboliques des péchés capitaux et du diable : l'Orgueil, l'Avarice, la Luxure, la Colère, l'Envie, la Gourmandise, la Paresse et Satan. P. Tornow ne donne aucune information supplémentaire concernant ces sculptures. Il évoque très brièvement le remplacement des éléments endommagés lors de l'incendie, comme la balustrade ajourée parcourant l'arase du vaisseau principal, par des ouvrages neufs qui respectent les dispositions existantes. Pour le pignon principal, l'architecte préfère mettre en place « des motifs empruntés au règne animal »⁷³. Il paraît enfin probable, ainsi que le pensent Anne-Laure Gerber* et Pauline Lurçon*, que A. Dujardin complète la frise végétale datant du début du XVI^e siècle située au sommet de l'édifice à l'aide de reliefs figurant des lions, des griffons et des écus d'inspiration germanique, dont les modèles en plâtre sont encore conservés.

c. *Entreprise, matériaux et principes constructifs*

P. Tornow développe la question du matériau dans son rapport de 1882⁷⁴. Il utilise essentiellement du fer forgé. Il emploie la fonte uniquement pour les appuis et les points de rencontre des fermes au droit du faîtage.

Les fermes se composent de deux porteurs armés formés par une partie supérieure droite, l'arbalétrier, qui soutient la couverture, et une partie inférieure prenant la forme d'une parabole et répondant au principe de poutre sous-tendue. Le point d'appui, ou l'articulation au droit de l'arase du mur gouttereau, se compose d'un côté d'un point fixe et de l'autre d'un appui sur roulement permettant un

⁷² P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°1*, op. cit., p.14

⁷³ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°12 et 13*, p.20.

⁷⁴ P. Tornow, *Denkschrift-Serie betreffend die Kathedrale zu Metz und deren Restauration.*, op. cit., p.8.

déplacement dans le sens longitudinal de la nef. Une barre horizontale relie les deux fermes en partie basse. Chaque demi-ferme se divise en six parties par des montants placés perpendiculairement à la partie droite. Chaque point de rencontre est conçu comme une charnière fixe. Les calculs statiques de l'ouvrage permettent d'évaluer que le poids propre de la construction, incluant les charges et la couverture en cuivre, s'élève à 44,82 kg/m² de toiture⁷⁵. Lors du dimensionnement des éléments, une marge de sécurité est prise quant à la résistance à la rupture : une charge supplémentaire équivalente à 900,0 kg/m² est appliquée, portant la charge sur la structure à 3 500,0 kg. Le poids global de la construction métallique s'élève à 193 000,0 kg, auquel s'ajoute le poids de la couverture en cuivre de 39 000,0 kg et des chéneaux en cuivre de 3 500,0 kg. La couverture en cuivre possède une superficie de 4 176,0 m².

Une représentation graphique des forces s'exerçant sur la structure permet à l'architecte de comprendre que les barres horizontales qui relient les pieds des charpentes ne remplissent pas leur fonction de contreventement. Pour corriger ce défaut, il propose d'ajouter un débord aux plaques de cuivre qui forment la couverture. En outre, des tirants en tension, reliés entre eux par des éléments diagonaux, doublent les deux barres horizontales. Ce dispositif permet d'améliorer considérablement la stabilité de la construction.

La distance qui sépare chaque ferme l'une de l'autre est équivalente à la distance moyenne d'une demi-travée de la nef. L'axe des fermes ne correspond en effet pas à celui des travées de la nef ou du transept qui ne sont pas toujours égales, en particulier au droit des deux tours dans la quatrième travée⁷⁶. Un contreventement constitué d'un triplet d'éléments diagonaux relie les fermes deux par deux par. Cette

⁷⁵ *Ibid.* p.8. La charge exercée par le vent allant jusqu'à 30 m/s s'élève à 45,90 kg/m² en charge verticale et 79,50 kg/m² en charge horizontale ; et enfin le poids de la neige s'élève à 30,00 kg/m².

⁷⁶ La distance entre fermes du vaisseau principal de la nef est en moyenne de 4,55 mètres pour 3,9 mètres dans le transept.

disposition permet d'éviter les mouvements dans le sens de la longueur sauf dans l'abside où les fermes sont assemblées par des pannes sablières doublées.

Les pannes, qui reprennent la charge de la couverture, sont disposées sur les fermes de sorte à avoir toujours un nœud de liaison avec une ferme et qu'une panne repose en son milieu sur une autre ferme⁷⁷.

Les sections et matériaux des éléments sont les suivants : des équerres composent la ceinture supérieure et des fers ronds celle inférieure, c'est-à-dire toutes les diagonales et contreventements ; un « I » en fer est employé pour les montants principaux des fermes ; les tirants d'ancrage sont constitués de deux « U » en fer tout comme les pannes. Le positionnement des pannes permet que la « face ouverte » soit dirigée vers l'appui de la ferme, pour éviter à l'eau de condensation, qui se forme sur la sous-face des plaques de cuivre, de stagner dans le profil en U et de provoquer sa dégradation. Dans le cadre de sa mission de maîtrise d'œuvre sur la cathédrale de Metz, l'Architecte en chef des monuments historiques Pierre Dufour a réalisé un relevé des charpentes du grand comble. Les documents et photographies fournis par son agence attestent du peu d'écarts entre les documents d'exécution et la réalité, si ce n'est un positionnement différent des pannes, le « U » étant tourné vers le bas de la toiture. De plus, les bielles n'ont pas une section cruciforme, mais en « I ».

Une couche protectrice antirouille (il s'agit d'une peinture faite soit à partir de plomb soit à partir d'oxyde de fer, d'où sa couleur rouge), recouvre préalablement tous les éléments en fer. À la suite, une double couche de peinture à l'huile de couleur gris plomb est appliquée.

Afin d'assurer la répartition égale de la couverture en plaques de cuivre, un ensemble de lattes de chênes est mis en œuvre au-dessus des pannes. Ce lattage ne peut pas être réalisé en métal, puisque le contact du cuivre et du fer engendre par électrolyse un courant galvanique et une dégradation des éléments métalliques. Bien

⁷⁷ Les pannes s'espacent de 1,185 mètres dans le vaisseau principal de la nef.

qu'une telle disposition aurait permis une totale résistance au feu d'après P. Tornow (ce qui est en réalité faux), celui-ci rappelle que ce « processus destructeur a déjà pu être observé dans d'autres constructions des temps anciens et a laissé une mauvaise expérience »⁷⁸. Des plaques de cuivre laminé de 3/4 mm d'épaisseur composent la couverture. Des pâtes de fixation en tôle de cuivre, tenues par des clous en cuivre dans les lattes relient les plaques au lattage. Les plaques sont reliées entre elles en étant pliées par un double joint de 4,0 cm de haut alors qu'un joint couché simple crée les liaisons horizontales.

Le nouveau lit d'assise de pierre de Jaumont qui couronne la corniche du vaisseau principal de la nef et du transept intègre les chéneaux dans son profil. Le choix de la pierre de Jaumont permet « d'être en accord avec l'ancienne construction »⁷⁹. Toutefois, pour éviter des infiltrations d'eau dans les chéneaux, l'architecte met en place une plaque de cuivre qui forme le fond chéneau et remonte au droit du nez de la couverture et de la structure métallique pour faire office de bande d'égout. Cette bande se plie avec les plaques de cuivre de la couverture pour assurer une parfaite étanchéité. Du côté opposé, l'habillage en cuivre pénètre de 10,0 cm dans le joint entre la pièce de corniche et la balustrade pour être calé dans une engravure de 2,0 cm de profondeur.

Les ateliers de la cathédrale arrivent à réaliser une partie des travaux. P. Tornow se félicite en effet que l'organisation du chantier, en particulier les tailleurs de pierres et les sculpteurs, soit d'une grande efficacité depuis quelques années. Toutefois, la plus grande partie des travaux doit être externalisée, après avoir été soumise publiquement pour adjudication lors d'une séance le 28 juin 1881. Ces travaux concernent : la fabrication des éléments de toiture en fer forgé et en fonte, confiée à l'entreprise *Maschinenbau-Aktiengesellschaft Union* d'Essen dans la Ruhr,

⁷⁸ P. Tornow, *Denkschrift-Serie betreffend die Kathedrale zu Metz und deren Restauration.*, op. cit., p.8 : „über dessen zerstörende Wirkung bei anderweitigen Konstruktionen früherer Zeit bereits unangenehme Erfahrungen gemacht worden sind“.

⁷⁹ *Ibid.*, p.8 : „übereinstimmend mit der alten Konstruktion“.

pour 17,00 % du marché global⁸⁰ ; le lattage en chêne à l'entrepreneur et constructeur *Lauber*, pour 27,50 % du marché global ; la couverture et les chéneaux en cuivre au plombier de la cour de Baden-Baden, *Kelhe*, mandaté pour 18,75 % du marché global⁸¹.

Concernant la provenance des matériaux, P. Tornow précise que l'entreprise spécialisée *Innen-Isaac'* de Stolberg à Aix-la-Chapelle a fourni et livré le cuivre. La matière première pour la fabrication d'éléments en acier a été fournie par trois entreprises : les éléments de liaison et entretoises par les hauts fourneaux *Hochfelder Walzwerk* et de Duisburg ; et les pannes et les murailles ou pannes sablières par les aciéries d'Ars-sur-Moselle⁸². Les aciers lorrains présentent une résistance et une qualité moindre comparés aux aciers de la Ruhr. Des tests de résistance sont en effet menés en amont du chantier pour arrêter un choix. Toutefois, l'architecte n'explique pas pourquoi il choisit tout de même de l'acier de moindre qualité pour être mis en œuvre partiellement dans son projet, surtout pour les pannes qui reçoivent une part importante du poids de la couverture. Est-ce un choix dicté par un souci d'économie ou pour plaire à la population locale ?

P. Tornow ne donne que très peu d'informations techniques au sujet de la construction des pignons. Seule l'horloge centrale du pignon, qui mesure 3,5 mètres de diamètre, est réalisée en fonte émaillée dans une usine de Kaiserslautern⁸³.

⁸⁰ Il ne s'agit pas de la même entreprise que celle qui réaliser la charpente de Cologne.

⁸¹ L'architecte donne également les prix des principaux postes : 0,45 marks par kilogramme de construction métallique, fourniture, retravaillée, pose et peinture-comprise ; 175,0 marks par mètre cube de lattes ; 0,60 marks par mètre carré de pose de latte incluant les armoires en bois ; 1,75 marks par kilogramme de tôle de cuivre ; 2,80 marks par mètre carré de pose de plaques de cuivre incluant la pose de crochets de toit, de clous et de pâte de fixation ; 2000,0 marks par lucarnes de toit, fourniture et pose.

⁸² P. Tornow, *Denkschrift-Serie betreffend die Kathedrale zu Metz und deren Restauration.*, op., cit., p.3

⁸³ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°12 et 13*, op. cit., p.19.

d. Chronologie : développements, évolutions et validation

Une fois les conditions d'étanchéité de la cathédrale rétablies grâce à la toiture provisoire, les études menées par P. Tornow et ses collaborateurs consistent en la conception d'une toiture définitive. Dans un premier temps, l'avant-projet de novembre 1877 présente une esquisse qui sera finalisée par le projet définitif établi en partie en novembre 1880 et intégré au rapport de 1882. L'architecte soumet ensuite cette version pour validation à l'administration impériale et à l'Académie royale d'architecture de Berlin. Enfin, il ajoute en avril 1892 le projet pour la réalisation du pignon couronnant la façade principale, qui fait également l'objet d'un avis de l'Académie en juillet 1893.

1. Avant-projet du 27 novembre 1877

Dans son avant-projet, P. Tornow propose plusieurs variantes liées au choix du matériau de couverture. La forme et la silhouette de la toiture font l'objet d'essais, toujours avec l'emploi du métal dans la mesure où l'architecte souhaite diminuer les risques d'incendie. Le premier document conservé dans le *Denkmalarchiv* de Metz, qui représente un projet de charpente et de couverture définitives, s'intitule « Cathédrale de Metz. Charpente métallique sur la nef, le transept et le chœur ». P. Tornow signe ce dessin le 27 novembre 1877, très certainement accompagné d'un devis⁸⁴. Sur un format relativement petit, proche du A4, l'architecte présente un plan sommaire des charpentes, une coupe transversale complète sur la future charpente et une coupe longitudinale limitée à la largeur d'une travée (fig. 71).

La structure proposée paraît légère. Elle comprend seize fermes et en coupe le projet se présente d'une façon plus esthétique que technique : la forme décrite par les câbles reliant les cinq bielles des fermes dessine un arc brisé. Ce dessin rappelle le

⁸⁴ Le document est signé en bas de page, à droite : « *Zum Kostenüberschlag d. D. Metz, den 27. Dezember 1877 gehörig. Der Bezirks Baumeister. P. Tornow* ».

projet d'Émile Martin pour Chartres : l'attrait des architectes pour l'esthétique des formes l'emporte sur la réalité constructive et physique de la structure⁸⁵. De plus, les fermes dessinées par P. Tornow reprennent en partie le principe de la ferme de C. Polonceau : des tirants métalliques relient les bielles perpendiculaires aux arbalétriers comme pour former une poutre sous-tendue.

La coupe longitudinale partielle se révèle d'une grande régularité : les pannes sont équidistantes, un contreventement prend place dans le plan des arbalétriers et relie une panne sur cinq entre elles. Seule une faible hauteur des arases supérieures des murs gouttereaux de la nef doit d'être modifiée pour pouvoir accueillir l'appui des futures charpentes, signe probable du manque d'analyse des structures au moment où P. Tornow réalise cette coupe. Le projet définitif de novembre 1880 représente en effet beaucoup plus de pierres à remplacer.

Ce document est validé le 25 janvier 1878, mais ce projet ne sera jamais mis en œuvre. Une étude structurelle réalisée par l'agence de l'architecte accompagne également le dessin. Elle décompose en coupe transversale et en schémas axonométriques l'action et l'ampleur des forces s'exerçant sur la structure métallique⁸⁶. Une seconde étude structurelle est réalisée le 26 novembre 1878 en reprenant le principe de coupe transversale et de plan axonométrique. À en juger par la géométrie donnée aux fermes, P. Tornow abandonne le projet initial au profit des fermes « Polonceau », principe finalement mis en œuvre.

⁸⁵ J.-M. Leniaud, *Les cathédrales au XIX^e siècle étude*, op. cit., p.290.

⁸⁶ Poids propre et action du vent et de la neige sont symbolisés sous la forme de vecteurs.

2. *Projet définitif du 28 novembre 1880 et rapport de 1882*

Trois ans après l'incendie, P. Tornow exécute le projet définitif qui comprend quatre planches de grand format conservées dans le *Denkmalarchiv*, signées et datées le 28 novembre 1880 (fig. 72 à 74)⁸⁷. Une étude structurale complète à nouveau ce projet. Il s'agit des deux seuls documents techniques du *Denkmalarchiv* réalisés par l'agence de P. Tornow.

Par rapport au projet précédent, la répartition des fermes se trouve peu modifiée. Cette fois, dix-sept fermes sont prévues dans le vaisseau principal de la nef, cinq dans chaque bras du transept, quatre dans le chœur en plus des quatre demies fermes qui constituent l'abside à pans coupés et enfin, quatre demies fermes formant les noues de la croisée du transept. Le vaisseau principal et les bras du transept reçoivent la lumière du jour au moyen de lucarnes.

La coupe transversale montre que P. Tornow reprend à nouveau le principe de la ferme Polonceau, mais cette fois la rationalité structurale l'emporte sur les questions esthétiques. Deux poutres sous-tendues, constituées chacune d'un arbalétrier auquel se rattachent cinq bielles reliées entre elles par des tirants passant par leur sommet, sont jointes en partie basse par un tirant horizontal. La courbure des poutres sous-tendues, qui confère certes à l'ensemble une certaine élégance, résulte de calculs et d'un système constructif précis, plus qu'un choix architectural visant à reproduire la forme d'un arc gothique. Les appuis aux arases supérieures des murs gouttereaux se composent de deux poutres métalliques profilées en « I », reliées entre elles par une plaque reprenant la naissance de l'arbalétrier et les points d'ancrage des cordes.

Les autres plans précisent certains détails. L'élévation partielle présente en effet une couverture métallique à joint debout, qui se trouve certainement être la

⁸⁷ Un plan des charpentes complet, des coupes transversales sur la nef et longitudinale sur le chevet, ainsi qu'une élévation extérieure correspondant à la largeur d'une travée.

première représentation claire de la future couverture en cuivre. Un épi de faîtage de près de trois mètres de haut vient terminer l'abside à pans coupés du chevet.

La coupe transversale permet à P. Tornow de localiser les quatre assises de pierre à changer au droit des arases des murs gouttereaux. L'avant-projet de novembre 1877 n'exposait pas une telle information, le projet restant limité à la toiture. Toutefois, depuis novembre 1877, l'équipe de P. Tornow a mieux analysé l'étendue des dégâts et dresse un état sanitaire complet des maçonneries du grand comble. Il ne s'agit donc plus uniquement d'un projet de toiture, mais également de restauration des maçonneries des parties hautes. L'information portée sur cette coupe implique que l'ensemble des chéneaux soit repris, balustrades comprises. Au droit du transept, les ornements des pinacles doivent également être remis en état. Côté nef, la frise au motif végétal est conservée, en dehors de ses pierres internes, remplacées.

Le projet reçoit une double validation : une première fois par un conseiller en construction de Metz, le 19 février 1881, et une seconde fois par le conseiller de Strasbourg O. Pavelt, le 15 avril 1881. En dépit de cela, P. Tornow revoit son projet pour le présenter une nouvelle fois le 15 mai 1882. Cette mise à jour s'étale ainsi sur plus d'une année.

P. Tornow ajoute à son projet définitif quelques précisions, en particulier en ce qui concerne les lucarnes : il dresse un premier dessin plan largement détaillé pour les grandes lucarnes le 24 janvier 1881 et, en décembre 1881, pour les petites lucarnes. Le 24 février 1882, il soumet une planche portant sur un projet de crête de faîtage, qui reprend un motif végétal prenant appui sur un bandeau horizontal, constitué par un profil courbe orné de boutons de fleurs.

Les premiers documents graphiques qui renseignent sur les pignons des bras du transept datent de l'année 1882 ; ils se trouvent joints au rapport soumis à l'administration impériale l'année suivante (fig. 75 & 76)⁸⁸. Pour le pignon sud, P. Tornow fournit une élévation ombrée, ce qui reste rare dans l'ensemble des documents produits par l'agence.

Au milieu de l'année 1883, le ministère d'Alsace-Moselle transmet le projet de nouvelle toiture à l'Académie de Berlin, pour qu'il soit jugé par les « experts et connaisseurs de l'art médiéval [que sont] le professeur Friedrich von Schmidt à Vienne, Dentzinger de Bayreuth et Richard Voigtel à Cologne »⁸⁹. Le 3 mai 1883, l'Académie rend son avis sur « les restaurations et nouveaux projets à la cathédrale de Metz »⁹⁰. L'avis débute par la présentation des projets « réalisés pour le compte du Ministère Impérial d'Alsace-Lorraine par l'architecte du district Tornow à Metz »⁹¹. Le rapporteur reprend les arguments de P. Tornow et précise l'origine de ce dossier : l'incendie de mai 1877, et souligne que la toiture disparue est elle-même une reconstruction datant de 1468, la couverture primitive ayant brûlé. En outre, les membres présents sont informés que la toiture du XV^e siècle possédait un angle d'inclinaison faible.

Concernant le parti proposé par l'architecte messin, le rapporteur estime qu'il « respecte les exigences stylistiques » grâce à sa ligne de faîtage plus élevée⁹². Toutefois, l'Académie souhaite que des « compléments de construction », c'est-à-dire des flèches, achèvent le projet. En outre, elle considère comme nécessaire l'érection

⁸⁸ Intitulés « Cathédrale de Metz. Projet pour un pignon massif au droit du bras nord du transept »⁸⁸ et « Cathédrale de Metz. Nouveau pignon pour le bras sud du transept », les projets sont représentés au 1/200 et dépourvus de signature de Tornow. Les documents originaux représentant ces projets ne sont pas conservés dans le *Denkmalarchiv*.

⁸⁹ K. E. O. Fristch et F. W. BÜSING, *Deutsche Bauzeitung*, Kommissions-Verlag von Ernst Toeche., Berlin, 1891. p.466.

⁹⁰ Akademie des Bauwesens, *Avis de l'Académie - Dossier n°17*, Berlin, 1883. : „über die Restaurations- und Neubau-Projekte an der Kathedrale zu Metz“.

⁹¹ *Ibid.* : „[...] im Auftrage des Kaiserlichen Ministeriums für Elsaß-Lothringen durch den Bezirksbaumeister Tornow in Metz“.

⁹² *Ibid.* : „[...] den stylistischen Anforderungen entsprechend [...]“.

des pignons au droit des bras du transept et elle conseille « d'éviter d'appuyer la trop grande importance donnée aux horizontales par la création d'une galerie basse »⁹³. De manière générale, elle estime qu'il faut « revoir le développement architectonique des deux pignons » et préférer « utiliser les motifs de la nef de la meilleure période plutôt que de s'attacher aux détails du chœur et de l'architecture de tour »⁹⁴. Elle oriente donc le projet vers le gothique rayonnant du XIII^e siècle plutôt que le gothique tardif. L'Académie recommande également de positionner les pinacles d'angle dans l'axe des contreforts, mais dans le cadre de « l'important projet de transformation de tout l'édifice, le remplacement des sommets des contreforts ne doit pas être considéré comme une nécessité »⁹⁵. Enfin, l'Académie précise que les talents artistiques de P. Tornow et la connaissance des formes architecturales produisent toutes les conditions nécessaires à l'établissement d'une « solution heureuse à ces tâches difficiles »⁹⁶. Le professeur F. von Schmidt assure qu'il a « rarement eu à juger un projet si bien réfléchi et instruit »⁹⁷. Le *Denkmalarchiv* conserve des plans établis en décembre 1883, soit après l'achèvement, qui montrent la prise en compte des recommandations de l'Académie.

Concernant le pignon sud, la différence principale avec la version antérieure de 1882 réside dans un apaisement du décor ornemental. Comme l'a recommandé l'Académie, P. Tornow renonce au répertoire flamboyant au profit de motifs plus rayonnants. Enfin, et sans que l'Académie se soit prononcée sur ce point, la dernière

⁹³ *Ibid.* : „[...] die übermäßige Betonung der Horizontalen durch die untere Gallerie zu vermeiden“.

⁹⁴ *Ibid.* : „[...] bei der architektonischen Ausbildung beider Giebel mehr die Formgebung der Langhausmotive aus der besten Zeit zur Grundlage zu benutzen als an Einzelheiten der Chor- und Thurmarhitektur anzuknüpfen“.

⁹⁵ *Ibid.* : „[...] die Erhaltung der wenig schönen Endigung der Strebepfeiler bei der bedeutungsvollen Umgestaltung des ganzen Bauwerks nicht als eine Nothwendigkeit zu betrachten“.

⁹⁶ *Ibid.* : „[...] die glückliche Lösung der schwierigen Aufgabe [...]“. “Fr. Schmidt [erklärte] ausdrücklich dass ihm „noch selten ein so wohl durchdachtes und gut instruirtes Projekt zugesicht gekommen“ sei.“

⁹⁷ K.E.O. Fristch et F.W. BÜSING, *Deutsche Bauzeitung*, *op. cit.* p.466.

évolution importante consiste en la simplification de la mise en œuvre. Le premier projet proposait un pignon d'une épaisseur de plus de deux mètres, alors que la nouvelle version la réduit à 1,5 mètres. La mise en œuvre du gâble se trouve également simplifiée : détaché du mur dans le premier projet, l'ensemble s'intègre dorénavant à la maçonnerie, ce qui semble bien plus réaliste et sage d'un point de vue structurel.

Pour le pignon nord, les évolutions paraissent minimales. Ici aussi, il s'agit d'un déplacement des pinacles et d'une simplification du décor ornemental : les roses, placées au-dessus des lancettes, comportent dorénavant des quadrilobes et non des mouchettes. Enfin, des portes en bois ferment les deux ouvertures basses.

3. *Projet définitif pour le pignon occidental du 16 avril 1892*

Si l'érection des deux pignons des bras du transept s'enchaîne relativement rapidement avec la mise en place de la nouvelle toiture, la construction de celui à l'ouest de la nef prend plus de temps. Sept ans après avoir finalisé les dessins pour le transept, P. Tornow rédige en octobre 1890 un *Mémoire concernant la cathédrale de Metz et son achèvement* dans lequel il apporte quelques informations sur le dessin du pignon principal⁹⁸.

Le dessin de ce pignon s'apparente à celui du bras sud du transept (fig. 77). Une arcature prend place en pied de l'ouvrage tandis qu'un motif de « pinacles indépendants du pignon et traversant la corniche » anime la surface « pour la rendre

⁹⁸ „Denkschriften-Reihebetreffend Den Dom zu Metz und dessen Wiederherstellung“. Le projet est signé le 16 avril 1892 par Tornow et validé techniquement le 21 juin 1892 par un conseiller en construction à Metz.

vivante »⁹⁹. Le sommet des contreforts reçoit une terminaison dans le style gothique rayonnant. À la place de la rose, P. Tornow prévoit une horloge qui, selon lui, possède « une certaine justification historique et locale »¹⁰⁰.

L'Académie émet un avis sur ce projet le 21 octobre 1891. Richard Voigtel estime que « l'arcature aveugle de 5 mètres de haut qui repose au pied du pignon du toit, agit comme une division horizontale trop importante, le pignon apparaissant trop petit ».¹⁰¹ Il reprend en comparaison la solution mise en œuvre pour le pignon nord où « la répartition verticale des pinacles ininterrompus depuis la base du pignon crée un effet satisfaisant »¹⁰². Selon lui, dans le cadre d'un développement plus approfondi du projet de la façade principale, il serait opportun de réduire la hauteur du pignon du portail et de lui donner un aspect similaire à celui du bras nord du transept. C. W. Hase souhaite que la maçonnerie ne prenne pas en compte la mise en œuvre du cadran d'horloge : ce dernier devant être appliqué contre, comme l'aurait été un élément mis en place après la construction du pignon. Il donne également son accord pour le couronnement de la tour de l'horloge par une flèche ajourée et le prolongement de l'arcature du pignon sur cette même tour. Pour le reste, il se contente d'approuver globalement le projet.

⁹⁹ P. Tornow, *Denkschriften-Reihe betreffend den Dom zu Metz und dessen Wiederherstellung*, Metz, 1891., p.8 : „[...] zur Belebung der Dreiecksfläche und der Dachkante ist jedoch das Motiv freistehender und durch das Abdeckungsgesims hindurchschiessender Fialen verwendet“.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p.8: „[...] eine gewisse geschichtliche und örtliche Berechtigung [...]“.

¹⁰¹ Akademie des Bauwesens, *Avis de l'Académie - Dossier n°69*, Berlin, 1891., AdB I. 63/91 : „Die als Horizontaltheilung kräftig wirkende 5 m hohe Blendarchitektur am Fuße des Dachgiebels, deckt $\frac{1}{3}$ der Höhe desselben und läßt denselben zu niedrig erscheinen [...]“.

¹⁰² *Ibid.*, AdB I. 63/91 : „[...] die bis zum Fuße des Dachgiebels ohne Unterbrechung durchgeführten Fialen durch die Vertikal-Theilung günstig wirken“. Voigtel écrit „Nordportal“ pour évoquer le pignon du bras nord du transept. Il semble qu'il s'agisse d'une erreur de l'architecte.

Le premier dessin conservé à Metz, qui présente uniquement le pignon principal, date de 1892¹⁰³. Les variations avec le projet de 1889 restent minimales. P. Tornow modifie seulement l'encadrement du cadran d'horloge et suit ainsi l'avis de C. W. Hase. Un dessin plus développé « met [le cadran] en harmonie avec la riche ornementation du pignon »¹⁰⁴. Bien que « l'arrêté du 18 décembre 1891 avait proposé de supprimer complètement le cadran d'horloge », P. Tornow préfère le conserver pour le distinguer des deux autres¹⁰⁵.

Dans son nouvel avis du 2 juillet 1893, l'Académie se prononce notamment sur le dessin du pignon de la façade principale. Elle note que son architecture manifeste une « augmentation relativement légère »¹⁰⁶. Dans le *Bulletin n°10 et 11* de 1896, P. Tornow précise que « les autorités supérieures » approuvent le projet de reconstruction du pignon principal le 22 avril 1895.

¹⁰³ „*Restauration der Kathedrale zu Metz. Neuer Giebel über der Westfront*“.

¹⁰⁴ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°8 et 9*, 1893., p.10.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p.10.

¹⁰⁶ Akademie des Bauwesens, *Avis de l'Académie - Dossier n°37*, Berlin, 1892., A. d. B. I. 34. : „[...] eine verhältnißmäßig geringe Steigerung“.

V. Chronologie du chantier

La reconstruction de la toiture regroupe en réalité plusieurs opérations. Sur près de vingt ans, de 1878 à 1898, les parties hautes de la cathédrale font d'abord l'objet d'une remise en état afin de supporter la nouvelle toiture. L'érection des deux pignons du transept débute presque immédiatement après la fin des travaux de couverture, tandis que le pignon principal, en lien avec l'érection du portail, clôt cette longue entreprise.

a. La restauration des parties hautes

La remise en état des parties supérieures de la cathédrale concerne les premières années de l'opération de 1878 à 1880. Il s'agit, d'une part, de restaurer les parties endommagées par les flammes, comme l'ensemble de la balustrade ajourée et les deux tours, et, d'autre part, de conforter les structures existantes en rétablissant une arase stable¹⁰⁷. Toutefois, poussé par la ville de Metz qui demande une aide financière à l'administration impériale, P. Tornow engage d'abord la restauration de la face nord de la tour de Mutte qui se trouve dans un état de dégradation très avancé. Débute ensuite la restauration de l'arase supérieure des murs gouttereaux sur l'ensemble du monument. L'architecte remplace en moyenne trois lits de pierre qui ont perdu leur capacité portante, et emploie la pierre de Jaumont taillée de telle sorte à reprendre l'appareillage existant. Ces nouvelles arases vont servir de base à la future

¹⁰⁷ P. Tornow, *Bulletin de l'Oeuvre n°1*, op. cit. p.11-12 « 1° Le rétablissement de la façade nord du beffroi de la tour de la Mutte, façade fortement endommagée par le feu.

2° La reconstruction autour de la nef, du transept et du chœur d'un nouveau parement de mur, d'une hauteur moyenne de trois assises, devant servir de base à la construction de la nouvelle toiture, en remplacement de l'ancien parement fortement endommagé, et le rétablissement, en pierres de taille des gouttières de la toiture, des galeries et des autres ornements, tels que guimberges et clochetons, dont les trois cinquièmes à peu près étaient détruits.

3° L'établissement de la toiture proprement dite, avec charpente en fer, lattage de chêne et couverture en cuivre, ainsi que l'exécution des travaux accessoires, tels que gouttières, lucarnes, arête faîtière, galeries intérieures, etc. »

toiture. En outre, l'ensemble des chéneaux et près de trois cinquièmes de la galerie de toit doivent être remplacés. Cette opération permet la création de chéneaux placés en arrière de la balustrade ajourée. Le rétablissement des assises supérieures des murs gouttereaux s'engage immédiatement après la validation du projet par les instances impériales, de telle sorte à ce que les pierres peuvent être taillées à partir de l'été 1881 dans les ateliers. La pose des pierres débute à l'automne de cette même année.

b. La mise en œuvre de la nouvelle toiture

À partir de novembre 1880, les éléments métalliques de la charpente sont fondus dans les ateliers de l'entreprise *Maschinenbau-Aktiengesellschaft Union* à Essen. Après l'achèvement des arases supérieures, l'assemblage de la charpente métallique s'engage à grande vitesse au cours de l'année 1881. Le chantier ne subit aucune interruption grâce à un hiver doux. La pose des derniers éléments de la charpente a lieu à la fin du mois de janvier 1882, donnant lieu à une cérémonie d'achèvement des travaux le 28 du même mois, en présence du conseiller supérieur C. W. Hase, du représentant le président de Lorraine, du vicaire général Willeumier et de l'évêque coadjuteur François-Louis Fleck en remplacement de l'évêque de Metz.

Les travaux de couverture débutent par les travées de liaison au droit de la façade principale. Ils s'achèvent le 28 février 1882 et l'architecte se félicite qu'aucun accident ne soit à déplorer durant ces quatre mois d'activité. Lorsque P. Tornow rédige son rapport cette année-là, les travaux liés au faîtage, aux lucarnes, au paratonnerre, à la balustrade ajourée, à la restauration de la face nord de la tour de Mutte arrivent presque à leur terme. Il envisage d'entreprendre les travaux du pignon sud à partir du printemps de l'année suivante.

De nombreux documents graphiques conservés dans le *Denkmalarchiv* et réalisés le 15 mai 1882, c'est-à-dire une fois la toiture terminée, correspondent à des copies réalisées par diazographie (fig. 78). Ils représentent les fermes entières, ainsi que différents détails d'exécution à l'échelle réelle : appui des fermes, détails de fixation des pannes sur les fermes, faîtage, etc. Comparés avec le projet définitif du 28 novembre 1880, il ressort que les bielles ont été simplifiées : l'anneau central a disparu, mais leur profil cruciforme persiste. Le dessin des éléments de liaison entre bielles et câbles et l'appui des fermes sur l'arase des murs a également fait l'objet d'une modification.

En cours de chantier, P. Tornow ajoute quatre lucarnes sur la toiture du transept. Les pans de ce volume apparaissent trop dépouillés et la nécessité de les animer se fait rapidement sentir. Le modèle de lucarne utilisé pour le transept correspond à celui du chevet. L'entreprise *Georg Victor Lynen*, de Stolberg, dans la province de Rhénanie, se charge de leur réalisation. La pose a seulement lieu entre juillet et août 1887.

c. La construction des trois pignons

La deuxième phase du projet concerne la création des deux pignons du transept. L'opération débute par le bras sud et dure environ deux ans pour s'achever à l'automne 1885¹⁰⁸. Du côté nord, les travaux commencent au printemps de l'année 1886 pour s'achever le 14 septembre de la même année par la pose de la statue de la Vierge¹⁰⁹.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p.15.

¹⁰⁹ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°2 et 3, op. cit.*

Le pignon de la façade principale, entrepris neuf ans plus tard, débute par la démolition de l'ancien couronnement. La taille des pierres et la pose des échafaudages volants démarrent rapidement en 1895. Les nouvelles pierres sont rapidement mises en œuvre et les travaux s'achèvent le 24 juillet 1897 : la dépose des échafaudages peut avoir lieu en octobre 1897. L'horloge, posée au mois de janvier 1898, clôture cette intervention¹¹⁰.

d. Le montant des travaux

En 1882, alors que les travaux de couverture arrivent progressivement à leur achèvement, P. Tornow joint à son rapport un récapitulatif des montants, classés chronologiquement, afin de rendre compte des dépenses réalisées depuis 1875, dont celles concernant la toiture : pour la couverture provisoire, 27 286,87 marks en 1877 ; pour la toiture définitive, 1 048,86 marks en 1880 et 206 435,42 marks en 1881 ; pour la restauration de la tour de Mutte, 675,00 marks en 1880 et 18 410,58 marks en 1881 ; enfin 3 163,08 marks pour l'inspection des fondations des piles de la croisée en 1881. La dépense totale avoisine ainsi les 257 000,0 marks.

Sept ans plus tard, P. Tornow avance la somme de 507 000,0 marks comme coût global de la nouvelle toiture et des pignons¹¹¹. Finalement, en 1896, il récapitule « les dépenses occasionnées à la suite de l'incendie de mai 1877 » dans le *Bulletin n°10 et 11*. Seuls les montants concernant la toiture provisoire (27 300,0 marks) et les fouilles à la croisée (4 200 marks) restent proches de ceux indiqués en 1882. Concernant les autres interventions, la réévaluation des dépenses apparaît importante : le montant de la construction de la toiture définitive passe de 91 000 marks à 298 800 marks – soit le triple ; le coût de la restauration de la tour de

¹¹⁰ Il s'agit vraisemblablement de l'*Immediatbericht* n°1 de 1897.

¹¹¹ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre* n°4, *op. cit.*

Mutte est lui quadruplé, atteignant les 81 300 marks ; la construction des deux pignons du transept se monte à 100 400 marks, tandis que le pignon principal, avoisine à lui seul les 135 000 marks¹¹². Au final, les sommes dépensées pour l'ensemble du chantier s'élèvent à 647 000 marks avec un tiers dédié aux pignons.

e. Les photographies de chantier

À l'instar des travaux d'entretien, peu de photographies documentent le chantier de la nouvelle toiture. Grâce à A. Dujardin, qui apprend la photographie à Paris en 1891, les premiers clichés réalisés concernent la construction du nouveau pignon. Pris à partir de l'année 1892, date de fin de l'opération, ces quelques photographies présentent toujours le pignon principal en travaux, et donc échafaudé, selon le même point de vue frontal¹¹³. Trois types de vues se démarquent : les vues d'ensemble de la façade principale, avec le portail J.-F. Blondel (fig. 79) ; les vues en contre-plongée, centrées sur le pignon (fig. 80) ; les vues quasi-frontales du pignon, probablement des détails tirés à partir des clichés précédents.

Ces photographies révèlent une légère évolution dans le chantier : le premier type atteste de la construction de l'arcature basse - le pignon n'étant pas encore terminé puisque la charpente métallique se devine au travers des échafaudages ; la deuxième montre le pignon achevé, couronné du fleuron sommital, avec les échafaudages encore en place ; la troisième présente le démontage partiel des moyens d'investigation jusqu'au niveau correspondant à la naissance du pignon.

¹¹² P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°10 et 11*, Metz, 1896., p.54. P. Tornow précise tout de même que la reconstruction du pignon principal intègre le couronnement de la tour de l'horloge et des travaux accessoires. Le montant de la construction du pignon nord s'élève à 42 000 Marks, tandis que le pignon sud coûte 60 000 Marks.

¹¹³ Ces photographies ont été numérisées par l'UDAP de la Moselle à une date inconnue et classées sur le serveur du service dans un dossier intitulé « Vues extérieures », sans références.

Une photographie, intitulée « Cathédrale de Metz. Vue du nouveau pignon au 13 mai 1897 » sort du lot. La date et la présence au sommet de l'échafaudage du drapeau impérial, que deux compagnons installent, confirment qu'il s'agit d'une prise de vue réalisée lors d'une des visites du souverain à Metz. L'échafaudage en bois laisse voir en partie basse l'arcature déjà terminée et, en partie médiane, la nouvelle charpente métallique avec les supports de la couverture qui dépassent légèrement. Le pignon n'est donc pas encore complètement érigé.

Enfin, dans *l'Immediatbericht* n°2 de 1895-1897, P. Tornow rassemble des photographies de la façade principale avant et en cours des travaux, ainsi que des détails des sculptures avant leur mise en œuvre : des aigles, des dragons, ainsi que des éléments d'architecture, comme des portions de frises trilobées ou encore un crochet. Les figures humaines, certainement exécutées par les ateliers d'A. Dujardin, ne sont pas reproduites. L'ampleur des remplacements de parement situé sous le pignon peut être approchée : sept rangs de maçonneries, en particulier à proximité de la grande verrière.

La reconstruction de la toiture constitue la première grande opération que P. Tornow mène sur la cathédrale. Ce vaste projet, né dans l'urgence d'une catastrophe, s'étale cependant sur plusieurs années, au point que la fin effective du chantier, avec l'achèvement du pignon principal, précède seulement de huit ans la démission de l'architecte en 1906. Les différentes étapes de ce projet sont conduites en parallèle avec d'autres interventions, comme le portail de la Vierge. Le pignon principal se lie progressivement au nouveau portail, au point de reporter largement sa construction à la fin du siècle.

L'évolution de ce projet reflète ainsi les principales étapes qui vont également intéresser les grands travaux à suivre. Les hésitations et les propositions peu fondées

historiquement occupent les premières années du service de l'architecte, jusqu'au premier voyage en France. Puis vient le temps du projet reposant sur une analyse historique et comparative, dans le but d'appliquer à l'édifice le principe d'unité de style. Seule la dernière phase, marquée par une certaine liberté vis-à-vis des modèles de référence, échappe à cette conception. Elle concernera la flèche de la tour du Chapitre qui aurait dû constituer l'aboutissement de l'intervention conduite par P. Tornow.

À l'échelle de la cathédrale, ce projet représente indéniablement la transformation la plus substantielle que l'architecte prussien opère. Cela plus encore peut-être que le portail principal, qui passe aujourd'hui comme l'ajout le plus important de P. Tornow. Ce sont pourtant bien les parties supérieures qui impriment au monument sa silhouette parfaitement identifiable, celle de la cathédrale idéalisée par le XIX^e siècle, et qui s'impose depuis plus de cent ans dans le paysage messin.

Sur le plan plus large de l'histoire des cathédrales au cours de ce siècle, le cas de Metz révèle déjà ses particularités, caractéristiques de l'intervention de P. Tornow. La reconstruction de la charpente en métal ne peut être considérée comme une nouveauté : d'autres exemples précèdent le projet de P. Tornow. En revanche, il s'agit bien de la première fois, voire de la dernière, qu'un architecte prend autant de libertés vis-à-vis d'un édifice d'une telle importance. L'architecte ne respecte ni les particularités locales ni le matériau, et encore moins l'évolution des formes. Par cette nouvelle silhouette, il impose à Metz une vision de la cathédrale idéalisée du XIII^e siècle. Les raisons ayant motivé le choix du matériau restent toutefois ouvertes. P. Tornow voulait-il s'inscrire dans une certaine modernité et continuité avec Cologne ? Ou bien était-ce seulement pour des questions de rapidité et de coût ?

CHAPITRE III.C : LA RESTAURATION DU PORTAIL DE LA VIERGE DE 1876 À 1885

Après avoir entrepris la reconstruction de la toiture de la cathédrale, disparue en 1877 - opération qui interrompt le fil initialement prévu pour le projet global de restauration - P. Tornow entame la restauration de l'ancien portail de la collégiale Notre-Dame-la-Ronde. Cet ouvrage dédié à la Vierge, d'abord masqué par les arcades de Jacques-François Blondel, érigées durant la seconde moitié du XVIII^e siècle, est mis au jour en 1867. Lorsque P. Tornow arrive à Metz, le portail se présente dans un état fortement dégradé et sans lien avec son environnement d'origine. Outre l'aspect inesthétique de l'ouvrage médiéval, les Messins jugent cette situation inacceptable pour leur monument emblématique. En dehors des travaux d'urgence et d'entretien qui se poursuivent, ce portail constitue donc tout naturellement la première intervention du projet global conçu par P. Tornow.

En dépit de l'état de conservation passable du portail, proche de la ruine selon l'architecte, une partie des vestiges de l'ancien portail, en particulier les éléments architectoniques, sont encore en place. P. Tornow qualifie d'ailleurs son travail de « restauration », bien qu'en réalité, comme le montrera l'analyse, l'architecte prend de nombreuses libertés vis-à-vis de l'ouvrage existant, au point qu'il soit difficile de qualifier cette intervention de la sorte, en tout cas au sens actuel du concept. Il s'agit en réalité d'une reconstruction, pour certaines parties presque à l'identique. La dénomination utilisée par P. Tornow est cependant reprise dans la présente analyse.

Nonobstant l'importance et la nature de ces travaux qui intéressent un édifice médiéval considéré par P. Tornow comme un chef-d'œuvre de l'architecture gothique, les documents renseignant sur sa restauration sont finalement peu nombreux en comparaison avec les opérations postérieures. Les pièces graphiques sont particulièrement absentes : des minutes de relevés informent avec précision l'état après dégagement des vestiges, tandis que l'avant-projet d'octobre 1876

présente une première version du projet de restauration, que le ministère impérial ne semble pas avoir été étudiée ou validée. En 1878 le ministère accepte un projet définitif, bien qu'à nouveau, aucun document conservé à Berlin ou à Metz n'atteste de cet accord. Les projets de toiture pour le portail de décembre 1882, puis de juin 1883, réalisés huit ans après le début des opérations, semblent clore la réflexion de l'architecte sur son projet.

Concernant les documents écrits, les sources disponibles paraissent également relativement minces. P. Tornow ne rédige que trois textes pour décrire son projet. Le premier est publié en 1885 et constitue la source principale d'informations pour l'ensemble de ce projet¹. La description donnée par P. Tornow traite des différentes étapes de l'élaboration du projet : de l'analyse historique et archéologique jusqu'à la mise en chantier. Le deuxième document est un article publié dans le *Bulletin de l'Œuvre n°1*, un an après la fin des travaux². Enfin, la retranscription dans le *Bulletin n°4* de 1889 du discours prononcé par P. Tornow le 22 février 1889 devant la Société des architectes et des ingénieurs à Strasbourg constitue le troisième texte³. Enfin, deux articles issus de la *Deutsche Bauzeitung* de 1879 et de 1891 font office de sources extérieures au chantier.

¹ P. Tornow, *Das neue Liebfrauen-Portal der Kathedrale zu Metz.*, Metz, Gebrüder Ewen's Buchhandlung, 1885. *Portail de Notre-Dame, ses sculptures, son histoire par Paul Tornow.*

P. Tornow débute sa préface en précisant qu'en général, le public n'est pas friand des descriptions et des interprétations des figures et des symboles lorsque ceux-ci appartiennent au Moyen Âge, même quand il s'agit d'ouvrage de premier ordre. Malgré tout, il suppose que cela ne sera pas le cas pour le portail de la Vierge, pour lequel le public manifesterait un intérêt pour la description de son ornementation.

Pour répondre à cet intérêt, l'architecte propose ce texte et rappelle qu'il s'agit « d'une description condensée du décor statuaire en lien avec une série de notices historiques et générales sur le portail ».

² P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°1*, 1886.

³ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°4*, 1889.

I. Le portail médiéval

Le portail de la Vierge connaît une histoire mouvementée. Son évolution se caractérise par trois grandes étapes : sa construction au début du XIII^e siècle en tant qu'entrée de la collégiale Notre-Dame-la-Ronde, sa disparition derrière les arcades classiques de Jacques-François Blondel au milieu du XVIII^e siècle, et enfin son dégagement en 1867 par les Français. L'état sanitaire du portail dressé par P. Tornow en amont des travaux complète ces étapes.

a. L'entrée de la collégiale Notre-Dame-la-Ronde et son intégration à la cathédrale

Lorsque P. Tornow mentionne pour la première fois le portail de la Vierge dans le *Bulletin de l'Œuvre n°1* de 1886, il évoque l'histoire des portails de la cathédrale qu'il qualifie « des plus curieuses »⁴ : quatre portails sur cinq datent du Moyen Âge et seuls les deux placés au droit des tours appartiennent véritablement à la cathédrale. Les autres, hormis le portail de J.-F. Blondel, dépendent originellement de l'ancienne collégiale Notre-Dame-la-Ronde. Pourtant, pour P. Tornow, ces derniers partagent de nombreux points communs avec les portails de la cathédrale⁵.

Peu de vestiges de l'ancienne collégiale Notre-Dame-la-Ronde érigée au XIII^e siècle subsistent dans la cathédrale actuelle. P. Tornow précise en effet que l'histoire du portail de la Vierge, qu'il attribue avec certitude à la collégiale, ne se perçoit qu'au

⁴ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°1*, 1886.,

⁵ *Ibid.* : « [le portail] présente dans ses formes extérieures une grande analogie de style avec la Cathédrale, en était cependant complètement séparée et absolument indépendante ».

travers de rares indices⁶. Eugène Voltz* et Alain Villes* identifient effectivement quelques éléments de cette ancienne collégiale visibles sur le portail actuel de la Vierge⁷. Aucun plan ancien ne permet de connaître cet édifice disparu dont l'intégration à la cathédrale semble décidée dans les années 1235. Une particularité du plan de la collégiale, très certainement octogonale, est cependant conservée : le portail de la Vierge se développe en biais et correspond à un pan coupé de cet octogone. Des fouilles réalisées par P. Tornow entre 1878 et 1879 dans le bas-côté opposé au portail mettent au jour une fondation symétrique en plan au portail, confirmant partiellement ainsi l'hypothèse de l'octogone⁸.

En 1885, P. Tornow cherche à déterminer plus précisément l'époque d'édification du portail. Il reconnaît sur le portail des traits de l'architecture médiévale bourguignonne, en particulier du milieu du XIII^e siècle, et précise la datation aux années 1260⁹. L'architecte mentionne toutefois que cette « nuance stylistique des formes de construction du portail entre en contradiction avec celles [des cinq travées de la nef] de la cathédrale », érigées durant les mêmes années et s'apparentant à

⁶ P. Tornow, *Das neue Liebfrauen-Portal der Kathedrale zu Metz*, Metz, Gebrüder Ewen's Buchhandlung, 1885. Le titre complet en allemand est : „*Das neue Liebfrauen-Portal der Kathedrale zu Metz. Kurze Beschreibung des figürlichen schmuckes und Notizen zur Geschichte des Portals*“. Le livre présente sur sa première de couverture la devise de Tornow : « *Facta veterum tueamur et nova vestiamus vetustatem gloria* ».

⁷ « En élévation, les seules données objectives concernent l'extrémité occidentale sud de la façade : un mur biais, auquel est accolée la tour de l'Horloge et dans lequel s'ouvre le porte Sainte-Marie. [...] Il subsiste apparemment de cet édifice divers éléments de part et d'autre du revers du portail Notre-Dame, notamment deux groupes de trois colonnettes, dont la sculpture des chapiteaux et le profil des bases sont les plus anciens de la cathédrale... » Collectif, *Metz - La grâce d'une cathédrale*, s.l., Place Victoires/NuéeBleue, 2019, 444 p., p.57.

⁸ D'une dimension supérieure à l'ancienne collégiale de Metz, la *Liebfrauenkirche* de Trèves semble partager quelques traits communs avec Notre-Dame-la-Ronde : la proximité avec la cathédrale, la dédicace, le plan « circulaire ».

⁹ P. Tornow, *Das neue Liebfrauen-Portal der Kathedrale zu Metz*, op. cit., p.12 : „[...] seine Architekturformen verhältnismäßig sehr große Verwandtschaft mit denjenigen der mittelalterliche Architekturschule von Burgund aufweisen und zwar speciell mit denjenigen, welche um die Hälfte des XIII. Jahrhunderts [...]“.

l'école champenoise¹⁰. Ces différences régionales importent particulièrement quant à l'élaboration du projet de futur portail principal.

François Rollin, géomètre de la ville, réalise le plus ancien plan connu de la cathédrale en 1728¹¹. Il présente l'ancien chevet de la collégiale, devenu chapelle Notre-Dame-la-Ronde après son intégration à la cathédrale, avec deux absidioles à pans coupés placées sur les deux faces obliques du chœur. Les grands travaux d'aménagement du XVIII^e siècle sacrifient ces excroissances de style Renaissance. Les seuls documents qui permettent de connaître le portail médiéval sont les photographies prises après le dégagement des ajouts blondéliens au milieu du XIX^e siècle et semblent d'abord avoir appartenu à l'architecte Jules Racine avant d'être intégrées au *Denkmalarchiv*.

Le cliché représentant les vestiges du portail médiéval en entier, permet d'identifier clairement l'avancée formant un porche et se développant sur un plan oblique par rapport au portail qu'elle abrite (fig. 81). Une grande ouverture en tiers-point donne accès au volume couvert par deux voûtes sur croisées d'ogives, ornées d'une clef recevant le motif de l'Agneau mystique. Les piédroits sont richement ornés dans « un style gothique bourguignon », comme le confirme Eugène Voltz. Sur la face extérieure, des dais semblent avoir protégé des statues dont le socle n'est plus visible mais le fond de niche reste identifiable¹². Trois colonnes de crochets menant à une frise composée de trilobes sur fleurons, qui se développe sur toute la façade extérieure, prolongent ces dais.

¹⁰ *Ibid.*, NDBP : „Hierdurch tritt die stilistische Nuancierung der Bauformen dieses Portals in einen interessanten Gegensatz zu denjenigen der Kathedrale angehörigen, welche auf eine ungefähr gleichzeitige Entstehung hindeuten, [...]“. Il est intéressant que de nombreuses remarques, précieuses pour la présente analyse, sont en réalité indiquées en note de bas de page et reportées à la fin de l'ouvrage.

¹¹ Publié dans Dom CALMET, *Histoire ecclésiastique et civile*, t. III, Nancy, 1728, pl. VL.

¹² Eugène Voltz estime que la partie basse du portail est détruite. En réalité, comme le précisera la suite de l'analyse, il s'agit d'un volume situé sous le sol du portail médiéval, d'où la présence d'une porte d'accès dans le piédroit occidental.

L'arc mouluré reçoit une série de feuillages sur son archivolt et une série de statues assises au droit de son intrados : il s'agit vraisemblablement de vierges sages et de vierges folles assises sous des dais formant le support de la figure supérieure. Sous le porche, le niveau des statues disparues se poursuit et sa limite supérieure marque la naissance des voûtes. Sous leur formeret se développent deux tympans latéraux. La face intérieure est percée de deux ouvertures rectangulaires, séparées par un trumeau sur lequel prenait sûrement place une statue, mais la surface est lisse. Un tympan, qui semble avoir conservé son décor disposé en trois registres, se déploie en partie haute et en fond de porche. Une seconde photographie présente en effet ce tympan en détail tel qu'il apparaît après le dégagement des ajouts blondéliens (fig. 82). Dans sa thèse de doctorat, Marie-Antoinette Kuhn identifie deux ateliers ayant participé à la réalisation de ce tympan, et reconnaît, dans le registre inférieur, des influences du portail du bras sud du transept de la cathédrale d'Amiens. Eugène Voltz avance également l'hypothèse que les deux registres supérieurs s'inspirent d'une scène identique de la cathédrale de Reims.

Selon Eugène Voltz, la construction du portail se réalise en une seule campagne, les différents éléments étant taillés et/ou sculptés en avance sur le chantier puis assemblés sur place. Le portail et la travée qui le précède, auraient ainsi pu être érigés durant le troisième quart du XIII^e siècle (après une vraisemblable suspension du chantier) et suivis par l'achèvement de la travée droite et de la façade extérieure au début du XIV^e siècle, avec notamment la mise en œuvre d'une frise trilobée supportant une balustrade, tel que le montre en partie la première photographie.

Dans son article consacré à Notre-Dame-la-Ronde, Eugène Voltz évoque l'existence d'un local au-dessus de la voûte du portail, dans lequel les archives de la Ville auraient été conservées. Ce volume aurait disparu dans un incendie en 1540,

« occasionné par le feu du ciel », comme le rapporte le manuscrit de Baltus¹³. Les documents conservés et rescapés de l'incendie seraient alors transférés à l'intérieur de la cathédrale. P. Tornow fonde son projet de restitution de la toiture du portail sur cette information.

Enfin, durant tout le Moyen Âge et avant les grandes transformations urbaines du milieu du XVIII^e siècle, le portail de la Vierge s'ouvrait sur un espace public délimité par deux églises du complexe cathédral et le palais des Treizes¹⁴. Le portail formait le seul accès sur ce flanc de la collégiale, l'entrée dans la cathédrale se faisait du côté opposé, au droit du portail situé au pied de la tour du Chapitre (fig. 12). Une géométrie particulière en plan et un contexte urbain dense et contraint ont donc amené à la création d'un portail précédé d'une halle. Ce qui apparaît aujourd'hui comme un porche, doit se comprendre comme ayant été une sorte de passage couvert reliant l'espace public à l'entrée de la collégiale.

b. Les ajouts blondéliens masquant le portail

Les constructions dessinées par Jacques-François Blondel en 1766 masquent et mutilent le portail médiéval en s'adossant directement contre lui. Lorsque le Café Fabert s'installe dans la boutique placée au-devant du portail, ce dernier ne sert plus d'entrée. La création de la place d'Armes nécessite également un important nivelage du sol, prenant comme niveau de référence le sol intérieur de la cathédrale. Près de 150 centimètres de terre doivent ainsi être décaissés sur l'ensemble du futur site. Le portail médiéval de l'ancienne collégiale, dont le niveau de sol n'a pas été modifié, se retrouve bien au-dessus de la nouvelle place d'Armes, mais caché pour quelques années derrière une arcade classique.

¹³ *Mémoires pour servir à l'histoire de la ville et cité de Metz*, Bibliothèque-Médiathèque de Metz, Ms. 165 (195).

¹⁴ En particulier Saint-Pierre-aux-Images et la Chapelle des Lorrains.

Dans le discours prononcé par P. Tornow le 22 février 1889, devant la Société des architectes et des ingénieurs à Strasbourg, l'architecte apporte quelques informations supplémentaires au sujet des arcades de J.-F. Blondel¹⁵. Il précise qu'une « série de bâtiments et de maisons particulières cachaient et enclavaient toute la face méridionale de la cathédrale dans sa partie inférieure, jusqu'à la hauteur de la plateforme de la nef latérale, de telle sorte que la galerie de ce portail si riche et si beau formait la partie intégrante d'une vulgaire habitation à trois étages »¹⁶. Le Café Fabert utilise donc le portail médiéval comme local, bien qu'il ne soit pas totalement clair de quelle partie de l'ouvrage il s'agit. Le terme de « galerie » employé par P. Tornow reste confus et pourrait désigner la partie voûtée du porche comme sa terrasse.

c. Le dégagement du portail par les Français

En 1867, pendant la période française, l'évêque Paul Dupont-des-Loges ordonne la destruction des boutiques et arcades qui masquent le flanc sud de la cathédrale¹⁷. Le Café Fabert disparaît pour laisser place au portail médiéval mutilé.

Dans le premier *Bulletin de l'Œuvre*, P. Tornow publie une gravure sur cuivre qui représente le flanc de la cathédrale donnant sur la place d'Armes, avec les arcades encore en place (fig. 16)¹⁸. Pour P. Tornow, ce document donne une idée parfaite « de l'aspect déplorable que présentait alors la cathédrale » et qu'il « est difficile de comprendre qu'on ait pu laisser défigurer la cathédrale par un appendice aussi choquant »¹⁹. Il suppose que le portail proche de la chapelle du Mont-Carmel a été dégradé lors de l'érection des arcades, qualifiées au passage de « bâtiments

¹⁵ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre* n°4, *op. cit.*

¹⁶ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre* n°4, Metz, 1889., p.24.

¹⁷ Aurélien Davrius, *La place d'Armes de Metz: Un chef-d'œuvre de l'architecte de Louis XV Jacques-François Blondel*, Paris, Alain Baudry & Cie, 2011, 299 p.

¹⁸ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre* n°1, *op. cit.*

¹⁹ *Ibid.*

disgracieux ». De la même manière, il attribue aux constructions blondéliennes les dégradations affectant le portail de la Vierge, dont il publie une photographie après le dégagement des arcades et avant restauration (fig. 81).

Pour P. Tornow, la démolition des constructions de J.-F. Blondel offre l'occasion de révéler « le regrettable état de conservation » de l'ouvrage médiéval et le besoin urgent de remédier à cette situation d'autant qu'il reconnaît ne pas savoir à quel point des projets de restauration du portail ont pu être établis « à l'époque du régime français »²⁰.

d. Un état sanitaire dressé après dégagement - Minutes de relevés des vestiges

Le 20 février 1877, P. Tornow adresse un rapport aux ministère impérial dans lequel il communique le cliché du tympan médiéval avant restauration (fig. 82)²¹. La photographie confirme l'état dégradé de l'ouvrage. Il est en effet possible d'identifier les importantes fissures qui parcourent le trumeau, les chandelles de bois installées dans les deux ouvertures pour soutenir le linteau ou encore les différentes mutilations des figures.

Le fonds d'archive de P. Tornow conserve une série de 54 dessins au crayon de papier qui constituent des minutes de relevés réalisés à partir des vestiges du portail

²⁰ P. Tornow, *Das neue Liebfrauen-Portal der Kathedrale zu Metz.*, op. cit., p.13 : „Jedenfalls trat, als vor etwa zwei Jahrzehnten der Abbruch derjenigen Blondel'schen Gebäude erfolgt war, die ungefähr ein Jahrhundert lang das ehemalige Portal von Notre Dame la Ronde auf das Vollständigste maskirt hatten, und in Folge dessen nunmehr der bedauernswerthe Zustand der letzten offenkundig sichtbar wurde, die Nothwendigkeit der Beseitigung dieses Zustandes zu Tage“.

²¹ Le document est signé en bas à droite : „Zum Erläuterungsbericht d. D. Metz den 20. Februar 1877 gehörig. Der Bezirks-Baumeister P. Tornow“, ICO_463_A001_2E3_001. Le rapport qui accompagne la photographie n'est cependant pas conservé dans les archives de Metz ou de Berlin.

médiéval avant sa restauration (fig. 83 & 84)²². Cet ensemble de documents comporte essentiellement des extraits de plan utilisés par la suite pour dessiner le plan global du portail. Toutefois, quelques détails permettent d'apprécier la qualité et l'ampleur des éléments médiévaux toujours conservés. En rendant compte avec précision de l'état des éléments conservés et de leur dessin, ils appuient la démarche de documentation de l'architecte. L'ouvrage médiéval conserve encore de nombreux vestiges et P. Tornow souhaite inventorier et préciser leur état de conservation. Il est ainsi attentif à documenter l'état existant et adopte, d'une certaine façon, une démarche archéologique qui rappelle celle de Jean-Baptiste Lassus*. Ces sources forment la base d'un projet de restauration dans la mesure où ils documentent, entre autres, les traces visibles de l'arcature de lancettes trilobées et aveugles en partie basse. De la même manière, certains groupes sculptés et l'ornementation sont également bien renseignés. En outre, les nombreux relevés des profils révèlent la finesse des modénatures conservées qui pourront ainsi être reproduites.

En 1885, c'est-à-dire une fois le portail restauré, P. Tornow dresse une description où il différencie les sculptures anciennes de celles qui ont été créées. Il liste minutieusement les différentes dégradations qui affectent les vestiges afin d'envisager ou non leur restauration. Il esquisse également une critique d'authenticité, en identifiant des parties qu'il juge d'origine, comme les trois registres qui composent le tympan. Enfin, il complète cette présentation par une énumération des éléments disparus dont il déduit l'existence à partir de ceux encore conservés.

Ces différents relevés, la description donnée par P. Tornow ou encore les quelques photographies du portail avant sa restauration permettent, en dépit de l'intervention relativement poussée que mène P. Tornow par la suite, de connaître avec précision l'état d'origine du portail médiéval.

²² DAR_463_A001_2E3_001_01 à DAR_463_A001_2E3_001_39. Ils sont regroupés sous l'appellation « Il. Liebfrauenportal », portail de la Vierge. La date exacte d'exécution de ces documents n'est pas connue, mais peut être estimée à la fin des années 1870 ou au début des années 1880.

II. Le projet de restauration conçu d'octobre 1876 à 1879

P. Tornow dresse le projet de restauration relativement rapidement. À partir de la fin de l'année 1876 et en l'espace de deux ans, il en propose deux versions. L'attitude à adopter vis-à-vis des vestiges se précise rapidement pour lui. Les principales modifications proposées dans la seconde version portent en effet sur la création d'une toiture et l'ajustement de la hauteur du portail. Les intentions de projet de P. Tornow seront présentées dans un premier temps afin d'évoquer à la suite l'iconographie, largement évoquée par P. Tornow, et les questions constructives. Enfin, la chronologie des différentes versions et des ajustements avant le démarrage du chantier en 1880 terminera ce chapitre.

a. Les intentions de projet et objectifs poursuivis par Paul Tornow

À son arrivée à Metz, Paul Tornow hérite d'une situation particulière : le portail de la Vierge se présente dans un état de dégradation avancé. L'architecte estime sa restitution possible, bien que le nouveau portail devra s'intégrer dans un environnement totalement différent de celui d'origine. À en croire l'architecte, l'état de conservation du portail appelle une intervention relativement rapide pour éviter la ruine des structures encore conservées. Comme il le rappelle dans son discours prononcé en 1889 à Strasbourg, si le portail continuait « à rester dans cet état désolant, [il] serait nécessairement tombé en ruines en peu d'années »²³. Il propose donc de reconstruire le portail, presque à l'identique tout en apportant les ajouts nécessaires puisque certaines parties devenues indispensables n'existaient pas à l'époque médiévale. Dans le *Bulletin de l'Œuvre n°1*, il précise en effet « que c'est plutôt une reconstruction, dans sa forme primitive, d'un édifice qui a déjà existé, qu'une restauration proprement dite ». Pour les parties non renseignées par les vestiges, pour lesquelles aucun élément ou fragment conservé en place n'aurait pu

²³ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°4*, op. cit., p.13.

servir de modèle, il crée des ouvrages neufs inspirés de l'esprit des architectes anciens.

Un quadruple problème se présente à l'architecte. D'une part, P. Tornow reconnaît aux vestiges du portail médiéval le fait d'être les seules traces subsistantes d'un ouvrage exceptionnel du Moyen Âge. Il s'agira donc de conserver au maximum ces éléments en place. D'autre part, il doit restaurer ce portail pour en faire l'accès principal de la cathédrale, tout en sachant que deux autres donnent déjà accès à l'intérieur de l'édifice et se situent à proximité. Par ailleurs, le portail médiéval faisait autrefois partie d'un édifice octogonal et s'ouvrait sur une ruelle placée dans son axe alors qu'à présent, le portail se trouve placé de biais par rapport au reste de la cathédrale et donnant sur une large place dégagée. P. Tornow doit donc raccorder harmonieusement le portail à l'ensemble de l'édifice.

La restauration du portail de la Vierge occupe une place de premier ordre dans le plan de restauration complet de la cathédrale. Dans son texte de 1885, P. Tornow évoque en effet « un programme comportant un projet de restauration planifié et couvrant l'ensemble de la cathédrale »²⁴, dont les travaux auraient dû commencer par cette intervention. Il s'agit en effet de redonner à la cathédrale une entrée principale digne, mais l'incendie de 1877 a modifié le déroulement initialement prévu. Dans le *Bulletin de l'Œuvre n°1*, P. Tornow insiste sur l'importance de cette opération et les qualités des vestiges²⁵. En effet, pour l'architecte, la restauration du portail est une action dont l'importance, « tant du point de vue archéologique que purement artistique, [...] est une nécessité indéniable »²⁶. Elle permet le maintien d'un ouvrage qui, malgré son état proche de la ruine, s'avère être une construction riche et

²⁴ P. Tornow, *Das neue Liebfrauen-Portal der Kathedrale zu Metz.*, op. cit., p.13 : "Bei der vor ungefähr einem Jahrzehnt seitens des Verfalles erfolgten Ausstellung desjenigen Programmes, welches eine planmäßige und umfassende Restaurierung der gesamten Kathedrale in sich begreift [...]"

²⁵ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°1*, op. cit.

²⁶ P. Tornow, *Das neue Liebfrauen-Portal der Kathedrale zu Metz.*, op. cit., p.13 : „Eine solche Restaurierung musste, sowohl vom archäologischen, wie vom rein künstlerischen Standpunkte deswegen als eine unabweisbare Nothwendigkeit aufgefasst werden [...]"

présentant dans ses détails un raffinement qui en fait un élément d'architecture de premier ordre appartenant « à la période la plus noble du gothique »²⁷.

1. Restaurer les vestiges

En dépit de l'état de ruine du portail, P. Tornow souligne à maintes reprises la qualité des vestiges conservés. En effet, il précise dans le *Bulletin de l'Œuvre* que les vestiges conservés « indiquaient que ce portail dans sa forme primitive était non seulement un monument unique dans son genre, mais encore un des plus riches spécimens de l'art gothique ancien. L'élégance des formes, la beauté des détails en faisaient un morceau d'architecture de premier ordre »²⁸. Le portail redécouvert de l'ancienne collégiale est une œuvre exceptionnelle qu'il faut restaurer en premier. Insister sur la qualité des éléments d'origine à préserver permet en effet, certes une fois la restauration achevée, de justifier de l'intérêt d'engager ces travaux en premier. En outre, c'est également une façon pour P. Tornow de donner les premières orientations de projet : les vestiges médiévaux, ou tout du moins les dispositions architecturales existantes, devront être conservés et rétablis.

Pour P. Tornow, les vestiges permettent de restituer la forme d'origine du portail. En effet, par un « heureux hasard, les si nombreuses dispositions architecturales et les détails » subsistent de telle sorte à pouvoir renseigner sur la quasi-totalité de l'ornementation et des dispositions du portail médiéval²⁹. Il devient ainsi possible à l'architecte de reconstituer le portail en fondant son projet sur une analyse des éléments architectoniques et du décor encore conservés. En effet, grâce

²⁷ *Ibid.*, p.13 : „der edelsten Periode des gothischen Stils“.

²⁸ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre* n°1, *op. cit.*, p.10.

²⁹ P. Tornow, *Das neue Liebfrauen-Portal der Kathedrale zu Metz.*, *op. cit.*, p.14 : „Aber ein glücklicher Zufall wollte es, dass auch hinsichtlich der so außerordentlich zahlreichen architektonischen Gliederungen und Einzelheiten [...] erhalten geblieben waren“.

aux vestiges, P. Tornow estime qu'il est « possible de rétablir dans leur forme primitive, non seulement le corps principal de l'architecture du monument, mais encore les particularités les plus essentielles de la structure, à l'exception cependant de toute la décoration statuaire »³⁰. C'est particulièrement le cas pour l'arcature aveugle qui sert de soubassement au portail dont P. Tornow liste attentivement les vestiges³¹. De la même manière, le portail présente encore trois variantes des grands dais qui couronnent les grandes statues. Quelques vestiges renseignent sur les crochets, le décor floral, ainsi que les profils de certaines moulurations.

Pour l'architecte, le « caractère particulier de l'architecture de ce portail et la richesse de ses formes nobles et achevées conçues dans le style vieux gothique » justifient donc sa réédification dans sa forme primitive³². Une restitution de la forme globale de l'architecture du portail est donc réalisable, mais cela ne peut s'appliquer à l'ensemble de la statuaire, dont seule une petite partie est encore en place.

Si, en règle générale pour les opérations menées sur la cathédrale, P. Tornow propose que les parties et les pierres endommagées soient progressivement remplacées par des pierres neuves, il reconnaît que cette méthode ne peut pas être appliquée dans le cas du portail de la Vierge en raison « du haut degré de

³⁰ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°4*, op. cit., p.13.

³¹ P. Tornow, *Das neue Liebfrauen-Portal der Kathedrale zu Metz.*, op. cit., p.14. P. Tornow précise qu'il en reste « dans l'ensemble toute la base, un chapiteau avec une moitié d'arc prenant naissance au-dessus [...], les restes d'un couverture triangulaire au-dessus de l'arc aveugle, et enfin, au droit des vestiges des chapiteaux et bases détruits, au moins encore les emplacements, très net à identifier, où se situaient à l'origine les colonnettes de l'arcature » ; *„Dies gilt zum Beispiel besonders für die, das untere Geschoss des Bauwerkes bildende Blendarkatur, von welcher im Ganzen noch eine Basis, ein Kapitäl mit der einen Hälfte des darüber befindlichen mit einer Vase gezierten Spitzbogens und die Bruchstücke einer dreieckigen Verdachung über den Blendbogen vorhanden, endlich aber auch aus den Bruchflächen der abgeschlagenen Kapitäle und Basen wenigstens noch die Stellen ganz deutlich zu erkennen waren, wo ursprünglich die Säulen der Arkatur sich angeordnet befanden“.*

³² P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°4*, op. cit., p.13.

dégradation dans lequel se trouve l'ensemble du portail »³³. L'architecte propose ainsi de démonter intégralement les éléments existants « jusqu'aux fondations, puis de procéder à la reconstruction de l'ouvrage en réutilisant les pierres anciennes en lien avec les nouveaux éléments, réalisés selon les modèles anciens »³⁴. Une petite partie du décor sculpté peut être réinsérée dans la construction nouvelle après avoir été restaurée. En ce qui concerne les éléments d'architecture, seules les nervures et la clef de voûte, ainsi que cinq pierres peuvent être conservées : deux éléments d'une série de crochets habillant les arrêtes de la base du pinacle de l'angle droit et trois crochets du côté opposé.

2. Créer un accès principal

Si restaurer le portail dans sa forme primitive semble presque être une évidence pour P. Tornow, créer un nouvel accès à la cathédrale paraît plus délicat à justifier. En effet, jusqu'aux travaux de Blondel, l'environnement du monument contraignait les accès : à l'Est par le portail de la Vierge, originellement réservé à l'ancienne collégiale, et à l'Ouest, le portail Saint-Étienne pour accéder à la cathédrale. Après le dégagement des arcades, plus rien ne contraint les entrées et tous les portails de la cathédrale donnent aussi bien accès à un intérieur unifié qu'à des extérieurs libérés. Rouvrir un portail et créer ainsi une nouvelle entrée doit trouver sa justification.

Pour P. Tornow, c'est d'abord la proximité du portail à restaurer avec le portail principal qui est particulière, les deux accès étant très proches l'un de l'autre. Il reconnaît que « la situation de deux portiques placés vis-à-vis l'un de l'autre entraîne toujours des inconvénients, abstraction faite de ce dont l'effet esthétique produit par

³³ P. Tornow, *Das neue Liebfrauen-Portal der Kathedrale zu Metz.*, op. cit., p.18 : „[...] dem hohen Grade der Verstümmelung, in welcher sich die ganze Anlage befand [...]“.

³⁴ *Ibid.* : “[...] von einem radikalen Abbruch des Bestehenden bis auf die Fundamente, und demnächstigen Wiederaufbau mit den wenigen, zur Wiederverwendung geeigneten alten, in Verbindung mit den neuen, in der Form der alten ausgeführten Werksteinen ausgeht“.

l'intérieur d'un monument religieux ne satisfait pas d'ordinaire le visiteur, lorsque celui-ci entre par un portique qui n'est pas situé dans la face clôturant la nef principale ou dans le voisinage immédiat de cette face »³⁵. Pour justifier la création d'un nouvel accès, en dépit de l'existence d'autres portails, il souhaite établir une entrée digne du monument, directement depuis la place d'Armes, et qui doit se substituer à ceux, plus modestes, placés au droit des deux tours. S'il reconnaît qu'une critique aurait pu être émise, il ajoute que « toutes les cathédrales possèdent en leur façade principale trois grands portails, correspondant au vaisseau principal et aux bas-côtés de la nef », alors que la cathédrale de Metz ne possède qu'une entrée³⁶.

3. *Raccorder harmonieusement*

Une fois admises la conservation des vestiges anciens et l'utilité du portail encore faut-il pouvoir raccorder le portail restauré à l'ensemble de l'édifice, d'autant que ce lien n'a jamais été réellement visible, puisque d'autres constructions ont masqué la connexion du portail avec la cathédrale.

C'est en particulier la question de la terminaison du portail et de sa toiture que P. Tornow met en avant. Après le dégagement des arcades classiques, le portail se présente comme un parallélépipède dépourvu de toiture et très peu d'éléments parmi les vestiges conservés, à en croire P. Tornow, ne donnent d'informations fiables sur cet aspect. Seule une corniche, formée d'arcs trilobés reposant sur des fleurs de lys, marque la limite supérieure du portail et renseigne sur la nature de la toiture. En effet, une corniche marque en théorie la fin de l'élévation carrée et le début de la toiture : une toiture en pavillon, placée en arrière d'une balustrade ajourée, pourrait ainsi avoir recouvert le porche. Pourtant, P. Tornow ne s'en sert pas comme modèle

³⁵ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre* n°4, *op. cit.*, p.13.

³⁶ P. Tornow, *Das neue Liebfrauen-Portal der Kathedrale zu Metz.*, *op. cit.*, p.13 : „[...] so unmittelbar neben dem großen Portal in der Hauptfront, dessen Entstehung vor kaum mehr als 100 Jahren erfolgte [...]“ & „[...] dass jede gothische Kathedrale in ihrer Hauptfront stet drei große Portale, dem Mittelschiff und den beiden Seitenschiffen entsprechend [...]“.

pour la restitution des parties hautes. En effet, il estime que la corniche sert en réalité de base à une balustrade, ce que confirment en partie les photographies après dégagement, du moins pour le mur latéral sud du portail. De plus, cette frise « montre des formes appartenant au temps du gothique tardif » et s'avère ainsi être « un élément complètement inutilisable car [mis en œuvre] au minimum deux siècles plus tard, lors de la reconstruction de l'ancienne terminaison »³⁷. Il conclut ainsi qu'il n'existe aucune information disponible et viable sur la nature de la toiture du portail et ajoute qu'il est même incertain « que l'architecte du portail [ait jamais] prévu de mettre en œuvre une terminaison »³⁸. Paradoxalement, cette dernière affirmation justifie en réalité le fait qu'un couronnement ait été mis en œuvre plus tardivement et selon un style différent. L'architecte choisit non seulement d'ignorer cet élément, mais même de le supprimer pour le remplacer par une frise au dessin plus en accord avec le gothique du XIII^e siècle. P. Tornow adopte l'unité stylistique et élimine les ajouts plus tardifs. Il demeure ainsi fidèle au principe d'unité de style que défend E.-E. Viollet-le-Duc.

Afin de concevoir cette nouvelle terminaison au portail, P. Tornow juge qu'il « ne reste rien d'autre à faire que de concevoir une liaison intime respectant l'esprit et le caractère de style de l'ouvrage ». Pour cela, l'architecte propose la création « d'un pignon massif en façade principale » qui masque une toiture à deux pans, solution

³⁷ *Ibid.*, p.15 : „Das auf der beigefügten Abbildung erkennbare Hauptgesims mit darunter befindlichen Kleeblattfries und darüber befindlicher Balustrade zeigt die Formen aus der spätesten Zeit des gotischen Stils und war daher als hinzugekommenes Stück aus einer um mindestens zwei Jahrhunderte später liegenden Zeit für die Rekonstruktion des alten Abschlusses gänzlich unverwendbar“.

Dans son article « Notre-Dame-la-Ronde et la cathédrale de Metz. Réflexions sur l'intégration des deux édifices », Eugène Voltz précise, page 76 : « Dujardin, sans en apporter la preuve, avance l'hypothèse d'un premier sinistre survenu entre 1380 et 1395. Les dégâts causés seraient-ils à l'origine de réfections importantes à la corniche du porche. Elles expliqueraient la présence des arcatures trilobées du 15^e siècle ».

³⁸ *Ibid.*, p.15 : „[...] ob überhaupt jemals die Herstellung eines Abschlusses ursprünglich zur wirklichen Ausführung gelangt war“.

qui permet selon lui un lien harmonieux avec les éléments encore en place sur l'ouvrage médiéval³⁹.

4. Rattraper la différence

Enfin, le dernier point crucial à régler reste le rattrapage entre les différents niveaux de sol. Le portail médiéval se hisse en effet à 150 centimètres au-dessus du sol de la place d'Armes et de celui de la cathédrale.

Pour l'architecte, une première solution aurait consisté à créer deux escaliers, un à l'extérieur et un à l'intérieur. Une telle disposition pose cependant de nombreux problèmes, tant sur la facilité de l'accès qu'esthétique, ce qui amène P. Tornow vers la solution définitive. Dans un premier temps, il imagine créer un imposant soubassement au portail, mais cette solution dénaturerait ses proportions. Aussi, dans la mesure où le portail médiéval présente de nombreuses dégradations qui ne permettent pas sa réutilisation, P. Tornow propose de remonter le nouveau portail presque un mètre plus bas, mais légèrement rehaussé d'une plinthe qui sera créée, de telle sorte à rattraper la différence de niveau et d'asseoir visuellement le portail. Une comparaison des photographies avant et après restauration permet en effet de confirmer ce changement de niveau qui implique le remontage de tout le portail. Après restauration, les dais et la frise sommitale du portail médiéval se retrouvent plus bas que les glacis des contreforts de la chapelle adjacente.

³⁹ *Ibid.*, p.15 : „Es blieb daher bei dieser Sachlage nichts weiter übrig, als im möglichst intimen Anschluss an den Geist und Stilcharakter des Bauwerkes hierfür eine mit den übriggebliebenen ursprünglichen Theilen des Portals harmonisch sich verbindende Form aufzufinden, und wurde als hierfür geeignet die Anordnung eines Satteldaches mit massivem Giebel in der Front gewählt“.

b. Iconographie et polychromie

Bien que les deux versions du projet qu'il dessine montrent des statues représentées de façon schématique, P. Tornow définit le programme iconographique du portail médiéval à partir des vestiges conservés. Ces derniers servent en effet de référence et permettent à l'architecte de dresser un programme largement complété qui est soumis à l'Évêque pour approbation. Puis P. Tornow transmet à A. Dujardin le thème général et l'agencement d'ensemble des statues à réaliser. Le sculpteur voit ainsi sa part d'imagination être réduite aux traitements des détails des sculptures.

1. Remploi du portail ancien

Tornow prête une grande attention aux vestiges conservés, mais estime comme principe de base qu'il est préférable de créer de nouveaux éléments « dans l'esprit des anciens constructeurs » pour remplacer des vestiges qui même existants, présentent de trop faibles indices pour être restitués ou de trop grandes dégradations⁴⁰. Cette prise de position est également à mettre en relation avec l'analyse du sculpteur A. Dujardin. Ce dernier présente en 1878 un mémoire à l'Académie de Metz dans lequel il décrit les vestiges du portail sur lesquels il identifie au moins quatre sculpteurs. Il reconnaît un travail de qualité pour certaines parties, tandis que « les bas-reliefs des côtés du porche, [...] n'ont aucune valeur ». Les vestiges, patiemment documentés, vont donc principalement servir à établir l'iconographie d'origine du portail médiéval, tandis que seulement de rares éléments seront réutilisés.

Le tympan ancien est certainement la partie la mieux conservée de l'ouvrage d'origine. Pour P. Tornow, cet état de conservation apparaît comme « un heureux hasard » quant au choix de la dédicace du portail. En effet, selon lui, les trois registres du tympan permettent d'attribuer la dédicace du portail d'origine à Marie. Il établit

⁴⁰ *Ibid.*, p.15 : *"im Geiste der alten Meister"*.

ainsi un lien entre le tympan et la statue du trumeau disparue qu'il suppose être la Vierge. De ce fait, il confirme que le portail provient de l'ancienne collégiale, dont le nom rappelle qu'elle était dédiée à la mère du Christ. Cette analyse permet à P. Tornow d'établir le nouveau cycle de sculptures à créer qui encadrera la statue de la Vierge sur le trumeau, ainsi que les éléments d'ornementation de moindre importance, qui seront évidemment orientés vers ce thème marial.

Dans *Portail de Notre-Dame, ses sculptures, son histoire*, P. Tornow donne davantage de précisions sur le remploi des vestiges ⁴¹. Au sujet du linteau du tympan, il précise que « la pierre du côté droit a été réutilisée après que les principales dégradations ont été réparées par la mise en œuvre d'une nouvelle tête et de la main portant la fleur de lys de la seconde figure de l'ange »⁴². En revanche, la pierre de gauche, sur laquelle les têtes des figures ont été buchées, est refaite à neuf selon le modèle ancien en raison d'une fissure qui parcourt la pierre d'origine et rend son utilisation impossible. Le registre intermédiaire est réparé afin que la pierre soit mise en place à sa position d'origine.

Les figures de Caïn et Abel reposent à chaque naissance de l'arc. De nouveaux éléments complètent les lacunes de ces deux sculptures, réemployées dans le portail restauré, à l'instar de deux statues de vierges sages. En note de bas de page, P.

⁴¹ La partie basse du tympan représente en son centre deux anges : celui de droite portant un encensoir alors que celui de gauche, l'ange Gabriel, porte un lys, symbole de l'Annonciation. Des apôtres sont également représentés, notamment saint Jean et saint Pierre, mais P. Tornow ne donne pas de plus ample description de ce premier registre.

La partie centrale du tympan représente l'Assomption de la Vierge. À côté du lit de Marie, sont à nouveau représentés deux apôtres, saint Jean et saint Pierre. Au-dessus du lit est visible, à gauche, une apparition du Sauveur, dans un nuage croisé et, à droite, une représentation symbolique des âmes. De chaque côté sont placés des anges avec des nuages stylisés et portant des morceaux de tissu pour élever l'âme de la Vierge au Ciel.

Dans la partie supérieure est représentée « le couronnement de la Vierge par son fils divin ». Quatre anges assistent à cette scène : les deux aux extrémités étant agenouillés et en position de prière alors que les autres tiennent la couronne.

⁴² P. Tornow, *Das neue Liebfrauen-Portal der Kathedrale zu Metz*, op. cit., p.16 : „Der Stein auf der rechten Seite wurde zur Wiederverwendung benutzt, nachdem die hauptsächlichste Beschädigung desselben durch Einsetzung eines neuen Kopfes in die zweite Figur vom Engel her und der den Lilienstab tragenden Hand, an diesem Engel selbst, vorgenommen war“.

Tornow indique que selon lui, l'architecte médiéval a commis un lapsus en plaçant la figure d'Abel dans la section des vierges sages et de Satan et la figure de Caïn avec les vierges folles et le Christ. De plus, selon « les coutumes médiévales, la première rangée [celle d'Abel] est placée du côté droit »⁴³. La reconstruction permet de « réparer cette double erreur » en échangeant les rangs intermédiaires de telle sorte à conserver les figures du Christ et de Satan en partie haute et à leur place d'origine⁴⁴.

Bien que facilement reconnaissables, les consoles portant visuellement le linteau présentent un état de dégradation avancé qui ne permet pas leur réemploi. Elles sont ainsi rétablies à neuf en respectant les modèles existants. En revanche, les traces pouvant renseigner les groupes sculptés ornant les chambranles des deux ouvertures sont « tellement ténues et floues, qu'elles ne permettent pas une reconnaissance du contenu [de ces groupes] et de leur rapport [entre eux] »⁴⁵. Ne pouvant refaire ces éléments à neuf selon le modèle ancien, P. Tornow propose d'employer un thème récurrent pour ces dispositions, à savoir les anges musiciens.

L'architecte précise à la suite, qu'au droit du chambranle d'une ouverture du portail, donnant dans l'intérieur de la cathédrale, sont conservées des traces de polychromie. Selon lui, ces traces, bien que très partielles, « prouvent que l'ensemble du portail était peint avec des coloris très riches »⁴⁶. Toutefois, ces rares indices trop isolés et lacunaires, ne permettent pas d'envisager une reconstitution de la polychromie d'origine. Cette approche, comparée avec les libertés prises par P. Tornow sur d'autres parties du portail, est surprenante. Elle doit certainement être mise en relation avec une forme de refus, voire de peur, de l'architecte d'employer la

⁴³ *Ibid.* NDBP : „Da nun außerdem, dem mittelalterlichen Gebrauche entgegen, die erstgenannte Reihe auf der Linken, die andere auf der Rechten placirt war“.

⁴⁴ *Ibid.* NDBP : „so wurde bei der Reconstruction des Portals dieses zwiefache Versehen in einfacher Weise dadurch reparirt“.

⁴⁵ *Ibid.*, p.17 : „so verschwinden geringe und undeutliche, dass eine Erkennung ihres Inhaltes und ihres Zusammenhanges unmöglich erscheinen musste“.

⁴⁶ *Ibid.*, p.19 : „[...] dass der gesammte Innenraum der Portalhalle ursprünglich mit sehr reicher Bemalung ausgestattet war[...]“.

couleur dans ses projets, au contraire de ses collègues contemporains qui n'ont pas hésité à largement peindre certains ouvrages médiévaux pour bien moins que cela... Il est assez frappant de voir qu'aucun projet de P. Tornow ne s'intéresse à la polychromie qui reste très limitée à la seule clef de voûte du chœur.

2. Compléments à l'iconographie

Le tympan médiéval oriente le nouveau cycle iconographique vers le thème marial. Pour compléter le programme, P. Tornow s'appuie sur de nombreux autres exemples de portails, sans préciser directement lesquels. Il est difficile de connaître les portails pris en référence par l'architecte (de connaître ses références), d'autant plus que le parcours de son voyage de 1879 n'est pas connu.

Dans son ouvrage consacré au portail, P. Tornow donne une description détaillée de la sculpture ornementale et de la statuaire qui s'appuie sur un schéma présentant les élévations en développé du portail et de son porche⁴⁷. La Vierge prend logiquement place sur le trumeau restitué. Les tableaux et chambranles des deux ouvertures qui l'encadrent sont ornés de plusieurs figures assises représentant un concert d'anges musiciens⁴⁸. Les consoles supportant le linteau évoquent également des anges. Leurs extrémités reçoivent des représentations allégoriques de la victoire de l'esprit sur l'agressivité (le combat de Jacob avec l'ange) et la victoire des Hommes sur les dragons⁴⁹.

⁴⁷ *Ibid.* Sont ainsi identifiées les grandes statues, parmi lesquelles celle du trumeau, les statues encadrant les deux ouvertures, les consoles du linteau, les trois registres du tympan central, les deux tympan latéraux, les statues marquant l'arc principal, les médaillons de l'arcature aveugle en partie basse et enfin, les statues ornant les voussures du portail.

⁴⁸ L'agencement exact des instruments est donné en note de bas de page par l'architecte qui identifie entre autres une cornemuse, une mandoline, une harpe, un orgue, un violon et une guitare.

⁴⁹ P. Tornow, *Das neue Liebfrauen-Portal der Kathedrale zu Metz.*, op. cit., p.6 : "Die Figuren in h und i sind zwei Engelsfiguren, die in g und k dagegen zwei szenische Darstellungen, deren symbolische Bedeutung in dem Triumphe des Geistes über den Stoff und die rohe Gewalt

Les grandes statues viennent se placer sur le même registre que celui de la Vierge. Les faces extérieures accueillent les Évangélistes, tandis que l'arc principal reçoit l'Église et la Synagogue, probablement sur le modèle du portail sud de la cathédrale de Strasbourg. Pour les ébrasements qui mènent au trumeau, P. Tornow dispose les statues selon le principe suivant : de l'extérieur vers l'intérieur sont en effet placés un évêque de Metz, un père de l'Église, une veuve, un martyr ou un diacre, une vierge ou une martyre et enfin les deux parents de la Vierge⁵⁰.

Les écoinçons de l'arcature trilobée aveugle reçoivent 37 allégories⁵¹. La voussure de l'arc central, qui prend naissance au-dessus des dais coiffant la Synagogue et l'Église, est ornée de 14 figures réparties sur chaque moitié, avec notamment la statue d'Abel et celle de Caïn ou des représentations des vierges sages, et des vierges folles⁵². Dans la mesure où les grandes statues qui accompagnent la

besteht, nämlich in g in dem Kampfe Jacob's mit dem Engel und in k in dem Siege des Menschen über den Drachen".

⁵⁰ Sont représentés :

- dans l'ébrasement de gauche, saint Clément (H), saint Grégoire le Grand (K), sainte Hélène (M), saint Étienne (O), sainte Cécilia (Q), saint Jean-Baptiste (S) et sainte Anne (U) ;
- dans l'ébrasement de droite, saint Arnoul (J), saint Hieronymus (L), sainte Monica (N), saint Laurent (P), sainte Lucie (R), saint Joseph (T) et saint Joachim (V).

⁵¹ Sont symbolisés :

- de 22 à 25, du côté gauche, un loup (22), symbole du Christ, l'aigle (23), pour la renaissance, le phœnix (24), pour la résurrection et le pélican (25), symbole du Christ sacrifié ;
- de 26 à 29, du côté droit, de l'extérieur vers l'intérieur, les quatre éléments, à savoir un dragon pour le feu, une baleine pour l'eau, une colombe pour l'air et un éléphant pour la terre ;
- 30 et 31, du côté gauche, des vertus personnifiées sous la forme de femmes, à savoir la Justice, les yeux bandés et tenant une balance ainsi que la Tempérance, mélangeant des fluides froids et chauds ;
- 32 et 33, du côté opposé, la Sagesse, tenant un serpent, et la Force tenant une épée ;
- 34 et 35, deux anges représentant le soleil et la lune, tournés vers la Vierge ;
- Enfin, 36 et 37, les derniers médaillons de part et d'autre de la Vierge, représentent chacun le symbole de la mère de Dieu, à savoir un lys surmonté d'une couronne.

⁵² Au sommet de l'arc, sont repérés en z1 et z2 les représentations du Christ et de Satan, le Christ trônant au-dessus des vierges sages alors que Satan couronne la colonne de vierges folles.

Vierge sont des références au Nouveau Testament, P. Tornow choisit en effet de parer les voussures avec des sujets provenant de l'Ancien Testament⁵³.

La travée voûtée sur croisée d'ogives possède une clef représentant un agneau avec une croix, symbole du Christ victorieux et les murs latéraux sont enrichis d'une série de reliefs représentant des scènes de la vie du Christ⁵⁴.

Cette nouvelle dédicace suppose que de nombreux éléments ornementaux soient en rapport avec la statue du trumeau. Celle-ci repose sur un socle présentant cinq faces qui reçoivent sept représentations en moyen-relief des sept péchés

⁵³ Du côté gauche, en partant de l'intérieur, une première « série de rois, ancêtres de la mère de Dieu et du Sauveur »⁵³. Plus exactement, les numéros 38 à 42 repèrent les rois David, Salomon, Roboam, Abia et Asa, alors que, du côté opposé, sont numérotés de 43 à 47 les rois Josaphat, Joram, Oisa, Joatham et Achaz ;

La deuxième rangée, à gauche de 48 à 52 et à droite de 53 à 57, représente deux séries de cinq anges formant le chœur des cieux ;

La troisième rangée, à gauche de 58 à 62 et à droite de 63 à 67, deux séries de cinq vieillards de l'Apocalypse ;

La quatrième rangée, à gauche de 68 à 72, les prophètes Zacharie, Isaïe, Daniel, Amos et Ezéchias, et à droite de 73 à 76 les patriarches Adam, Abraham, Jacob, Joseph et Melchisédech ;

La cinquième et dernière rangée représente les Sybilles Persica, Lybica, Delphica, Cumana, Erithraea, Fito, Amathaea, Hellespontica, Phrygica et Tiburtina ;

Enfin, à la jonction de chaque rangée au droit du sommet de l'arc, se développent deux séries horizontales suivant la nervure de l'arc, à savoir : du côté gauche de 88 à 92 et du côté droit de 93 à 97. L'ensemble de ces statues représentent le massacre des Innocents. Les figures sont en partie masquées par des nuages « qui se rejoignent au centre de l'arc et représentent allégoriquement le ciel qui assure la terminaison de l'ensemble ».

⁵⁴ Du côté gauche, en o la Résurrection, avec la représentation d'un corps sortant d'une tombe et entouré de la représentation de la Foi (Glauben), du Doute (Zweifel) et de l'Incrédulité (Unglauben) ;

En p est représenté l'Ascension vers les cieux, figurant un corps s'élevant, dont seules les jambes sont visibles, le reste du corps étant masqué par un nuage. Les traces de pied sur le mont des oliviers sont visibles au sol ;

En q et r sont repérées des scènes du Jugement dernier : en partie basse (q), le réveil des morts et en partie haute (r) le Jugement avec une représentation de la Vierge et de saint Jean ;

Du côté droit, en s figure la Flagellation ; en t, le chemin de croix ; et enfin en u, la crucifixion du Christ. Sur ce dernier relief se trouve une représentation d'Adam, au pied de la croix, selon les modes médiévales, c'est-à-dire quasiment nu, portant seulement un tissu en lin.

capitaux. P. Tornow précise en note de bas de page que « la composition de ce cycle de péchés correspond à celui de la grande rose de la cathédrale de Paris »⁵⁵.

Dujardin réalise les « 23 grandes figures [à hauteur de la Vierge], les reliefs dans les écoinçons de l'arcature aveugle, les trente anges musiciens dans les chambranles des portes, les figures dans les archivolttes extérieures et soixante figures dans les voussures du portail encadrant le tympan principal »⁵⁶. Ses collaborateurs Schulz et Tragin se voient confier les autres sculptures. Quant aux tailleurs de pierre de la *Dombauhütte*, ils réalisent certains éléments de la sculpture ornementale à caractère répétitive.

Parmi les sculptures qui sont créées par A. Dujardin figure la statue de saint Jean-Baptiste. P. Tornow lui transmet un dessin dans lequel il s'inspire d'une statue du portail sud de la façade occidentale de la cathédrale de Reims. Le sculpteur réinterprète le modèle rémois tout en conservant un visage qui laisse deviner sa formation académique. Le modèle en plâtre conservé dans la cathédrale possède une fluidité et une silhouette élancée que la transposition en pierre de Jaumont ne semble pas avoir conservées.

3. Statues de Charlemagne et Saint Louis et portes

Pour compléter le groupe de sculptures entourant la Vierge, l'architecte place deux statues dans les niches formant la base des deux pinacles d'angle et encadrant le pignon. Ces deux éléments dominent ainsi l'ensemble de la composition et

⁵⁵ P. Tornow, *Das neue Liebfrauen-Portal der Kathedrale zu Metz*, op. cit. : „Die Zusammensetzung dieses Sündencyclus ist übereinstimmend mit demjenigen, welcher in den Glasmalereien der großen Rose von Notre Dame zu Paris abgebildet ist“.

⁵⁶ *Ibid.*, p.20 : „Die Leistung des ersten besteht in der Ausführung der 23 großen Figuren, der Reliefs in den Zwickeln der Blendarkatur, der dreißig musicirenden Engelfiguren an den Thürlaubungen, der Figuren in der äußeren Archivolte und der sechzig Figuren in den Bogenschrägen seitlich des Haupttympanons“.

indiquent une transition du programme iconographique du religieux vers le monde politique. Charlemagne est en effet représenté à gauche et Saint Louis à droite.

Ce choix, défini à partir de 1882, pose question : Charlemagne est en effet une figure importante tant pour le Saint-Empire romain germanique, et donc pour la récente Allemagne, que pour la ville de Metz, dans laquelle l'Empereur possédait un de ses palais, la Cour d'Or. La représentation de Saint Louis, roi tout à fait français, est cependant plus surprenante. Si l'objectif pour P. Tornow en établissant ce projet est de se fonder dans l'esprit des premiers constructeurs, c'est-à-dire du XIII^e siècle, il apparaît curieux de le représenter pour un territoire indépendant du royaume de France jusqu'en 1552, qui plus est dans une période d'assimilation culturelle de l'Alsace-Moselle à l'Empire allemand. Une figure plus germanique ou locale aurait en effet été attendue. Il est donc difficile de savoir si P. Tornow a voulu créer une référence à l'Histoire ou témoigner d'une sorte d'union entre les cultures française et allemande. Il reste comme solution que Saint Louis soit un choix de l'évêque, mais rien ne permet de confirmer ou non cette hypothèse.

Les portes en bois du portail sont couvertes de plaques de cuivres ornées d'un riche décor poinçonné réalisé à partir des dessins de Dujardin. Deux modèles issus du Moyen Âge ont servi pour la stylisation de l'aigle et du loup. Pour l'aigle, symbole de l'Empire, P. Tornow retient un motif similaire d'une clef d'arc datant du temps de l'ordre des chevaliers teutons, visibles dans le *Gotland* et publié dans le *Leipziger Illustrirte Zeitung* le 8 novembre 1884. Pour le loup, il choisit un motif similaire visible sur le manteau du sacre de l'empereur Otto IV, conservé au musée du Braunschweig.

c. Entreprises, matériaux et principes constructifs

À l'instar des autres travaux menés sur la cathédrale, la restauration du portail de la Vierge est en grande partie réalisée par le *Dombauhütte*, en particulier pour les

travaux intéressant la maçonnerie comme la sculpture et la taille des pierres. Quelques travaux de charpenterie sont également réalisés en interne, mais ils portent probablement plus sur la mise en œuvre des échafaudages, le projet ne prévoyant pas de structure en bois. La pierre employée pour cette restauration, de même que pour le reste des travaux sur la cathédrale, est la pierre de Jaumont, pierre d'origine. P. Tornow précise qu'elle provient de l'entreprise Maximilien Pougnet, à Landorf en Moselle.

Les ateliers de la cathédrale ne peuvent pas exécuter certains travaux trop spécifiques. L'architecte fait donc appel à des entreprises extérieures pour les réaliser⁵⁷. La charpente métallique de la nouvelle toiture est confiée au ferronnier N. Messener de Metz – qui réalise également la charpente de la toiture provisoire - et la mise en œuvre de la couverture en cuivre, au maître plombier Hermestroff de Metz⁵⁸. P. Tornow n'explique pas les choix qu'il arrête pour les matériaux de la toiture, mais détaille la méthode constructive, reprenant le même principe que la nouvelle toiture du grand comble. Il met certains travaux trop spécifiques un point particulier en avant dans sa description : le travail accompli pour la réalisation des portes du portail.

Le menuisier Leclerq de Metz réalise le sas d'entrée en bois (bien que les ateliers de la cathédrale réalisent en interne les écoinçons sculptés)⁵⁹. Le maître verrier Baudinet de Metz se charge de la mise en œuvre des vitraux dans l'ouverture du pignon et du sas d'entrée tandis que le rideau de l'entrée est posé par l'entreprise Frères Virrion de Metz.

Le prince von Aremberg du château de Weisenburg au Luxembourg fournit le bois de chêne utilisé pour réaliser les portes. Ce bois provient de la démolition d'un

⁵⁷ *Ibid.* L'ensemble de ces informations est donné en note de bas de page n°7 en fin de document.

⁵⁸ P. Tornow, *Denkschrift-Serie betreffend die Kathedrale zu Metz und deren Restauration.*, Metz, 1882., p.3.

⁵⁹ Cet élément a depuis disparu.

château du XV^e siècle ayant appartenu au prince, situé à Poittingen. Des plaques de cuivre, séparées de leur support par du feutre, couvrent les surfaces lisses des portes pour les protéger. Les grandes pentures en fer forgé sont complètement dorées et ornées. Pour éviter la formation d'un courant galvanique entre les pentures et les plaques de cuivre, mais également pour créer « un contraste de couleur efficace », P. Tornow intercale des lanières de cuir noirci entre les pentures et la porte, lanières dont le contour suit celui des pentures avec des variations entre 2 et 3,5 millimètres⁶⁰.

Cette fois, les ateliers de la cathédrale réalisent en interne les travaux de menuiseries et de ferronnerie. Pour les ferrures, les ateliers messins emploient du charbon de bois ainsi que de l'acier en provenance de l'aciérie des frères Krämer à Ahrdorf dans l'Eifel. Leur dorure à la feuille d'or est confiée au maître peintre Rasmussen-Jensen de Metz. L'entreprise Gondolff livre les couches de feutre tandis que l'entreprise Maret fournit celles en cuir. Ces deux entreprises sont de Metz. L'entreprise Georg Viktor Lynen de Stolberg, procure les plaques de cuivre. Il s'agit de la même entreprise qui réalise les lucarnes du transept.

L'ensemble des travaux s'élève à 4500 marks et couvre une superficie de 18,5 mètres carrés.

d. Chronologie : développements, évolutions et validation

La chronologie du projet de restauration du portail repose sur quelques documents graphiques conservés dans le *Denkmalarchiv*. Contrairement aux autres opérations, P. Tornow ne semble pas rendre compte de l'avancement des travaux au ministère d'Alsace-Moselle. Au contraire, il rédige ses textes de présentation une fois

⁶⁰ P. Tornow, *Das neue Liebfrauen-Portal der Kathedrale zu Metz.*, op. cit., p.20 : „zur Hervorbringung eines wirksamen Farbencontrastes“.

les travaux terminés. L'architecte écrit donc à posteriori, avec peu d'informations sur les réflexions et les évolutions liées au projet.

De la même manière, aucun document émanant du ministère n'existe au sujet de cette intervention, comme si effectivement personne n'avait eu à se prononcer sur les travaux à réaliser par P. Tornow. Cette hypothèse ne peut cependant être validée : Olivier Pavelt valide régulièrement les plans de l'architecte en les signant. En outre, un article paru en juin 1879 dans le numéro 44 de la *Deutsche Bauzeitung* qui présente de façon générale les restaurations réalisées ou à entreprendre, évoque le rôle de l'administration ⁶¹. Le journaliste indique, au sujet de la restauration du portail d'angle, que « ces travaux sont largement soutenus [financièrement] », P. Tornow ayant annoncé son projet avec une estimation s'élevant à 120 000 marks.

1. Un premier projet dessiné le 25 octobre 1876

Le premier projet établi pour la restauration du portail de la Vierge à être conservé dans le *Denkmalarchiv* de Metz date du 25 octobre 1876. Cependant, dans le *Bulletin de l'Œuvre n°1*, P. Tornow indique que celui-ci remonte en fait à l'année 1875. Cet avant-projet se compose de cinq planches intitulées « Cathédrale de Metz. Restauration du portail latéral sud-ouest »⁶². Celles-ci présentent deux plans, une coupe transversale et une vue perspective avec un rabat comportant une variante des parties sommitales (fig. 85 à 89)⁶³.

La coupe transversale documente amplement le projet, tant sur le parti général adopté, les dimensions que sur l'emplacement de la statuaire. Pour répondre au

⁶¹ K. E. O. Fristch et F. W. BÜSING, *Deutsche Bauzeitung*, Kommissions-Verlag von Ernst Toeche., Berlin, 1879.

⁶² „Kathedrale zu Metz. Restauration des sudwestlichen Seitenportals.“

⁶³ Réalisées au 1:50, les planches sont signées par P. Tornow et accompagnent un devis établi le 25 octobre 1876 ; l'ensemble est révisé le 16 mai 1877 à Metz par le conseiller en construction Brandenburg. Les planches ont été inventoriées et numérisées. Le dossier est répertorié 2E3. Dessins ; les cotes vont de DAR_463_A001_2E3_043 à DAR_463_A001_2E3_045_02 et ICO_463_A001_2E3_003.

problème de niveau occasionné par les travaux urbains du XVIII^e siècle, P. Tornow assoit le portail sur un soubassement de près de deux mètres et sur lequel repose l'arcature trilobée aveugle, d'une hauteur de 1,75 mètres. Cette première version ne propose donc pas encore de modifier la cote générale du portail qui reste ainsi à sa hauteur d'origine. Au-dessus de l'arcature se développe le niveau accueillant les statues placées dans des niches et coiffées de dais (seuls éléments en élévation à être représentés en rouge, donc censés être neufs), sur une hauteur de 3,23 mètres. Sur un des plans, les dais comportent des annotations destinées à permettre l'identification des statues. La Synagogue est notamment identifiable tout à gauche de l'ébrasement. Au-dessus de ce registre prennent naissance les voûtes qui couvrent le porche sur environ six mètres d'ouverture. P. Tornow restitue l'ensemble des crochets, ainsi que la série de vierges folles et les sculptures des voussures, bien que le dessin reste relativement schématique. La coupe révèle qu'une partie importante de la voûte est prévue à neuf : la corniche faisant office de chéneau, de même qu'une portion importante de la voûte située au-dessus du portail, au droit des voussures. Une toiture-terrace, entourée par une balustrade ouvragée et ajourée d'un mètre de haut, coiffe l'ensemble. Deux doubles pinacles de 5,65 mètres de haut installés sur deux gargouilles placées marquent ses angles. En dépit de l'inadéquation de la frise polylobée – datant du XIV^e siècle - avec les parties basses antérieures, P. Tornow réutilise ce principe dans cette première proposition pour supporter une balustrade ajourée.

Le trumeau du portail est également entièrement refait. Le profil qu'il adopte reprend la hiérarchie de l'élévation latérale : soubassement, arcature aveugle, statue de la Vierge à l'Enfant coiffée d'un dais. Le tympan qui surmonte le trumeau, représenté en noir, reste donc inchangé à en croire le code couleur utilisé. L'architecte explicite les modifications de niveau : il semble proposer la reprise du sol par l'ajout d'un dallage qui élève légèrement le niveau. Il en profite pour redessiner les marches et légèrement les avancer. Toutefois, à l'extérieur comme à l'intérieur, P. Tornow conserve deux marches de chaque côté.

Cette première représentation, en réalité la troisième planche dans l'ordre donné par P. Tornow, rend donc relativement bien compte des principales idées qu'il développe. L'ampleur de l'intervention ne se révèle pas complètement dans ce dessin, puisque l'élévation de la face intérieure latérale ne présente que de rares éléments neufs, comme quelques crochets de baldaquins ou un pinacle, alors que la quasi-totalité de la statuaire est créée. Au contraire, les deux plans renseignent sur l'ampleur des reprises suggérées par l'emploi de la couleur rouge, traditionnellement employée pour représenter les parties neuves. Le premier plan du portail est coupé à hauteur des colonnettes de l'arcature aveugle qui forment le socle. Sur cette représentation, presque toutes les parties basses sont neuves. Cela correspond effectivement bien au souhait de l'architecte d'asseoir le portail sur un nouveau soubassement qui intègre la restitution de l'arcature aveugle. Trois points posent cependant question. Le plan représente un contrefort, émergeant de la rencontre entre la tour de l'horloge et le portail, auquel le portail vient se superposer. Le dessin ne renseigne pas sur l'intervention : remplacer le contrefort, ce qui semble fort délicat d'un point de vue structurel, ou le modifier pour fondre un contrefort du portail... Du côté opposé, une niche de la chapelle Notre-Dame-la-Ronde est fermée du côté intérieur pour aménager le piédroit droit du portail ce qui crée ainsi un volume entièrement clôt dont l'utilité reste inconnue. Enfin, le document présente des modifications de niveau : à l'extérieur, l'architecte installe son portail sur une marche représentée en rouge et décrivant un angle perpendiculaire arrondi.

La création d'un soubassement pour le portail et la restitution de l'arcature aveugle rendent compréhensibles la représentation d'éléments neufs employée par P. Tornow. Le second plan, qui donne la lecture de la voûte, montre également en rouge les maçonneries à hauteur des groupes de statues. Dans la mesure où les vestiges présentent un état de conservation ne permettant pas leur réemploi, P. Tornow prévoit donc une reprise à neuf d'une partie plus large du portail.

Enfin, pour mieux illustrer son projet, P. Tornow dessine une vue extérieure et perspective du projet de restauration du portail, avec une légère variante qui se rabat en partie haute. L'architecte représente une femme, vêtue avec des habits médiévaux, précédant un enfant qui porte le bout de sa robe. Ce duo médiéval s'apprête à descendre les trois marches qui permettent d'accéder au portail et de rejoindre ainsi la place d'Armes du XVIII^e siècle. P. Tornow propose donc une représentation totalement anachronique, mais qui révèle bien la philosophie de son projet : restaurer en restituant très largement, pour finalement achever à l'aide de la toiture, le portail comme l'auraient fait les premiers constructeurs dans cette nouvelle configuration.

La variante proposée par P. Tornow dans le rabat reste minimale : elle concerne les parties sommitales et plus particulièrement les deux doubles pinacles. Sur la première version, ils reçoivent une terminaison pyramidale allongée et coiffée d'un fleuron tandis que sur la seconde, quatre pinacles plus petits, eux aussi sommés de fleurons flanquent la pyramide centrale. La seconde variante propose donc un dessin légèrement plus ouvragé s'orientant vers le gothique tardif, peut-être pour tout de même suggérer que le portail d'origine n'a reçu une terminaison que tardivement...

Cette variante révèle d'une certaine manière la marge de liberté que se laisse l'architecte. En effet, dans ce premier projet de restauration, seules les parties hautes sont modifiées et à la marge, tandis que les autres parties restent inchangées. La reprise du soubassement s'impose comme une nécessité dictée par la nouvelle topographie alors que la partie médiane, relativement bien conservée d'un point de vue architecturale, laisse en réalité la place au travail et à l'imagination du sculpteur. Le travail de l'architecte se concentre donc sur les parties hautes, où les vestiges archéologiques semblent ténus et non conformes d'après P. Tornow, Cette hypothèse se trouvera confirmée par la suite.

Au final, cette première version respecte relativement les dispositions anciennes conservées qui se trouvent toutefois adaptées d'un point de vue stylistique

au reste du portail. P. Tornow recentre son projet et le portail sur le gothique du XIII^e siècle. L'idée de l'unité du style l'emporte.

2. Le projet définitif dessiné en octobre 1878

P. Tornow réalise un second projet entre 1878 et 1879, soit deux ans après l'avant-projet. La principale modification consiste en un nouveau dessin de la terminaison du portail, qui se compose à présent d'une toiture à deux pans terminée par un pignon en façade. La configuration finale s'annonce déjà.

Le *Denkmalarchiv* de Metz conserve une planche originale présentant la nouvelle version du projet de restauration du portail, dans un état très proche de ce qui a été réalisé, mais non datée (fig. 90)⁶⁴. P. Tornow présente ce document comme projet définitif à la fin de l'année 1878 aux instances impériales, deux ans après la présentation de la première esquisse.

Le document représente au 1:200 la travée sud de l'élévation de la nef donnant sur la place d'Armes, caractérisée notamment par la tour de l'horloge à gauche, la chapelle Notre-Dame à droite et le portail de la Vierge au centre, dessiné au trait plus gras pour être davantage perceptible. Un plan de toiture du portail à créer est également présenté en haut à gauche de la planche, tandis que le côté opposé reçoit le titre du document : « Cathédrale de Metz. Restauration du portail d'angle »⁶⁵.

Concernant les parties basses du futur portail, P. Tornow n'apporte que peu de modifications. Seule la hauteur de la plinthe du soubassement apparaît moins importante dans cette nouvelle version, compensée par l'emmarchement légèrement plus haut. Une comparaison avec le niveau supérieur de l'allège des baies de la chapelle Notre-Dame-la-Ronde confirme que P. Tornow ne modifie pas encore la

⁶⁴ Ce document est reproduit sur une autre planche où figure cette fois l'indication « Metz. Octobre 1878 ».

⁶⁵ "*Kathedrale zu Metz. Restauration des Eckportals*".

cote en hauteur du portail, qui reste la même dans les deux versions, mais la réhausse concerne le sol. Le nouveau portail se montre ainsi moins élancé que dans la version de 1876. En arrière, le portail et son tympan disposent d'un certain nombre de sculptures. Cette partie du projet n'était pas représentée dans la première version, et reste difficile à lire correctement sur cette variante en raison de la taille réduite du dessin. La Vierge à l'Enfant figure toujours sur le trumeau.

La principale modification porte sur l'ajout d'une toiture. Au-dessus de la frise au motif végétal – marquée aux angles par des massifs qui reçoivent des crochets sur leurs arêtes et reposent sur deux gargouilles –, prend en effet place une toiture à deux pans terminée par un pignon flanqué par deux pinacles ornés de statues. Ces pinacles prolongent les massifs latéraux. Une arcature à lancettes trilobées habille la partie inférieure du pignon tandis qu'une rose à cinq pétales occupe la partie centrale. La présence de la balustrade constitue une survivance de la version précédente. Quoiqu'il en soit, ce motif annonce le dessin du pignon de la façade principale que P. Tornow créera presque dix ans plus tard pour terminer la nouvelle toiture.

Cette nouvelle version demeure conforme aux principes généraux que P. Tornow applique à cette restauration. Tout ce qui se trouve sous la frise fait l'objet d'une restitution puisque les vestiges conservés permettent de reconstituer plus ou moins le portail dans un état supposé d'origine, avec l'ajout toutefois d'un soubassement. En revanche, pour les parties hautes, et dans la mesure où P. Tornow considère que les vestiges renseignent sur une disposition qui paraît ne pas être conforme au style du portail, il se laisse une certaine liberté de composition. Pour justifier la création d'une toiture plutôt que d'une terrasse, il se réfère au manuscrit de Baltus qui rapporte que jusqu'à l'incendie de 1540, les archives de la ville se trouvent au-dessus de ce portail.

3. Les ultimes ajustements suite au premier voyage en France de 1879

Le premier voyage réalisé par P. Tornow en France au cours de l'année 1879 influence l'orientation donnée au projet. Cette expédition a pour but de mieux connaître les grandes cathédrales françaises pour faciliter la conception de la nouvelle toiture. C'est également l'occasion pour l'architecte de découvrir les portails des cathédrales, et donc d'apporter quelques ajustements à son projet une fois de retour à Metz.

Dans le *Bulletin de l'Œuvre n°1* de 1886, P. Tornow évoque rapidement ce voyage, durant lequel « le gouvernement [les charge lui et son sculpteur] de visiter les grandes cathédrales du nord et du centre de la France, dont le style se rapproche le plus de celui de la cathédrale de Metz »⁶⁶. Il ajoute avoir élaboré à son retour les plans et élévations définitifs pour le portail de la Vierge. Dans la description du portail publiée en 1885, P. Tornow rappelle que le projet est largement travaillé durant l'année 1879, sans pour autant revenir sur ce premier voyage et son impact sur le projet. Les archives ne conservent aucun document des années 1879 et 1880 qui aurait pu représenter la version finale du parti adopté.

Durant son voyage, P. Tornow reçoit l'aide de l'architecte Konrad Wahn. Celui-ci réalise, ou vérifie, les dessins préparatoires pour des dais en juillet 1879, comme en attestent deux planches conservées dans le *Denkmalarchiv* (fig. 28). P. Tornow signe également une planche similaire représentant un dais avec des tours plus fines et de profil conique, mais non datée. Il s'agit certainement de la validation de P. Tornow, de retour de son voyage, des études de K. Wahn.

Un autre document, non daté et non signé, attire l'attention dans le fonds de Metz (fig. 91). Il s'agit d'une élévation partielle et d'un plan représentant à l'aide de plusieurs densités de pochage des niveaux différents d'une arcature trilobée. Un dessin de taille réduite et avec quelques traits seulement expose presque l'entièreté

⁶⁶ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°1*, op. cit.

de l'arcature basse du soubassement. Au-delà du dessin et du profil de cet ouvrage, qui se rapportent aux vestiges encore visibles, ce document doit être mis en relation avec les minutes de relevés réalisées en France. En effet, ces documents représentent des ouvrages coupés à plusieurs altimétries superposées les unes aux autres, mais différenciées dans le traitement graphique. Une économie de moyen et un certain graphisme renseignent ainsi l'ensemble de l'ouvrage. P. Tornow n'a pas dessiné ces minutes, puisqu'une autre main les signe. Toutefois, l'architecte utilise à plusieurs reprises dans ses projets ce type de coupes, comme des citations des ouvrages qu'il a pu voir en France. C'est également une façon de légitimer son projet en faisant référence à des sources historiques existantes et de confirmer l'appartenance de son projet au gothique du XIII^e siècle.

Une comparaison entre le projet de 1878 et le portail restauré permet cependant de constater le peu de modifications apportées par P. Tornow au parti d'ensemble. L'iconographie a plus vraisemblablement dû subir quelques ajustements. En effet, P. Tornow précise dans le *Bulletin* que les travaux débutent au printemps 1880 après avoir pris l'attache de l'évêque de Metz quant « à l'ensemble et la disposition, au point de vue iconographique, des divers groupes de statues à créer et sur l'inscription à placer au-dessus de l'ouverture extérieure (inscription choisie d'après un modèle qui se trouve à la porte Ste-Barbe) »⁶⁷. Ce passage permet également de savoir que P. Tornow ne décide pas seul du programme iconographique, mais qu'il demande au contraire un avis à l'affectataire des lieux, peut-être plus compétent pour déterminer les thèmes à concevoir.

Aucun document ne renseigne sur l'ultime validation par les instances impériales et P. Tornow ne donne pas davantage de précision. La seule mention d'une validation se trouve dans le *Bulletin de l'Œuvre n°1* où P. Tornow précise que le projet a reçu « la sanction de l'autorité supérieure » avant 1886⁶⁸.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Ibid.*

III. Chronologie du chantier

Paul Tornow ne donne que peu d'informations sur le déroulement du chantier. Le regard que P. Tornow porte après coup sur les travaux explique ce silence. En effet, bien que la comparaison entre l'état après dégagement et l'état restauré du portail laisse supposer des travaux complexes et longs, l'architecte précise que l'opération se déroule « avec une plus grande légèreté » qu'on ne l'imagine⁶⁹. Si la légèreté a certainement guidé les choix de l'architecte et aidé les interactions entre les intervenants de cette opération, elle n'est pas au rendez-vous pour l'ampleur de cette restauration, puisque tout le portail est reconstruit à neuf.

Très peu de photographies d'archive permettent de combler le silence de l'architecte. Les quelques clichés disponibles présentent soit les statues avant leur mise en œuvre, disposées en série dans les ateliers de taille ou de sculpture, soit le portail achevé⁷⁰. L'attention du photographe se porte alors essentiellement sur les sculptures, le reste du portail n'étant que peu visible.

L'absence de document photographique renseignant sur l'évolution du chantier se trouve compensée par la description du portail publiée en 1885, qui rassemble finalement de nombreuses informations sur cette restauration. En effet, après une description sur l'état de conservation et la possibilité de réemploi des vestiges du portail médiéval, P. Tornow entame la description du processus de restauration et donc du chantier, dont le déroulement peut se résumer à quelques étapes importantes.

⁶⁹ P. Tornow, *Das neue Liebfrauen-Portal der Kathedrale zu Metz.*, *op. cit.*

⁷⁰ ICO_463_A001_2E3_015 à ICO_463_A001_2E3_025.

a. Démarrage du chantier

Les travaux de restauration démarrent au début de l'année 1880 par la taille des premières pierres en atelier. Cette année peut en effet être retenue comme celle du début des travaux, dans la mesure où P. Tornow la reprend en 1889, dans le discours qu'il prononce devant la Société des architectes et des ingénieurs à Strasbourg⁷¹.

Quelques derniers ajustements s'imposent cependant en début de chantier. En 1880, le projet mérite encore quelques développements, comme le renseignent certains dessins conservés à Metz. Plusieurs documents présentent en effet de légères évolutions qui portent sur le dessin du futur pignon sommant le portail.

Le 27 décembre 1882, P. Tornow présente au ministère impérial un projet définitif de toiture qui se compose de trois planches intitulées « Cathédrale de Metz. Terminaison supérieure du portail de la Vierge, dit portail d'angle » (fig. 92 à 94)⁷². Cette nouvelle version du pignon ne modifie que peu le projet définitif de 1878. P. Tornow renseigne cependant quelques détails : la surface disponible sous la frise feuillagée s'avère être le meilleur endroit pour réaliser une inscription, similaire à celle visible dans la curie du roi Richard de Cornouilles à Aix-la-Chapelle ou encore sur la porte de Barbara de Metz. L'écriture reprend le même modèle que celle visible sur la porte évoquée et indique le texte suivant : « *Speciosa facta est et suavis in deliciis tuis sancta die genitrix* », c'est-à-dire « Vous avez été rendue belle et douce en vos délices, sainte Mère de Dieu »⁷³. C'est à cette occasion que P. Tornow précise

⁷¹ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre* n°4, *op. cit.*, p.2.

⁷² „Kathedrale zu Metz. Oberer Abschluss des Liebfrauenportals (sogen. Eckportal).“ Un plan, deux coupes et une élévation sont signés par P. Tornow comme appartenant au devis établi le 27 décembre 1882⁷². Le projet est révisé le 26 janvier 1883 à Metz par un conseiller en construction auprès du gouvernement ainsi que le 19 février 1883 à Strasbourg par O. Pavelt

⁷³ Le Cantique des Cantiques Ch. 07 V. 06.

l'identité des deux statues occupant les niches des contreforts : Charlemagne et Saint Louis.

Cette mise à jour éclaire sur quelques aspects jusque-là peu documentés du projet. Une planche représente en effet le plan et la coupe du comble sur laquelle la nature de la couverture n'est pas indiquée, mais l'architecte dessine les deux pignons qui terminent la toiture à deux pans. Celui donnant vers la cathédrale reçoit une ouverture donnant accès au comble depuis une terrasse placée au-devant des verrières des bas-côtés. Le comble ainsi ménagé au-dessus du portail devient accessible depuis l'escalier ménagé dans la tour de l'horloge.

La coupe transversale informe enfin sur le matériau employé pour les sept fermes : des profilés métalliques prennent appui sur l'arase formée par la corniche et le chéneau à l'aide d'un appui métallique. Ils se rejoignent en leur sommet pour former le faîtage, maintenu par une équerre métallique. Une poutre en « I » sert de panne faîtière. De manière à créer un volume clos sous comble, une voûte légère habille la sous-face de la charpente métallique qu'elle dissimule. La représentation de la couverture avec des joints debout sur l'élévation latérale confirme la mise en œuvre d'une couverture en cuivre. Elle reçoit un décor de frise en dent de scie au droit du faîtage.

Au final, peu de différences peuvent être observées entre cette version et le projet définitif d'octobre 1878. Les statues qui marquaient la base des rampants dans la version de 1878 sont supprimées. L'arcature à la base du pignon est en partie murée sur ses deux travées d'extrémité dans la nouvelle version et la rose reçoit un dessin de cinq pétales composés de trilobes, avec en leur centre un médaillon représentant trois visages, dont un de face et deux de profil.

Dans le mémoire que P. Tornow rédige en 1882 pour présenter la nouvelle toiture reconstruite après l'incendie, il évoque très sommairement l'avancement des

travaux du « portail d'angle ». En 1882, la reconstruction du portail de la Vierge est engagée depuis plusieurs années et P. Tornow estime avec optimisme que les travaux approcheront de leur achèvement au cours de cette même année. En réalité, la préparation des pierres à employer pour le nouveau portail s'achève seulement au début de l'année 1884, deux ans plus tard donc. Immédiatement à la suite, le démontage de l'ancien portail est entrepris et suivi par la construction du nouveau à l'aide des pierres neuves taillées en atelier. Cette opération s'étend de l'été à l'automne 1884, de telle sorte à ce que, en plus des autres travaux intéressant la réalisation de la toiture, la pose du dallage, de la grille du portail, des portes et du sas, les travaux se terminent à la Pâques de l'année 1885. L'ensemble de l'opération s'étale ainsi sur cinq années.

e. Les documents d'exécution

Contrairement à la construction du portail principal, qui regroupe un nombre important de documents d'exécution, peu de dessins de ce type peuvent être consultés à Metz pour le portail de la Vierge. Nonobstant cela, le mode opératoire reste le même que dans toutes les autres opérations. Après avoir dessiné les planches de présentation du projet définitif, l'agence de P. Tornow réalise les documents de détails qui permettront, une fois transmis aux ateliers de la cathédrale, l'exécution de pierre taillées et/ou sculptées.

En juin 1883, P. Tornow signe une élévation et un plan partiels du pignon principal, ainsi qu'une coupe transversale de la balustrade (fig. 95). Le fonds messin ne conserve plus l'original, mais une reproduction. Réalisé à l'échelle 1:10, ce document est intitulé « Cathédrale de Metz. Dessin détaillé des maçonneries pour le

nouveau pignon du portail de la Vierge »⁷⁴ et a pour vocation de renseigner au maximum la construction, en particulier en ce qui concerne les dimensions des ouvrages et des lits de pierre.

Ce document ne présente pas de modifications importantes vis-à-vis du projet précédent. Seuls quelques rares détails diffèrent, comme le fleuron sommital qui s'affine. Les bases des pinacles d'angle ne disposent d'aucunes statues, qui seront pourtant réalisées. En réalité, ce document renseigne en premier lieu le travail des tailleurs de pierre et, compte tenu de son échelle, il sert de dessin d'exécution⁷⁵.

Enfin, le dernier document conservé dans le *Denkmalarchiv* qui soit daté, remonte à juin 1884 et montre une élévation du revers du portail (fig. 96). Intitulée « Cathédrale de Metz. Restauration du portail de la Vierge. Nouvel arc de décharge derrière la porte d'entrée », la planche détaille les deux linteaux intérieurs des portes, surmontés par un arc en tiers point⁷⁶.

De nombreux impacts de pointe de compas et quelques annotations attestent que cette planche sert également de document de travail, probablement utilisé par les tailleurs de pierre pour déterminer les épures des pierres à réaliser pour cet arc.

⁷⁴ „Kathedrale zu Metz. Werkzeichnung für den neuen Giebel über dem Liebfrauenportal“, DAR_463_A001_2E3_057_01.

⁷⁵ P. Tornow confie une part importante de la réalisation des ornements aux tailleurs de pierre.

⁷⁶ „Kathedrale zu Metz. Restauration des Liebfrauenportals. Neuer Wandbogen hinter des Eingangsthür“, DAR_463_A001_2E3_058.

IV. Réception du portail

En février 1891, le n°17 de la *Deutsche Bauzeitung* publie les travaux de restauration de la cathédrale de Metz en trois parties, la dernière concernant la restauration du portail de la Vierge. Deux photographies avant et après restauration introduisent cette partie⁷⁷.

Le journaliste considère la restauration comme « le travail le plus intéressant d'un point de vue artistique » sur l'ensemble des travaux évoqués dans l'article⁷⁸. Après avoir indiqué que la figure prenant place sur le trumeau donne son nom au portail, le journaliste invite à contempler la reproduction de la photographie du portail avant restauration qui laisse apparaître « l'état de dégradation et de destruction presque inimaginable dans lequel cet élément parmi les plus nobles et riches de l'architecture gothique primitive se trouvait »⁷⁹. L'auteur rappelle ensuite sommairement les raisons de cette dégradation avancée (liées à la construction d'une arcade au-devant du portail) et précise que de nombreux indices encore existants après la démolition des boutiques renseignent les parties basses du portail. De ce fait, « aucune difficulté ne s'opposait à la restitution de l'ouvrage », qu'il considère comme « complètement sûre d'un point de vue de l'histoire de l'art »⁸⁰. Toutefois, la partie supérieure du portail ne renseigne pas sur la nature de sa terminaison. Il rappelle que P. Tornow considère la frise trilobée et le vestige de balustrade comme « un travail ne s'accordant pas avec les parties basses et réalisées à l'époque gothique tardive »⁸¹. P. Tornow, qui a visité des cathédrales similaires en France, n'a pas jugé pertinent de

⁷⁷ K. E. O. Fristch et F. W. BÜSING, *Deutsche Bauzeitung*, Kommissions-Verlag von Ernst Toeche., Berlin, 1891., p.98: „III. Das Liebfrauen-Portal.“.

⁷⁸ *Ibid.*, p.98 : „Die künstlerisch interessanteste unter den bisher zur Ausführung gelangten Arbeiten [...]“.

⁷⁹ *Ibid.*, p.98-99 : „[...] den fast unglaublichen Zustand des Verfalls und der Zerstörung erkennen, in den das zu des edelsten und reichsten gleichartigen Leistungen der Frühgotik gehörende Werk geraten war“.

⁸⁰ *Ibid.*, p.99 : „So dass die Herstellung des Werks in dieser Beziehung keinen Schwierigkeiten unterlag und als eine kunstgeschichtlich vollkommen gesicherte betrachtet werden kann.“

⁸¹ *Ibid.*, p.99 : « [...] zu dem Unterteile nicht passende Arbeit aus der Zeit spätester Gothik“.

reconduire cette disposition comme couverture. Il projette « une création complètement neuve, librement inventée, comme lien » avec les éléments existants du XIII^e siècle⁸².

L'auteur ajoute encore que la reproduction de la photographie après restauration, associée à un plan vu du dessus du portail, le dispense de donner une description de l'ouvrage restauré. Toutefois, « le haut degré de destruction de l'ouvrage existant » n'a pas permis de compléter celui-ci, mais « qu'une démolition complète et une reconstruction (en réutilisant seulement certaines pierres) a été nécessaire »⁸³. L'article évoque ensuite, par le biais d'une description sommaire de l'évolution constructive du portail et de la cathédrale, le problème de niveau de sol que la reconstruction à neuf a permis de résoudre. Un allongement de l'ouvrage existant de 1,50 mètres vers le bas aurait faussé les proportions voulues par l'architecte médiéval, d'où le décalage de l'ensemble du portail lors de sa reconstruction.

L'article rappelle que certains éléments de la statuaire sont conservés, comme le tympan principal et les vestiges des tympans latéraux. Bien que rares, ces restes ont permis d'établir l'iconographie du portail. Le journaliste salue le travail du sculpteur A. Dujardin, assisté de ses collaborateurs Schulz et Tragin. L'article vante « la tendre compréhension, avec laquelle le sculpteur a su s'adapter à l'esprit et à la sensibilité du Moyen Âge » et précise qu'à partir de cette sensibilité, A. Dujardin a su « créer des figures en totale autonomie » qui, en plus d'apparaître authentiques, « sont gracieuses et précieuses »⁸⁴. Le journaliste considère qu'aucun artiste en Allemagne

⁸² *Ibid.*, p.99 : Dans les quelques descriptions que P. Tornow donne de ce voyage, il précise à chaque fois sa visite dans le nord et dans le centre de la France, non le sud. « Eine völlig neue Schöpfung im Anschlus [...] frei erfunden ».

⁸³ *Ibid.*, p.99 : „[...] die hochgradige Zerstörung der vorhandenen Anlage eine Ergänzung der letzteren unmöglich machte, sondern einen völligen Abbruch und Wiederaufbau derselben (unter Benutzung einiger wenigen Werksteine) bedingte“.

⁸⁴ *Ibid.*, p.99 : „Das liebevolle Verständniss, mit welchem dieser Künstler in die Gedankenwelt und die Empfindungsweise des Mittelalters sich eingelebt hat, die Sicherheit, mit welcher er aus

ne peut être comparé à A. Dujardin et que ce dernier pourrait tout à fait être utile dans le cadre de « projets modernes d'art sacré », comme par exemple le temple de garnison de Metz, projet pour lequel le sculpteur « n'a malheureusement pas été retenu »⁸⁵. Une attention particulière est portée sur les deux sculptures ornant les niches des pinacles sommitaux, identifiées par le journaliste comme des représentations de Charlemagne (inspirée de la statue en bronze conservée à Metz) et de son fils Louis le Pieux⁸⁶.

Bien que P. Tornow qualifie son projet de restauration (*Herstellung*), force est de constater que le qualificatif principal à employer pour cette opération est celui de reconstruction.

Concernant les éléments architectoniques, l'architecte prend comme référence ceux encore conservés du portail médiéval et visibles après dégagement de l'ouvrage. De ce point de vue, de l'ancien sol du portail jusqu'à la corniche trilobée, les informations sont nombreuses sur l'ouvrage à reproduire et le relativement bon état de conservation de certains vestiges garantit leur reproduction. Le parti du portail est ainsi très bien renseigné, et ce sur plusieurs altimétries. En élévation, les différents registres apparaissent clairement et la nature de l'ornementation affectée à chaque registre se devine facilement : arcature, statues, reliefs, certaines traces permettant même d'esquisser les contours et le rythme de ces éléments, comme pour l'arcature aveugle. La volumétrie du portail, pour sa partie médiane, échappe à l'incertitude et la part d'imagination de l'architecte reste très mince (à supposer bien évidemment que P. Tornow respecte scrupuleusement les relevés initiaux). Bien que faisant partie

solcher Empfindung heraus, aber in völliger Selbständigkeit Figuren zu gestalten weiss, die bei aller „Echtheit“ zugleich anmuthig und edel wirken, sind des höchsten Lobes werth“.

⁸⁵ *Ibid.*, p.99 : „[...] auch für moderne Aufgaben der kirchlichen Kunst verwendet würde [...] leider verabsäumt worden ist“.

⁸⁶ Le journaliste se trompe-t-il ou choisit-il délibérément de remplacer Saint-Louis par Louis le Pieux ?

du décor sculpté, l'architecte transfère certains éléments d'ornementations sculptés (et répétitifs) aux tailleurs de pierre, comme les crochets ou les baldaquins. Les relevés document largement ces vestiges. Ici aussi, leur disposition et leur volumétrie générales sont connues. P. Tornow fait donc reproduire ces éléments de façon méthodique, ce qui l'expose à la critique d'un trop grand systématisme qui engendre une symétrie presque parfaite du portail. Cette rigueur peut surprendre pour une œuvre voulant se fondre dans l'esprit médiéval. Elle constitue cependant cette marque du XIX^e siècle chère aux réalisations néo-gothiques.

Concernant la toiture, l'hypothèse avancée par P. Tornow sur la postériorité par rapport aux parties inférieures de la frise trilobée et la balustrade existante, ne peut ni être réfutée ni confirmée avec certitude. L'hypothèse émise par Eugène Voltz sur la destruction du local d'archives dans un incendie en 1540 tendrait cependant à confirmer ce point. Bien qu'une datation stylistique très relative confirme la position de l'architecte, rien n'autorise, tout du moins avec les conceptions actuelles de la restauration, à supprimer purement et simplement ces dispositions, pourtant bien renseignées⁸⁷. Pour le point de vue de la fin du XIX^e siècle, l'unité stylistique reste l'objectif à atteindre et la norme acceptée : la suppression de ces éléments apparaît dès lors comme un moindre mal puisque cela permet, de créer un ouvrage stylistiquement cohérent. La construction de la toiture entre ainsi dans la catégorie de la création pure puisque même si P. Tornow se réfère à d'autres portails de cathédrales françaises, il l'invente complètement.

Concernant la statuaire, tel que le précise P. Tornow, certains éléments font l'objet d'une restauration (restitution des membres manquants pour les statues mutilées) et retrouvent leur place dans le nouveau portail. D'autres, moins bien préservés, permettent toutefois une restitution avec une légère part d'hypothèse, puisque seuls « leurs contours et dispositions » sont connus. Pour le reste, P. Tornow

⁸⁷ Rien n'exclut d'ailleurs un possible arrêt de chantier, d'où une légère modification stylistique pour la construction du couvrement.

extrapole le thème de l'iconographie à partir du sujet du tympan principal et du nom de l'ancienne collégiale. Ici aussi, rien ne valide avec certitude ce choix, mais il faut reconnaître que la réflexion de P. Tornow suit une logique qui reste difficile à contredire avec les connaissances disponibles sur l'ancienne collégiale. En dehors de la position, et donc du nombre de sculptures qui se signale par les traces de buchage, P. Tornow laisse une certaine liberté aux sculpteurs pour l'exécution des figures. Il s'agit toutefois d'une liberté très limitée et orientée, dans la mesure où lui et A. Dujardin s'inspirent de portails similaires de cathédrales, tant d'un point de vue stylistique que chronologique. Les statues ainsi réalisées ne sont pas exactement celles du portail d'origine, et ne peuvent être ainsi être considérées comme datant authentiquement du Moyen Âge. Cependant, la capacité des sculpteurs à imiter, ou plutôt à se fondre dans l'esprit des premiers constructeurs, permet de créer une nouvelle version du portail, tel qu'il aurait pu exister⁸⁸.

La nouvelle altimétrie donnée au portail constitue la principale liberté prise. P. Tornow explique largement les raisons du rabaissement de près de 1,50 mètres de l'ouvrage. Garder le niveau d'origine aurait certes permis de conserver les dispositions initiales de l'ouvrage, mais aurait impliqué la création de deux escaliers monumentaux pour rattraper les niveaux. Le portail ainsi conservé dans son altimétrie médiévale aurait perdu toute cohérence vis-à-vis de l'ensemble. Cette différence de niveaux faisait sens avant les grands travaux du XVIII^e siècle et la destruction du complexe cathédral. La solution proposée par P. Tornow apparaît donc comme la plus logique et pratique, mais elle permet surtout de donner un sens nouveau au portail qui se trouve maintenant lié à une nouvelle situation urbaine.

⁸⁸ Certaines libertés sont cependant prises avec l'iconographie, en particulier l'inversion des vierges folles et sages. P. Tornow propose en effet de corriger cette erreur qu'il attribue au maître maçon médiéval. Cette action semble aujourd'hui fort éloignée des pratiques de la restauration, mais, eu égard à la fonction de ce type de portail et de sculptures, à savoir renseigner un récit et faire preuve de pédagogie, n'est-il pas plus pertinent de corriger une erreur qui aurait pu en dérouter plus d'un, que de conserver une anomalie, simplement par principe ? P. Tornow ne donne d'ailleurs pas l'avis de l'évêque Dupont-des-Loges sur ce point, qui aurait été fort intéressant...

Enfin et surtout, il ne faut pas dissocier le portail de la cathédrale à laquelle il appartient pleinement depuis plusieurs siècles. Replacée dans ce contexte global, la restauration de P. Tornow a donc permis de réintégrer un portail dans la cohérence d'ensemble du monument. La comparaison avec le grand projet de reconstruction de la toiture, qui précède la restauration du portail de la Vierge, témoigne d'une certaine évolution dans les choix architecturaux. Là où P. Tornow supprime purement et simplement une disposition en se basant sur des arguments stylistiques, pour ne pas dire esthétiques, en modifiant complètement le profil de la toiture, il cherche tout de même à respecter le portail médiéval d'origine, voire même à le rétablir dans un état complet, si ce n'est parfait.

L'œuvre de P. Tornow et de son sculpteur reçoit d'abord les félicitations dans la *Deutsche Bauzeitung* de février 1891 : le travail de l'architecte apparaît comme exemplaire alors qu'Auguste Dujardin est considéré comme le meilleur sculpteur d'art médiéval en Allemagne. En revanche, à partir de 1923, soit après les premiers *Denkmaltag* et la mort de l'architecte, son intervention sur ce portail fait l'objet de critiques. Dans *Elsass-Lothringisches Jahrbuch*, revue scientifique de l'Alsace-Moselle, Otto Schmitt reproche à P. Tornow d'avoir négligé la conservation d'un relief d'origine, qui aurait été « jeté à la rue » et retrouvé, plus tard, dans un jardin par Josef-Ernst Weiss en 1925⁸⁹. De plus, en 1931, dans *La Cathédrale de Metz*, publié par André Hallays, ce dernier qualifie le travail de P. Tornow « d'amulette archéologique » dans la mesure où cette restauration n'a pas altéré le monument dans son ensemble⁹⁰. Est-il cependant pertinent de juger le travail de P. Tornow par le prisme de l'archéologie, terme qu'il n'emploie jamais, et qui plus est, dans une période ayant connu de profondes modifications du terme de restauration ?

⁸⁹ Christiane Pignon-Feller, *Metz 1848-1918, les métamorphoses d'une ville*, Paris, Editions du Patrimoine, 2013, 498 p., p.172.

⁹⁰ *Ibid.*, p.172.

CHAPITRE III.D : LE PORTAIL PRINCIPAL DE 1875 À 1903

Le portail de Paul Tornow occupe une position principale sur la façade occidentale de la cathédrale de Metz et dans l'œuvre de l'architecte. Bien qu'il ne constitue pas l'intervention la plus conséquente sur Saint-Étienne, qui reste incontestablement la reconstruction de la toiture et des trois pignons, il est aujourd'hui considéré comme le symbole de l'intervention « allemande » sur l'édifice durant l'Annexion. En outre, replacer la création de ce portail dans l'histoire des restaurations des cathédrales aux XIX^e et XX^e siècles révèle l'unicité de ce projet. Faute de pouvoir trouver un modèle lors de ces voyages, P. Tornow conçoit un portail « dans l'esprit des premiers constructeurs », mais qui n'a pas son pareil.

La chronologie de cette vaste entreprise révèle son importance. P. Tornow réalise les premières études en 1875, soit un an à peine après son arrivée à Metz. L'inauguration a lieu au milieu de l'année 1903, trois ans avant sa démission. Le portail témoigne ainsi d'une réflexion et d'une approche de la restauration qui mûrit tout au long de sa carrière.

Les moyens financiers et logistiques mis en œuvre par l'administration impériale soulignent également la portée symbolique et politique de l'opération. Les trois voyages en France aident en effet l'architecte à préciser ses intentions et à trouver les bonnes références. Les avis rendus par l'Académie d'architecture de Berlin orientent un temps l'architecte, avant de valider ses propositions. Le souverain accepte finalement une loterie interdite au départ par la Cour des comptes de Prusse. En outre, Guillaume II oblige l'architecte à travailler sur le portail et à abandonner la construction d'une flèche sur la croisée du transept. La force d'action de la *Dombauhütte* permet à P. Tornow d'ériger le portail dans un laps de temps convenable, considéré pourtant comme trop long par le maître d'ouvrage et trop court par le maître d'œuvre...

La documentation aujourd'hui disponible rend compte de ce projet sur le long terme. Le *Denkmalarchiv* regorge de plans, dessins et photographies renseignant de multiples aspects du portail et des phases de son élaboration ou de sa construction. De très nombreux dessins non destinés à être exposés officiellement sont en effet conservés à Metz, comme des documents de travail préparatoires à l'élaboration des grandes planches. Le fonds comporte également d'abondant croquis ou projets des collaborateurs, ainsi que des documents d'exécution, comme les plans des pierres à tailler. Les avis de l'Académie de Berlin sont eux aussi particulièrement fournis sur ce sujet. Le portail, avec la toiture, constitue d'ailleurs le seul dossier soumis à l'institution par le ministère impérial. Enfin, l'élaboration du portail révèle parfaitement la méthode de l'architecte. Ses nombreux écrits sur le sujet, notamment à l'occasion de ses voyages en France, témoignent bien de la volonté de P. Tornow – et de A. Dujardin – de créer un portail possédant tous les caractères du XIII^e siècle français.

I. Le contexte

L'absence de façade principale constitue certainement la caractéristique la plus importante de la cathédrale de Metz. L'inexistence d'un véritable portail, qui en découle, représente également un trait marquant de l'édifice, du moins jusqu'au milieu du XVIII^e siècle. Quatre grandes étapes amènent à cette situation particulière. Dans un premier temps, les portails situés aux pieds de la tour de Mutte et de la tour du Chapitre font office d'accès principaux. Dans un deuxième temps, un portail classique est aménagé au XVIII^e siècle au pied de ce qui devient la façade principale, portail créé de toute pièce et élevé dans le cadre du réaménagement du centre-ville de Metz. Le doute et la critique vis-à-vis de l'œuvre de J.-F. Blondel marquent la troisième étape, laquelle permet d'engager le dernier acte de cette histoire : la destruction « de l'armoire étrangère » et la construction du portail néo-gothique de P. Tornow¹.

a. La situation avant le milieu du XVIII^e siècle

La présence de la collégiale Notre-Dame-de-la-Ronde dans l'axe de la nef empêche l'érection d'une façade principale à deux tours sur le modèle des grandes cathédrales françaises. La fusion des deux églises, grâce à la prolongation du vaisseau principal de la nef ainsi que la construction de deux tours, remédie quelque peu à cette situation hors du commun. Les deux tours rappellent en effet la conception classique d'une façade de cathédrale, mais se trouvent décalées de quatre travées par rapport à elle. L'entrée principale axée longitudinalement par rapport à la nef fait défaut à la cathédrale. P. Tornow rappelle d'ailleurs que l'entrée principale se faisait par le portail de la Vierge après la fusion des deux églises. Pour lui, cette disposition

¹ Propos tenus par l'évêque de Metz pour qualifier l'œuvre de J.-F. Blonde le 14 mai 1903, jour de l'inauguration du portail de P. Tornow.

liée au contexte urbain particulièrement dense du Moyen Âge « différencie [la cathédrale de Metz] des autres grandes cathédrales françaises »².

Les plans dressés avant la démolition du complexe cathédral permettent effectivement de connaître avec précision l'organisation spatiale de l'environnement de l'édifice au milieu du XVIII^e siècle. En plus de l'accès principal par le portail de la Vierge, celui situé au pied de la tour de Mutte offre une communication avec le cloître adjacent. Le portail de la tour du Chapitre permet, du côté opposé, de rejoindre les rives de la Moselle en contrebas. Les Messins prennent même l'habitude de passer directement par la cathédrale pour rejoindre plus rapidement la rivière, au lieu de contourner l'édifice, ce qui engendre quelques désagréments pour le clergé. Le front sud-est, destiné à accueillir la façade principale, ne reçoit qu'une simple ouverture réservée à l'évêque pour rejoindre son palais qui se développe au pied de cette façade³.

b. Le portail de Jacques-François Blondel

La démolition du complexe cathédral permet à J.-F. Blondel de totalement recomposer l'environnement de Saint-Étienne. Une véritable opération de table rase bouleverse le cœur de la ville, dont seule la cathédrale émerge encore, mais dont les portails deviennent sans rapport avec le nouveau tissu urbain. Le portail de la Vierge devient même inutile puisque J.-F. Blondel crée un nouvel accès à seulement quelques mètres de là, dans l'axe longitudinal de la nef. Cette réalisation révèle également le changement des conceptions artistiques et esthétiques du temps : l'accès principal d'origine, situé sur un petit côté, orienté selon un axe oblique, flanqué par des constructions postérieures et désorganisées qui forment une rue

² P. Tornow, *Das neue Hauptportal des Metzzer Domes. Kurze Beschreibung des figürlichen Schmuckes und Notizen zur Geschichte des Portails mit 9 Tafel-Abbildungen*, Paul EVEN., Metz, 1903., p.16 : „Eine in ihrer Art einzige Eigentümlichkeit des Metzzer Domes durch welche er sich vor allen anderen großen Kathedralen des Mittelalters auszeichnet“.

³ P. Tornow rappelle dans son mémoire d'octobre 1890 que cette porte est mise au jour lors de la destruction du palais de l'évêque au début du XVIII^e siècle.

sinueuse, est remplacé par un portail placé dans l'axe principal, le tout aligné dans le prolongement d'une rue neuve et rectiligne. Les formes organiques, libres et dépourvues de symétrie, laissent place à la régularité et aux compositions ordonnées selon des axes. En 1903, probablement pour justifier sa propre intervention, P. Tornow estime que J.-F. Blondel a agi « fidèlement à l'esprit de son temps »⁴.

c. Les premiers projets de remplacement du portail classique

Rapidement, et toujours pendant la période française, le portail de J.-F. Blondel fait l'objet de critiques. Trop récent pour être « historique », il est jugé uniquement sur l'aspect esthétique dans un contexte de redécouverte du gothique. Les Messins reçoivent mal son œuvre qui se démarque trop de la cathédrale. Déjà dans le projet dressé par l'architecte diocésain Jules Racine vers le milieu du XIX^e siècle émerge l'idée qu'un nouveau dégagement de la cathédrale doit être opéré et intéresser également le portail classique⁵.

Bien que des personnalités importantes se prononcent contre le portail de J.-F. Blondel, comme E.-E. Viollet-le-Duc qui visite la cathédrale en 1853, il existe peu de projets concrets présentant une solution alternative à l'œuvre classique, mise à part le projet dessiné par l'architecte diocésain J. Racine. La situation évolue véritablement avec l'Annexion, le prédécesseur de P. Tornow, Franz Jacob Schmitt, esquisse très sommairement un portail néo-gothique.

J. Racine dessine le nouveau portail gothique-durant ses premières années de service, à partir de 1857, sur la base des recommandations formulées par E.-E. Viollet-le-Duc en 1853 (fig. 20). Un plan ainsi qu'une élévation composent ce projet qui fait probablement l'objet d'une présentation à l'administration pour avis. Toutefois, les

⁴ P. Tornow, *Das neue Hauptportal des Metzzer Domes. Kurze Beschreibung des figürlichen Schmuckes und Notizen zur Geschichte des Portails mit 9 Tafel-Abbildungen*, op. cit., p.17 : „dem Geiste seiner Zeit getreu“.

⁵ Chapitre I.A La cathédrale de Metz : Un portail classique remis en cause au XIX^e siècle.

archives de Metz ne conservent aucune mention de ces documents ou de retour du ministère des Cultes⁶.

J. Racine propose en réalité trois portails pour remplacer l'entrée de J.-F. Blondel. Les trois accès correspondent aux vaisseaux de la nef et renvoient au schéma classique d'une façade de cathédrale. Le portail central, plus large, établit une hiérarchie. Il reçoit une rose ajourée au droit de son tympan, contrairement aux deux autres qui sont ornés de trois registres placés sur des linteaux sculptés. Des gâbles, sommairement décorés couronnent chaque portail. Le dessin reste relativement simple : J. Racine donne plutôt une idée générale de l'agencement architectural qu'il souhaite créer. Sa proposition interroge : l'escalier situé dans la tour de l'horloge, qui empêche de créer une ouverture à cet endroit, rend le portail latéral droit factice (fig. 21). L'architecte diocésain envisage ce triple portail comme un bloc collé à la base de la façade et rattaché tant bien que mal à l'édifice existant. Les imposants contreforts latéraux, d'ailleurs probablement inutiles dans de telles proportions, dédoublent ceux déjà en place et créent ainsi des interstices maladroits. Il faut surtout considérer ces dessins comme une ouverture au débat plutôt qu'un projet sérieux et abouti. Toutefois, au moment où cette discussion aurait pu avoir lieu, Metz bascule dans le giron de l'Empire allemand.

Franz Jacob Schmitt, le premier architecte allemand à intervenir comme *Dombaumeister* à Metz, réalise deux projets pour remplacer le portail de J.-F. Blondel en l'espace de deux ans seulement. Il arrive à Metz au début de l'Annexion, vraisemblablement entre 1872 et 1873, et quitte la Moselle en 1874 pour laisser sa place à P. Tornow. Ce rapide passage en « Lorraine-allemande » explique le peu de productions qu'il a laissés à Metz. Toutefois, ce court service ne justifie pas l'écart relativement important qui existe entre les deux propositions de l'architecte réalisées en 1873 et en 1874.

⁶ La série F19 aux Archives nationales pourrait cependant contenir ces documents.

F. J. Schmitt dessine le premier projet le 24 février 1873 sur une planche de grand format intégrant une élévation complète de la façade principale et deux plans partiels du portail et du pignon (fig. 97). Il propose un « portail-arcade » ménagé au centre de la façade, d'une largeur correspondant environ au tiers de la longueur entre les deux contreforts. Ce portail, inséré dans la maçonnerie existante, reprend un schéma classique : trumeau accueillant une statue et ébrasement supportant des voussures encadrant un tympan sculpté. En dépit du grand format du dessin, il reste difficile de donner davantage d'informations, d'autant que ce portail se trouve masqué par la partie la plus importante et caractéristique du projet : l'arcade ajourée. Une arche légèrement plus large que le portail marque l'axe central et l'entrée ménagée en arrière-plan. Cette arche reçoit, de part et d'autre, trois arches de plus petites dimensions ; des gâbles séparés par des pinacles en partie haute coiffent l'ensemble. Les arches délimitent des travées – carrées pour les petites et rectangulaire pour la grande – couvertes par des voûtes sur croisée d'ogives. Ces dernières reposent, côté cathédrale, sur un mur aveugle ménagé au-devant de l'édifice. Cette disposition paraît quelque peu maladroite : la baie tripartite du bas-côté nord voit son éclairage sensiblement restreint, de même que l'avancée de l'arcade crée sur l'édifice une saillie difficilement intégrée aux structures existantes. Ce dessin particulier pourrait renvoyer au portail de l'église Saint-Nicaise de Reims.

Enfin, le projet de F. J. Schmitt nécessite une reprise dans les parties hautes : il conserve l'angle d'origine de la toiture, mais un ensemble de lancettes trilobées rappelant le dessin des arches en contrebas vient habiller la surface lisse du pignon principal. La volonté de créer une façade unie se manifeste déjà.

L'architecte représente sommairement en 1874 le second projet (fig. 98). Sur une vue mêlant représentation axonométrique et perspective, F. J. Schmitt dessine un portail-halle composé de trois arches, limité en largeur aux deux contreforts de la façade. Non représenté sur le dessin, le portail vient se placer sous cette halle, au droit de la façade existante. Côté extérieur, des gâbles somment trois arches qui

reposent sur des piliers accueillant de grandes statues. Les angles extérieurs se poursuivent par des culées d'arcs-boutants, terminées par des pinacles largement étirés. Sans le savoir, F.-J. Schmitt préfigure ici les principales caractéristiques du projet final de P. Tornow.

II. Le projet de Paul Tornow

Bien que le portail soit conçu sur une longue période, les intentions et les objectifs que l'architecte poursuivra jusqu'à l'achèvement de cette opération apparaissent assez tôt dans sa carrière. P. Tornow rédige le 8 avril 1903 une brochure présentant le portail achevé : *Das Neue Hauptportal des Metzzer Domes*. Ce texte met à disposition, plus que les publications précédentes, les informations nécessaires à la compréhension de la genèse du projet.

La chronologie du projet, qui évoque notamment les développements de l'architecte et les validations de l'Académie, met en avant l'évolution du portail simple vers le portail-porche. À la manière de l'empereur reprochant à W.-A. Mozart le « un peu trop de notes » de ses compositions, le reproche de « trop de sculptures » pourrait s'appliquer à P. Tornow et A. Dujardin⁷. L'iconographie du portail constitue en effet un vaste sujet, d'autant plus vaste que le portail se trouve en partie agrandi pour augmenter la surface dédiée aux sculptures... En dépit de son ampleur, ce thème ne sera qu'évoqué dans la mesure où l'iconographie, déjà étudiée par Peter Kurmann, est pensée comme un élément rapporté à l'architecture. Enfin, les acteurs du chantier et les matériaux rendront compte du peu de nouveautés par rapport aux précédents chanteurs de la *Dombauhütte*, bien rodée.

a. Intentions de projet et objectifs poursuivis par Paul Tornow

La création de l'accès principal, dans l'axe de la nef, revient indéniablement à J.-F. Blondel. L'architecte prussien modifie certes largement cette entrée, mais sans la créer. Il rappelle d'ailleurs lors de la restauration du portail de la Vierge l'incongruité des deux accès principaux de la cathédrale si proches l'un de l'autre. Le double objectif poursuivi par P. Tornow consiste d'une part à achever le dégagement de la cathédrale en déposant le portail classique, et d'autre part à achever l'unification stylistique de la cathédrale. La réflexion développée par P. Tornow pour le portail

⁷ *Amadeus*, 1984, Milos Forman.

principal s'apparente au processus de restauration du portail de la Vierge : il faut se défaire des constructions classiques surajoutées pour espérer atteindre l'esprit médiéval de l'édifice. Une fois ce dégagement achevé, P. Tornow jouit d'une liberté lui permettant de créer un nouveau portail. Loin de chercher à composer une œuvre selon son propre goût, il suit la logique mise en œuvre jusque-là : créer un portail dont les caractéristiques savamment étudiées donneront l'impression d'une conception dès l'origine. Tâche d'autant plus délicate qu'un tel portail n'a jamais été prévu à l'origine... Au final, P. Tornow va créer un portail « dans un état complet qui [n'a] jamais existé à un moment donné ».

1. *Achever le dégagement de la cathédrale*

Dès qu'il arrive à Metz, P. Tornow sait qu'il finira par faire démolir le portail de J.-F. Blondel. Les Français ont tellement entamé le dégagement de l'édifice que toute marche arrière ou blocage de la situation semble irréaliste. Ainsi, à partir de la fin des années 1880, le dégagement complet de la cathédrale signifie surtout la démolition du portail classique. La démolition des dernières constructions du XVIII^e siècle n'appelle que peu de commentaires de la part de P. Tornow ; cela semble tenir de l'évidence, puisqu'il s'agit de poursuivre un projet entamé quelques décennies auparavant. Toutefois, déposer le portail de J.-F. Blondel, une construction savante en plus d'être l'accès principal de la cathédrale, suppose tout de même de la part de l'architecte un raisonnement construit et, si possible, infaillible. J.-F. Blondel reste après tout un des plus éminents représentants de l'architecture classique française : détruire une telle œuvre sans argumentation valable relève d'une témérité que le nouvel Empire allemand n'est pas prêt à assumer.

Dans ses premiers écrits, P. Tornow ne développe pas d'argumentaire particulièrement abouti pour légitimer son projet. Le premier *Bulletin de l'Œuvre* publié en 1886 est l'occasion pour lui de présenter le projet. Il rappelle en préambule que « les architectes du Moyen Âge avaient négligé dans leur plan de la cathédrale la question du grand portail : la façade occidentale n'était pas dégagée, la place n'était

pas libre »⁸. De plus, le portail classique, contemporain de la place d'armes, « répondait à un besoin, plus ou moins inspiré par le goût d'alors, d'avoir une belle entrée de ce côté »⁹. Plus tard, dans le *Bulletin n°4* d'avril 1889, P. Tornow assimile le remplacement du portail classique à « l'une des tâches les plus remarquables de la restauration générale de la cathédrale »¹⁰. En outre, il reconnaît que depuis le début de son service à Metz il est parvenu à « effacer d'une manière heureuse les traces de l'activité de l'architecte Blondel à l'intérieur de la cathédrale », mais que la démolition du portail, jugé inadapté « au caractère monumental du Moyen Âge de l'édifice », apparaît comme un projet complexe à mettre en œuvre¹¹.

Le mémoire de 1890 marque un tournant dans la réflexion de l'architecte. Il s'agit en effet du premier document dans lequel il développe longuement ses réflexions. À partir de cette date, il justifie systématiquement la dépose du portail en axant son raisonnement autour de trois idées : il juge l'œuvre de J.-F. Blondel selon le point de vue artistique, le point de vue de l'histoire de l'art et enfin l'aspect purement historique.

Concernant le point de vue artistique, et comme il le précise dans le premier *Bulletin de l'Œuvre*, P. Tornow estime que le portail « bâti dans le style de l'époque, [...] aux formes lourdes, imitées de l'antique, jure avec l'édifice ». Plus tard, il juge les formes du portail « rudes et disgracieuses » et rappelle à nouveau qu'elles tendent « vers l'antique »¹². Elles s'inscrivent en contradiction avec le style gothique du monument.

La question stylistique reçoit un développement plus approfondi dans le mémoire rédigé en octobre 1890¹³. Pour P. Tornow, « le caractère du style de tous ces

⁸ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°1*, Metz, 1886, p.20.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°4*, Metz, 1889, p.20.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

¹³ P. Tornow, *Denkschriften-Reihe betreffend den Dom zu Metz und dessen Wiederherstellung.*, Metz, 1891.

édifices [...] est conforme à l'époque représentée par la seconde moitié du siècle dernier ; [...] des formes ayant des tendances vers l'antique et qui contrastent absolument avec celles de la cathédrale »¹⁴. Les restaurations réalisées jusque-là sur la cathédrale appellent la création d'un portail plus en « rapport avec le style ogival ». Une justification plus importante semble ainsi nécessaire pour légitimer la destruction du portail de J.-F. Blondel. En effet, P. Tornow pense que « d'après les principes de restauration admis [à son époque] en architecture », le contraste de style ne peut être invoqué seul pour justifier cette démolition¹⁵. Il souhaite de ce fait interroger les valeurs artistiques, de l'histoire de l'art ou de l'histoire¹⁶.

Il donne d'abord une description du portail classique, qualifié de construction « pesante, couronnée d'une lourde corniche ». Si P. Tornow reconnaît peu d'originalité au portail de J.-F. Blondel, au point « de ne pas peser dans la balance pour sa conservation », il admet que les deux statues ont été réalisées « par la main d'un artiste doué » et que leur conservation s'impose donc¹⁷. L'architecte poursuit en précisant que « d'une part, la simplicité donnée à la conception formelle, et ce malgré les grandes dimensions, et le choix avisé des proportions d'autre part » donnent effectivement à l'ensemble « une impression monumentale jusqu'à un certain point »¹⁸. Toutefois, ces points positifs ne permettent pas de « contrebalancer le manque d'originalité de cette construction »¹⁹. Il conclut en mentionnant « les nombreux détails constructifs et ornementaux qui n'épargnent pas la valeur artistique », à l'instar du tympan qui crée « un effet affreux »²⁰. Enfin, la démolition

¹⁴ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°7*, Metz, 1891, p.3.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ P. Tornow, *Denkschriften-Reihe betreffend den Dom zu Metz und dessen Wiederherstellung*, op. cit. : „[...] eine Erhaltung desselben in die Wagschale fallen würde [...]“.

¹⁸ *Ibid.* : „[...]theils wegen der Einfachheit der Formgebung bei gleichzeitigem großen Masstabe, theils wegen geschickter Wahl der Verhältnisse, eine jedenfalls bis zu einem gewissen Grade monumentale Wirkung innewohnt [...]“.

¹⁹ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°7*, op. cit., p.4.

²⁰ P. Tornow, *Denkschriften-Reihe betreffend den Dom zu Metz und dessen Wiederherstellung*, op. cit. : „[...] sämtliche bauliche und ornamentale Einzelheiten nicht nur jedes künstlerischen

apparaît d'autant plus justifiée par le fait que le portail constitue un ouvrage « rapporté de façon non organique et non harmonieuse » sur la cathédrale²¹. Du point de vue « artistique », la dépose du portail se justifie donc suffisamment.

Concernant le point de vue de l'histoire de l'art, P. Tornow estime que son raisonnement aboutit aux mêmes conclusions. La construction du portail remonte en effet au milieu du XVIII^e siècle, lorsque « les styles historiques étaient arrivés au terme de leur évolution [...] et qu'ils n'étaient plus, comme autrefois, considérés comme en devenir, mais comme objet du libre arbitre et de l'invention »²². Le portail peut être considéré « comme un des premiers exemples de cet éclectisme naissant dans l'art architectural », selon P. Tornow, ce qui aurait justifié sa conservation comme œuvre pionnière. Toutefois, l'œuvre de J.-F. Blondel n'entre pas « dans le cadre du développement historique des styles d'architecture », seule condition autorisant la conservation des monuments²³. Il conclut que cette caractéristique justifie de déposer le portail, puisque « les principes actuels de la restauration des monuments historiques en général n'intéressent que les monuments qui sont inscrits dans le cadre temporel du développement historique des styles »²⁴.

Enfin, du point de vue purement historique, le *Dombaumeister* ne voit qu'une « valeur très-relative » dans cette œuvre²⁵. Il démontre cette affirmation en avançant l'idée que le roi Louis XV, malade, était venu à Metz accompagné de sa favorite, la duchesse de Châteauroux, et que le roi avait dû congédier celle-ci en raison du

Werthes entbehren, sondern sogar zum Theil, wie die ganze Füllung in Giebelfelde des Portikus, von geraden hässlicher Wirkung sind [...]”.

²¹ *Ibid.* : „[...] unorganisch und unharmonische hinzugefügtes Bauglied [...]”.

²² *Ibid.* : „[...] die geschichtlichen Style bereits am Endpunkte der Entwicklung angelangt waren [...] also angehört, wo nicht mehr wie früher der Baustil als etwas Gewordenes oder Gegebenes, sondern als der Gegenstand freier Wahl oder freier Empfindung sich darstellt”.

²³ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre* n°7, *op. cit.*, p.5.

²⁴ P. Tornow, *Denkschriften-Reihe betreffend den Dom zu Metz und dessen Wiederherstellung.*, *op. cit.* : „[...] nach heutzutage gültigen Restaurirungs-Grundsätzen im Allgemeinen nur auf solche Denkmäler der Baukunst sich erstreckt, welche innerhalb des Rahmens der geschichtlichen Entwicklung der Baustyle liegen”.

²⁵ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre* n°7, *op. cit.*, p.5.

mécontentement de la population messine. Ce renvoi aurait également dû « calmer la colère divine » avant que Louis XV ne reçoive les derniers sacrements. P. Tornow souligne que le roi était alors gravement atteint d'une maladie galante... Il poursuit en rappelant que le portail aurait été construit en réalité près de vingt années après ces évènements, une durée qu'il juge trop longue pour faire de ce portail un réel *ex voto* commémorant la guérison du roi. Il va jusqu'à considérer les trois inscriptions qui rappellent cet évènement comme superflues, ce qui ne justifie pas leur conservation, qui est pourtant prévue.

P. Tornow reconnaît en 1903 que J.-F. Blondel a suivi l'esprit et la sensibilité de son temps en masquant la construction gothique par des ajouts classiques. En accordant une forme de clémence à J.-F. Blondel, il estime légitime que ses contemporains fassent de même avec ses propres idées²⁶. En effet, son époque juge « le masquage impitoyable des monuments comme un viol »²⁷. Il apparaît donc normal qu'un dégagement largement amorcé soit poursuivi jusqu'à son parfait achèvement. P. Tornow invite pourtant ses contemporains à ne pas s'agacer qu'un tel objectif aboutisse²⁸. Dans la notice publiée en 1903, il rappelle que les autorités françaises engagent le dégagement de la cathédrale dès les années 1860. Il insiste en outre sur les volumes qui restent à démolir lorsque la cathédrale devient propriété de l'Empire : le Café français, un pavillon d'angle et le portail. P. Tornow poursuit donc logiquement la dépose des constructions classiques en intégrant le portail responsable du « masquage impitoyable ».

Si P. Tornow reconnaît une certaine monumentalité au projet de J.-F. Blondel, il invite le lecteur à prendre en compte les problèmes sanitaires liés à ces constructions,

²⁶ P. Tornow pense que J.-F. Blondel est jugé de façon légère. Il développe cet argument dans un contexte qui commence à lui être défavorable.

²⁷ P. Tornow, *Das neue Hauptportal des Metzzer Domes. Kurze Beschreibung des figürlichen Schmuckes und Notizen zur Geschichte des Portails mit 9 Tafel-Abbildungen*, op. cit., p.17 : „so darf es anderseits unserer heutigen Zeit, die nach ihre Auffassung in solcher schonungslosen Maskierung eine Vergewaltigung des hehren Baudenkmal erblickt“.

²⁸ Rédigés en 1903, ces lignes ont évidemment un écho avec les reproches formulés à partir du début du XX^e siècle contre l'architecte. La destruction du portail classique lui est en effet vivement reprochée par certains historiens.

dont il rend compte à l'aide de plans qui mettent en évidence la pénétration des parties louées dans les sous-sols de la cathédrale, ainsi que l'inadéquation stylistique de ces ajouts avec l'édifice.

2. *Achever l'unification stylistique de la cathédrale*

L'unité de style joue un rôle primordial dans l'œuvre de P. Tornow. La dépose du portail classique apparaît de ce fait comme éminemment nécessaire. L'architecte ne voit aucune justification suffisamment solide plaidant pour la conservation du portail. Au contraire, les arguments évoqués invitent, « au point de vue esthétique, [à] construire un nouveau portail principal en harmonie avec le style de la cathédrale ». Le portail blondélien ne peut « être considéré comme un obstacle sérieux à la réalisation du plan de construction d'un nouveau portail »²⁹.

Lorsque P. Tornow conçoit son premier projet à la fin des années 1870, la dépose de constructions non conformes au style d'un monument représente un objectif de la restauration. P. Tornow invite en 1900 ses contemporains à considérer tous les styles historiques comme valables, c'est-à-dire tous les styles jusqu'à la fin du XVIII^e siècle³⁰. Trois ans plus tard, quand il rédige la notice de présentation du portail, l'esprit du temps a changé. Il se trouve bloqué par ses propres arguments, quand bien même il formule ces différentes idées à des moments différents de sa carrière. P. Tornow reconnaît ainsi qu'en respectant cette règle il devient impossible de déposer le portail classique. Son caractère artistique est à nouveau pris en considération : en plus d'être construit dans le *Zopfstil*, l'ouvrage du XVIII^e siècle n'est pas suffisamment un chef-d'œuvre pour que son maintien se justifie³¹. La dépose de

²⁹ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°7, op. cit.*, p.6.

³⁰ P. Tornow recommande cela dans les « Règles fondamentales et principes à suivre dans la restauration des monuments historiques ».

³¹ Il s'agit du terme associé au style « Louis XVI » qui marque une transition entre le Rococo et le classicisme.

cette « création sèche [aux] détails architectoniques pauvres » est permise³². Toutefois, si le portail de J.-F. Blondel ne se révèle pas suffisamment beau pour être conservé, P. Tornow lui reconnaît certaines qualités esthétiques et techniques, notamment sa mise en œuvre, et rappelle qu'il prévoit dès le début de déplacer le portail dans un contexte plus adapté. L'architecte suggère ainsi de placer le portail entre les deux bras du marché couvert voisin de telle sorte à en fermer la cour. Un tel projet détourne le portail de sa fonction religieuse bien que les deux ouvrages possèdent « tant d'analogies au point de vue du style » et que ses proportions ne sont pas adaptées à celles du marché³³. Pour P. Tornow, ces arguments invitent donc à ne pas envisager cette solution. Dans sa brochure, il précise que la Ville de Metz, propriétaire du marché, n'autorise pas ce déplacement. P. Tornow peut ainsi démolir le portail classique en dehors des inscriptions qui rejoignent malgré tout le Musée de la Cour d'Or et des deux statues allégoriques envoyées à Saint-Avold. En déposant et conservant ces éléments, il estime qu'il tient « suffisamment compte des justes exigences de l'historien, de l'archéologue et de l'artiste conservateur »³⁴.

P. Tornow le rappelle régulièrement : les parties basses de la cathédrale, au droit de la façade principale, sont réalisées en gothique bourguignon du XIII^e siècle, alors que les parties hautes, qui unifient cathédrale et ancienne collégiale, sont en gothique rémois du même siècle. De ce fait, le portail doit être érigé en gothique bourguignon du XIII^e siècle, alors que le pignon doit s'orienter vers l'école champenoise. Les différences stylistiques régionales restent en réalité de l'ordre du détail. Le plus important pour P. Tornow consiste à suivre le modèle du XIII^e siècle, période d'épanouissement et de perfection de l'architecture gothique³⁵. L'architecte n'hésite pas à citer les cathédrales prises comme référence, mais cette longue liste

³² P. Tornow, *Das neue Hauptportal des Metzger Domes. Kurze Beschreibung des figürlichen Schmuckes und Notizen zur Geschichte des Portails mit 9 Tafel-Abbildungen*, op. cit., p.18 : „von recht trockener Erfindung, und besonders auch in den Einzelheiten als ein architektonisch recht dürftiges Werk“.

³³ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°7*, op. cit., p.6.

³⁴ *Ibid.*, p.6.

³⁵ P. Tornow, *Das neue Hauptportal des Metzger Domes. Kurze Beschreibung des figürlichen Schmuckes und Notizen zur Geschichte des Portails mit 9 Tafel-Abbildungen*, op. cit., p.21.

tend à masquer les vrais modèles de l'architecte que sont Amiens, Reims et Paris³⁶. Pour ne rien arranger, P. Tornow précise bien qu'aucun de ces exemples n'a été suivi à la lettre et que le futur portail se compose d'un mélange de toutes ses visites³⁷.

3. *Construire un nouveau portail parfaitement lié à la cathédrale*

Si les deux premiers objectifs de cette vaste entreprise font l'objet de toutes les critiques une fois le portail achevé, P. Tornow consacre le plus long temps de réflexion au troisième objectif qui échappe à la critique : construire un nouveau portail qui donne l'impression d'avoir été élevé dès les origines par les premiers constructeurs. Le *Dombaumeister* se confronte cependant à un problème de taille dont il a pleinement conscience : tous les indices archéologiques et historiques prouvent qu'un tel portail n'a jamais été prévu au lancement du chantier de la cathédrale gothique. Il n'existe donc aucune source ni aucun plan pour asseoir et légitimer un début de réflexion. Cette fois, P. Tornow oriente sa réflexion selon deux axes : dans un premier temps, il s'interroge sur la forme la plus adaptée à donner au futur portail, puis dans un second temps, il soulève la question primordiale du lien de cette nouvelle composition avec le portail de la Vierge.

P. Tornow recherche d'abord la forme la plus adaptée : portail triple, portail simple ou portail-halle. Dans l'ensemble des documents conservés à Metz comme à Berlin, dessinés ou écrits, le type du portail triple, qui s'impose pourtant comme l'archétype du portail des grandes cathédrales, n'est jamais évoqué³⁸. Il reconnaît qu'un tel portail constitue, dans le cas des « autres grandes cathédrales du Moyen

³⁶ *Ibid.*, p.21. P. Tornow cite en effet les cathédrales de « Reims, Châlons, Soissons, Noyon, Laon, Amiens, Beauvais, Auxerre, et plus tard celles de Toul, Troyes, Sens, Bourges, Paris, Le Mans, Meaux, Senlis, Chartres, Rouen, entres autres ».

³⁷ *Ibid.*, p.23.

³⁸ Jules Racine est le seul à proposer ce type de portail.

Âge, l'ornement principal »³⁹. P. Tornow ne présente jamais ce type pour une raison évidente qui renvoie d'ailleurs à la proposition de J. Racine. La façade principale possède à gauche un bas-côté nord terminé par un mur percé d'une baie triple, qu'il s'agit de rouvrir, tandis que le côté opposé accueille la tour de l'horloge qui crée le lien avec le portail de la Vierge. Le seul espace disponible pour ménager un portail se trouve ainsi borné par les deux contreforts de la façade. P. Tornow est clair : le « futur portail doit rester limité à la largeur définie par les deux contreforts tandis que sa hauteur est contrainte par la présence de la galerie du triforium de la grande rose »⁴⁰. En effet, si la largeur du futur ouvrage se définit rapidement, sa hauteur se trouve également contrainte par l'existant. Tout se passe comme si l'architecte définissait une zone *aedificandi* délimitée par un rectangle placé au pied et au centre de la façade principale, zone dans laquelle il se donne le droit d'imaginer le portail. P. Tornow choisit de rouvrir la galerie du triforium en partie murée lors de la construction du portail de J.-F. Blondel⁴¹. La galerie réouverte va donc, elle aussi, fixer la hauteur maximale du projet. Enfin, de la hauteur découle de manière « naturelle et légitime » la largeur du portail à ménager dans l'élévation principale, « en tenant compte uniquement d'une juste proportion à établir entre la hauteur et la largeur »⁴².

L'architecte développe comme premier type le portail simple, c'est-à-dire une ouverture double marquée en son centre par un trumeau supportant un linteau et un tympan sculpté. L'ensemble se place en arrière par rapport au nu extérieur de la façade grâce à un ébrasement profond couronné par des voussures et un gâble. En

³⁹ P. Tornow, *Denkschriften-Reihe betreffend den Dom zu Metz und dessen Wiederherstellung*, op. cit. : „[...] wie solche anderen großen Domen des Mittelalters zu einer Hauptzierde gereicht [...]“.

⁴⁰ P. Tornow, *Das neue Hauptportal des Metzger Domes. Kurze Beschreibung des figürlichen Schmuckes und Notizen zur Geschichte des Portails mit 9 Tafel-Abbildungen*, op. cit., p.19 : „die Breitenentwicklung des Portalanlage auf die Breite des Mittelschiffes des Domes beschränkt bleiben musste, während für die Höhenentwicklung desselben in dem Vorhandensein einer triforiumartigen Fensteranlage unterhalb der großen Rose die natürliche Grenze gesteckt war“.

⁴¹ La cathédrale de Metz est une des premières cathédrales où le triforium est ajouré et non plus aveugle. Cette disposition particulière participe à l'effet lumineux qui caractérise tant Saint-Étienne.

⁴² P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°7*, op. cit., p.7.

réalité, P. Tornow s'inspire des portails triples des grandes cathédrales dont il supprime les portails latéraux et conserve l'accès central. Ses premiers dessins développent cette idée avec le souci d'intégrer la construction aux structures existantes, en particulier les deux contreforts. La difficulté que l'architecte rencontre ne réside plus dans la largeur disponible entre ces éléments structurels, mais à la profondeur de leur saillie : le portail doit-il en effet s'avancer jusqu'au nu extérieur des contreforts, et être ainsi une sorte de masse rapportée sur la cathédrale, ou être placé en arrière dans la maçonnerie et donc risquer d'être trop plat ? Faut-il reprendre toutes les parties basses des contreforts pour avancer leur face frontale ? Ou faut-il creuser la masse de la façade pour y ménager une profondeur d'ébrasement suffisante ? L'architecte écarte rapidement cette dernière solution, pourtant plus conforme à la mise en œuvre des portails médiévaux, pensés comme « creusés » dans les maçonneries de la façade principale, en raison de l'impact structurel sur la façade et notamment la grande verrière. Plusieurs essais, principalement réalisés dans l'année 1875, révèlent le principal défaut du portail simple : aussi sculpté et développé soit-il, il apparaît toujours trop plat. L'ouvrage ne s'accorde pas avec la grandeur de l'édifice, qui appelle logiquement un portail triple, d'autant plus que le portail classique qu'il doit remplacer s'avance de plusieurs mètres au-devant de la façade et en occupe lui toute la largeur...

La zone *aedificandi* définie par P. Tornow, d'abord pensée comme une surface, se transforme bientôt en volume. Le portail à créer gagne en relief et devient un portail-halle (*Portalhalle*). Non sans une certaine ironie, plusieurs années de réflexion (et d'avis de l'Académie de Berlin) permettent à P. Tornow d'arriver aux conclusions que Franz Jacob Schmitt synthétise dès 1874 dans son croquis aquarellé. Si le portail en volume, devenu halle, s'impose comme une évidence pour P. Tornow au début des années 1890, la principale problématique réside à présent dans les modèles qui peuvent être utilisés pour concevoir ce nouveau portail. Peu de portails-halle ou porche existent en effet. Les principaux exemples, d'ailleurs cités à plusieurs reprises par l'architecte, concernent les églises Saint-Maclou de Rouen, de Saint-Père-sous-

Vézelay ainsi que les collégiales de Semur-en-Auxois et de Beaune. Ces différentes références assoient un modèle que P. Tornow va utiliser : des voûtes sur croisées d'ogives qui reposent sur des piliers formant en façade une arcade à trois ouvertures couvrent la halle. Toutefois, ces exemples reprennent tous le principe du portail triple : les arches correspondent systématiquement aux trois vaisseaux de la nef et abritent d'ailleurs des portails qui donnent accès à ces volumes. Les halles citées par P. Tornow sont construites au-devant de façades qui reçoivent en toute logique trois portails... L'architecte utilise le modèle de la halle, mais le réduit à la largeur des contreforts. Tout se passe comme si la halle était réduite homothétiquement pour correspondre à la largeur disponible. En effet, P. Tornow conserve dans sa proposition une logique de composition commune à ces exemples : l'arche centrale reste plus large et haute que les arches latérales. Ainsi, le portail simple se ménage dans la façade existante, alors que la halle placée au-devant permet une composition qui répond au schéma classique d'une façade harmonique : tripartition horizontale et hiérarchie mettant en avant l'axe central.

La liaison à créer entre le portail-halle et les contreforts qui délimitent son emplacement fait l'objet de nombreux essais, mais la solution finalement retenue correspond également à l'aquarelle de F. J. Schmitt : les murs de la halle se placent dans le prolongement des contreforts.

P. Tornow se préoccupe particulièrement du lien établi entre le portail de la Vierge et le futur portail. Cette nécessité esthétique résulte d'une situation ubuesque : la cathédrale possède dorénavant deux entrées principales distantes d'à peine quelques mètres l'une de l'autre... Sans dévaloriser le portail de la Vierge, il tente de concevoir le futur portail comme le nouvel accès principal.

Le mémoire de 1891 est à nouveau l'occasion pour l'architecte de préciser ses intentions. P. Tornow introduit son propos en mentionnant la baie située au droit du bas-côté nord et la tour de l'horloge qui justifient « la nécessité de limiter le nouveau

portail à la largeur du vaisseau central »⁴³. En outre, le nouveau portail doit s'accorder, notamment en termes de proportions et de dimensions, avec le portail de la Vierge dans « une certaine interaction harmonieuse »⁴⁴. La composition d'ensemble du nouveau portail doit rappeler celle du portail de la Vierge. Dans cette logique, le type du portail-halle constitue un lien formel entre les deux accès. Toutefois, P. Tornow revient sur ses dimensions qui sont quasiment dictées par les structures existantes : largeur entre les contreforts et hauteur limitée au triforium. En respectant les règles qu'il s'impose, P. Tornow arrive cependant à des proportions qui dépassent celles du portail adjacent. Il ajoute qu'il souhaite obtenir pour le portail principal une profondeur au moins aussi grande que celle du portail de la Vierge. Au final, il choisit pour le nouveau portail des proportions qui « dépassent d'environ deux tiers de mètres celles du portail latéral »⁴⁵.

À l'instar du portail de la Vierge et du portail de J.-F. Blondel, « il n'est ni nécessaire ni opportun d'établir une liaison de construction entre ces deux portails [à créer] », dont seule la position, « presque due au hasard », explique la dénomination⁴⁶. De leur position atypique découlent leur forme et leurs proportions tout aussi originales. Il faut « prendre en considération le choix de la forme d'ensemble et des proportions du portail principal » pour établir une hiérarchie entre ces deux accès⁴⁷.

Cependant, P. Tornow nuance en précisant qu'il serait dommage de ne pas saisir l'occasion offerte par la restauration des parties basses de la tour de l'horloge pour animer davantage ses surfaces basses. Un revêtement lisse et relativement dépouillé compose en effet ces parties, en plus « d'être touchées par des

⁴³ P. Tornow, *Denkschriften-Reihe betreffend den Dom zu Metz und dessen Wiederherstellung*, op. cit. : „[...] die Nothwendigkeit einer Einschränkung der neuen Portalanlage auf die Breite des Mittelschiffes“.

⁴⁴ *Ibid.* : „[...] eine gewisse harmonische Wechselwirkung [...]“.

⁴⁵ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°7*, op. cit., p.8.

⁴⁶ *Ibid.*, p.10.

⁴⁷ P. Tornow, *Denkschriften-Reihe betreffend den Dom zu Metz und dessen Wiederherstellung*, op. cit., p.7 : „[...] der Wahl der Grundform und der Abmessungen des Hauptportales [...]“.

dégradations importantes »⁴⁸. L'architecte propose de restaurer les épidermes endommagés, qui, « en raison de la finesse de la maçonnerie à cet emplacement », se feront par le renouvellement du parement sur une profondeur limitée à un bloc. Cette opération permettra également de créer un lien entre les deux portails⁴⁹.

b. Chronologie : développements, évolutions et validations

Contrairement aux autres grands projets, la chronologie de l'évolution du portail est particulièrement longue : elle s'étale de 1875 à 1895. Deux phases se démarquent dans l'évolution du projet : l'établissement du portail simple qui devient momentanément un portail-halle avant de finalement se présenter comme portail-porche. Dans cette évolution formelle se démarquent cinq étapes distinctes quant à l'élaboration et la validation du projet. Dans un premier temps, P. Tornow dessine de 1875 à 1889 plusieurs variantes du portail simple, sans les présenter à l'administration impériale. Puis, en 1889, il soumet à Berlin une esquisse de portail simple qui sera la dernière version de ce type et fera l'objet d'un avis de l'Académie. À partir de ce moment, il développe le portail-halle, puisque la troisième étape constitue l'élaboration d'un nouveau projet en 1892, au retour de P. Tornow de son deuxième voyage en France. Enfin, il dessine une autre version, un an plus tard, avant de soumettre les planches du projet définitif à l'empereur en 1895.

1. Portail simple : les premières esquisses de 1875 à 1889

Les quatorze premières années du service de P. Tornow sont relativement peu renseignées par les documents écrits : seuls les quatre premiers *Bulletins*, et très sommairement le mémoire de 1882, évoquent la mise au point d'un projet intéressant un nouveau portail principal. Quatre documents graphiques du fonds messin permettent en revanche d'apprécier les premières réflexions de l'architecte sur

⁴⁸ *Ibid.*, p.7 : „[...] durch starke Verstümmelungen beschädigt sind“.

⁴⁹ *Ibid.*, : „[...] bei der Düntheit des Mauerwerks an dieser Stelle [...]“.

ce sujet. Les documents originaux du *Denkmalarchiv* ne reçoivent aucun commentaire. Il les utilise cependant en partie dans sa première présentation faite à l'Académie d'architecture au début de l'année 1890 pour faire état de son cheminement de pensée ; il les compare au projet de 1889 qui doit faire l'objet d'un avis.

a) Premier projet de novembre 1875

P. Tornow dessine le premier projet en novembre 1875 sur une planche intitulée « Cathédrale de Metz. Esquisse concernant la restauration de la façade », (fig. 99)⁵⁰. La planche avoisine le format A4 et représente à l'intérieur d'un cadre rouge l'élévation de la façade principale accompagnée d'un plan coupé à environ un mètre. L'élévation montre le pignon de l'ancienne toiture avec un traitement ornemental nouveau. En outre, l'architecte propose une version projetée du portail de la Vierge, puisque la restauration de cet accès débute seulement dix ans plus tard. Cette version est la première dépourvue de toiture à deux pans. Ainsi, outre le portail principal, P. Tornow représente la façade principale dans un état achevé qui intègre un projet de réfection du pignon ainsi que la restauration du portail de la Vierge. Ce projet s'intègre donc au projet global d'achèvement conçu dès les premières années du service de P. Tornow.

Le portail qu'il dessine reste inscrit entre les deux contreforts de la façade. Un trumeau sépare les deux baies fermées par des portes aux pentures et aux ferronneries largement ornées. Ces ouvertures occupent environ le tiers central de la distance séparant les deux contreforts. Le reste reçoit l'ébrasement du portail peu profond et un habillage architecturé sur les parties latérales, à proximité des contreforts.

⁵⁰ „Kathedrale zu Metz. Skizze betr. die Restauration der Fassade“. Le document représenté à l'échelle 1:400 est daté une première fois en novembre 1875 à Metz, puis une indication précise que la planche fait partie d'un rapport de présentation établi le 25 février 1877. La signature de P. Tornow est apposée à côté de cette mention qui laisse supposer l'existence d'un rapport transmis par l'architecte trois mois avant l'incendie de mai 1877. Aucun fonds d'archives, messin ou berlinois, ne conservent cependant de trace de ce mémoire.

L'architecte propose un soubassement au portail qui se retourne sur la base des contreforts. Il se compose d'une plinthe terminée par une moulure surmontée d'un motif identique à celui de l'ébrasement de gauche du portail Saint-Étienne de la cathédrale⁵¹. Au-dessus de cet habillage prennent place des statues dans l'axe des voussures et surmontées par des baldaquins. Le tympan reçoit une rose composée de six sommets de lancettes rayonnants. Le dessin ne permet cependant pas de savoir s'il s'agit d'un élément sculpté ou d'un vitrail. Dans ce dernier cas, la ressemblance avec le portail Saint-Étienne serait d'autant plus marquée et il pourrait s'agir d'une citation des portails occidentaux de la cathédrale de Reims. Un gâble orné d'une représentation du Christ dans une mandorle somme la travée du portail qui correspond au tiers central. Crochets et fleurons accompagnent l'ensemble. Des verticales, constituées par de petits contreforts en légère saillie et qui se terminent par des pinacles sommés de fleurons, marquent la composition. Elles aboutissent à une balustrade ajourée située à la naissance du gâble.

La première version représente également la travée correspondant au bas-côté nord libérée des constructions classiques, avec sa baie tripartite restituée. Les parties basses de la grande verrière ne semblent pas rétablies dans ce projet. En outre, dans ce dessin le portail de la Vierge, la tour de l'horloge et le portail principal n'ont pas de lien. Enfin, les faces des contreforts reçoivent un décor qui rappelle en partie basse le traitement en fausses draperies du portail Saint-Étienne, surmontées d'un motif de double lancettes couronnées d'un trilobe, formant une sorte de petit pinacle. Deux fins pinacles marquent les angles des contreforts et pourraient laisser penser que l'ornementation se poursuit sur les faces latérales. Le dessin représente clairement un interstice entre le portail et les faces intérieures des contreforts laissant le portail apparaître comme plaqué entre ces deux éléments et détaché.

⁵¹ À savoir un registre habillé de fausses draperies en partie inférieures, draperies suspendues à un bandeau horizontal servant d'assise au registre supérieur délimité en plusieurs losanges par des diagonales.

En plan, seule l'ouverture que P. Tornow ménage dans la façade identifie le projet, tant l'épaisseur rapportée du portail paraît faible. La saillie de l'ensemble ne dépasse pas le premier tiers de l'avancée des deux contreforts.

b) Deuxième projet de décembre 1875

P. Tornow réalise un deuxième projet en décembre 1875, un mois après le précédent (fig. 100)⁵². La planche présente un portail toujours compris entre les deux contreforts sans établir de lien avec ces éléments. Cette séparation se trouve renforcée par l'absence de lien ornemental entre le portail et la base des contreforts qui reste nue. Le portail se compose de deux travées droites sur ses extrémités, qui reprennent le schéma de composition des parties verticales du précédent projet. Au centre, l'ébrasement plus prononcé mène aux deux portes séparées par un trumeau, sur le même principe que le projet précédent. Une statue orne le trumeau et le tympan reçoit ici aussi une rose, dont le dessin indique clairement cette fois qu'il s'agit d'un vitrail. Au-dessus des voussures se développe un gâble, également orné par la figure du Christ dans une mandorle. Les crochets sur les rampants et le fleuron au sommet sont plus développés. Le gâble représenté s'élève davantage : P. Tornow s'offre une légère marge de liberté pour augmenter la hauteur totale de son projet. Bien que les parties basses des contreforts restent nues, les parties hautes reçoivent un décor composé d'un pinacle posé sur la pointe, dont le sommet, couronné d'un fleuron, atteint le niveau supérieur de la grande rose. Il s'agit du premier dessin dans lequel P. Tornow rhabille la face frontale des contreforts.

Comparée au premier projet, cette proposition révèle une simplification du développement en plan, mais conserve la même logique de composition en élévation. En réalité, cette version ne conserve de la précédente que la partie centrale

⁵² Le titre de la planche est le même et une indication mentionne « Metz. Décembre 1875 », mais aucune signature de l'architecte n'est visible. Le format du document est presque identique, seul le cadre dessiné par les lignes rouges est absent.

pour l'agrandir homothétiquement et l'adapter à la largeur entre les contreforts. Cette nouvelle proposition rappelle le portail nord de la cathédrale d'Auxerre⁵³.

c) Troisième projet de décembre 1875

P. Tornow dessine un deuxième projet au mois de décembre de l'année 1875. Il constitue ainsi la troisième version du portail simple (fig. 101), mais l'ordre dans lequel l'architecte compose les projets de décembre ne peut être précisé. Le format du document est davantage réduit par rapport au précédent. Le titre reste identique et une indication mentionne à nouveau « Metz. Décembre 1875 »⁵⁴.

La planche présente en réalité une variante du projet de novembre 1875 dépourvue de son extension au droit des faces des deux contreforts. Ce troisième projet reprend largement le dessin de novembre : un portail en retrait par rapport aux faces frontales des contreforts et flanqué par deux massifs couronnés de deux pinacles. Toutefois, P. Tornow simplifie le soubassement pour que les grandes statues reposent sur une frise de faux drapés (et non plus d'une frise losangée placée au-dessus du drapé). Il ajoute un pinacle central au droit des deux massifs latéraux ainsi qu'une frise ou une arcature ajourée en arrière de ces pinacles.

⁵³ P. Tornow n'est cependant pas encore parti en France. Cette ressemblance est donc probablement fortuite et non recherchée par l'architecte.

⁵⁴ „Zur Denkschrift d. b. Metz den 11ter Oktbr 1889 gehörig“. Elle se trouve complétée par un texte précisant que ce document appartient « au mémoire concernant Metz du 11 octobre 1889 ». Toutefois, les archives de l'architecte ne conservent aucun mémoire rédigé en 1889 et les fonds berlinois n'en font pas non plus mention. Dès lors, deux possibilités se présentent : soit, ces dessins ont effectivement été présentés dans un mémoire rédigé en 1889, mais la trace de ce document est définitivement perdue ; soit P. Tornow prévoyait de présenter le mémoire en 1889, mais ne l'a finalement fait qu'en 1891 et a retiré cette mention lors de la reproduction des documents.

d) Quatrième projet de décembre 1875

L'architecte réalise un quatrième et dernier dessin durant le mois de décembre 1875 (fig. 102). Le document original reste cependant introuvable dans le *Denkmalarchiv*, seule une reproduction du projet, publiée dans le rapport de présentation (*Denkschriftserie*) de 1891, permet d'en connaître la nature. La planche rassemble la portion sud de l'élévation orientale, donnant sur la place d'Armes et montrant notamment la tour de Mutte, et la façade principale⁵⁵.

L'élévation orientale des six premières travées de la nef révèle très peu du projet tant le développement du portail reste limité à l'avancée des contreforts. Seule la mise en place d'un décor ornemental sur les faces frontales des deux contreforts apparaît clairement. Le reste du dessin montre le portail de la Vierge dans la première version de sa restitution, sans la toiture à deux pans et le pignon associé, ainsi que les deux chapelles de part et d'autre de la tour de Mutte.

Par rapport aux trois versions précédentes, une évolution plus sensible en élévation qu'en plan caractérise ce projet. En élévation frontale, ce dessin ressemble au portail tel qu'il a été réalisé, c'est-à-dire un portail porche reposant sur quatre piliers en avancée dans l'espace urbain. Trois arches, dont la centrale est plus haute et large, forment la façade. En coupe, leur profondeur est toutefois limitée à celle des contreforts ; il ne s'agit donc pas d'une halle, mais d'un portail triple coïncé entre les deux contreforts. Un linteau sculpté et supporté par le trumeau prend place sous un tympan recevant une rose, là encore très certainement composée de vitraux. Les deux piliers centraux sont reproduits au-devant des contreforts, de telle sorte à lier cette fois le nouveau portail avec la structure existante.

Le plan confirme la platitude du portail. P. Tornow tente cependant une nouveauté : les piliers sont placés sur la pointe, à l'instar des ensembles de pinacles qui habillent les angles des faces frontales des contreforts.

⁵⁵ Le document, dessiné au 1 :400, reçoit comme titre « Cathédrale de Metz. Vue de la façade sud et de la façade restaurée » (*Kathedrale zu Metz. Ansicht der Südseite und der restaurierten Facade*).

e) Communications de l'architecte de 1882 à 1889

Les premières versions du projet ne font l'objet que de très rares mentions dans les publications de P. Tornow. Cette absence se justifie de deux façons : le premier mémoire conservé dans le *Denkmalarchiv* date de 1882 et la première publication d'un *Bulletin* débute seulement en 1886. P. Tornow arrive presque à la fin d'un premier processus de projet lorsqu'il tente de rendre compte de l'avancement de sa réflexion. Les informations qu'il donne restent donc relativement générales et peu détaillées. Dans le mémoire de 1882, rédigé pour présenter la nouvelle toiture, P. Tornow précise seulement que le nouveau portail fait partie du « plan de restauration d'origine » et qu'il doit être mis de côté le temps de concevoir la nouvelle toiture⁵⁶. Plus loin, lorsqu'il évoque le dessin du futur pignon de la façade principale, il précise qu'il devra « être relié harmonieusement au futur nouveau portail [bien que] les études de ce projet spécial n'ont pas encore débuté »⁵⁷. Ce n'est que quatre ans plus tard, dans la publication du premier *Bulletin de l'Œuvre*, que l'architecte confirme l'ampleur du projet qui comprend, outre le remplacement du portail actuel et sa pose « dans un lieu convenable, l'achèvement de toute la façade occidentale »⁵⁸. Ainsi, la reprise de l'ensemble de la façade constitue une opération primordiale et à laquelle il semble, tout du moins dans les premières années, accorder plus d'importance que le portail lui-même. Il estime alors les travaux à 750 000 marks.

En 1888, dans le *Bulletin n°2 & 3*, P. Tornow précise rapidement le nouveau portail à construire qu'il dessine « d'après le style Moyen Âge »⁵⁹. Enfin, il revient sur ce projet un an plus tard pour rappeler qu'un nouveau plan doit être soumis au

⁵⁶ P. Tornow, *Denkschrift-Serie betreffend die Kathedrale zu Metz und deren Restauration.*, Metz, 1882. P.1-2.

⁵⁷ *Ibid.*, p.6 : „[...] also auch dem in dieser Front anzulegenden zukünftigen neuen Portal harmonisch anzuschließen haben, und wird dieselbe daher wohl auch am angemessensten erst gleichzeitig mit der zur Zeit noch nicht begonnenen Ausarbeitung des speziellen Entwurfes für dieses Portal festzusetzen sein“.

⁵⁸ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°1*, op. cit., p.20. Il s'agit de dégager les deux contreforts de la façade de leur ornementation, de créer un pignon, de restaurer la tour de l'horloge attenante en lui reconstruisant une base et en la sommant « d'une flèche légère percée à jour ».

⁵⁹ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°2 et 3*, 1888, p.35.

ministère impérial, sans pour autant rendre cette version définitive. Bien qu'il salue « l'empressement dont a fait preuve le gouvernement d'Alsace-Lorraine », qui a financé très largement « les réparations et les constructions nouvelles dont la cathédrale a été l'objet jusqu'ici », il reconnaît qu'il ne serait pas correct d'imposer davantage de dépenses au gouvernement pour la réalisation du futur portail ou de la flèche à la croisée, estimées entre 1 000 000 et 1 250 000 marks⁶⁰.

Les premiers projets présentent une certaine cohérence entre eux puisque le portail reste toujours limité à la largeur des contreforts et en retrait par rapport à leur face frontale. Le développement donné aux parties latérales du portail concentre les principales évolutions qui peuvent être observées. Les massifs, sur lesquels prend appui le gâble, sont plus ou moins architecturés ou ornés selon les versions, au point même de se réduire à un simple point d'appui dans la troisième version de 1875 qui préfigure, d'une certaine façon, le portail-halle tel qu'il sera réalisé.

2. Portail simple : un projet dessiné en 1889 et présenté à Berlin en 1891

Les archives messines conservent un document publié en 1891, portant le titre de « Mémoire concernant la cathédrale de Metz et son achèvement »⁶¹. Ce mémoire, rédigé en octobre 1890, détaille le projet d'achèvement de la façade principale intégrant le pignon et le remplacement du portail de J.-F. Blondel. Des « plans originaux », soumis à l'approbation du ministère impérial d'Alsace-Moselle le 27 octobre 1890, illustrent ce document⁶². Huit reproductions, dont certaines présentent des esquisses réalisées en 1875, complètent la publication. Il s'agit de gravures présentant la cathédrale avant et après la construction des arcades, du plan dessiné

⁶⁰ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°4*, op. cit., p.21.

⁶¹ P. Tornow, *Denkschriften-Reihe betreffend den Dom zu Metz und dessen Wiederherstellung*, op. cit. Ce mémoire est publié par P. Tornow dans le *Bulletin n°7* du 25 juillet 1891 qui lui est consacré tout entier. Dans le *Bulletin*, la structure du mémoire d'octobre 1890 est conservée, hormis les titres qui ne sont pas repris.

⁶² Une mention précise au lecteur que le projet n'est pas encore validé au moment de la publication du texte.

par J.-F. Blondel et d'une photographie du portail classique. P. Tornow renseigne le lecteur sur les évolutions historiques liées à la situation particulière de Saint-Étienne. Parmi ces illustrations, une planche reproduit un dessin original du *Denkmalarchiv* de Metz, intitulé « Restauration de la cathédrale de Metz. Esquisse de projet pour l'achèvement de la façade principale » (fig. 103)⁶³.

Il s'agit d'une esquisse que P. Tornow souhaite encore retravailler. Selon lui, porter un jugement sur les détails du projet, notamment l'iconographie, paraît inutile puisque cette question reste à préciser⁶⁴. Ce projet ne doit pas être pris « comme point de départ d'une appréciation de détail », d'autant que P. Tornow estime que le dessin « répond suffisamment au but qui consiste à représenter par les iconographies, les vues et les coupes l'ordonnance générale et l'effet d'ensemble du nouveau portail »⁶⁵. En revanche, les proportions et les agencements d'ensemble, suffisamment travaillés et avancés, peuvent être analysés. Paradoxalement, lorsqu'il a l'occasion de décrire l'ordonnance d'ensemble du portail, qui peut faire l'objet d'une analyse, il ne souhaite pas aller plus loin dans la mesure où il estime que les dessins paraissent suffisamment clairs et parlent d'eux-mêmes⁶⁶...

Cette mise à jour du projet permet à P. Tornow d'établir une nouvelle estimation approximative autour de 700 000 à 750 000 marks.

P. Tornow explique davantage la profondeur plus importante qu'il donne au portail pour accentuer la hiérarchie avec le portail de la Vierge. Il ne dessine cependant pas cette idée et rappelle que le portail marial, qui se développe déjà en avant par rapport à la cathédrale de façon conséquente, présente sur ses côtés extérieurs des élévations laissées nues qui ne se révèlent pas en « cohérence avec

⁶³ *Restaurierung der Kathedrale zu Metz. Entwurfskizze zum Ausbau der Hauptfront*. Il s'agit d'un plan signé par P. Tornow et identifié comme appartenant à un rapport daté du 11 octobre 1889.

⁶⁴ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre* n°7, *op. cit.*, p.6.

⁶⁵ *Ibid.*, p.7.

⁶⁶ *Ibid.*, p.9.

l'apparition d'ensemble de la cathédrale »⁶⁷. En outre, P. Tornow insiste au sujet du portail de la Vierge « qu'on ne saurait être tenu ni être autorisé à faire après coup des modifications à cette œuvre du Moyen Âge venue jusqu'à nous dans son caractère d'ensemble », au contraire du futur portail principal, qui reste à créer entièrement⁶⁸. Après le démontage et remontage quasi à neuf du portail marial, cette remarque surprend.

Pour diminuer « l'effet esthétiquement non avantageux de l'avancée du portail-halle », P. Tornow développe davantage les parties basses des contreforts en conservant une logique de diminutions au fur et à mesure de l'élévation du contrefort⁶⁹. Il prévoit d'importants redents sur la face avant qui créent différents registres et « se démarquent clairement de l'architecture riche du portail principal [en étant] complètement lisses et dépourvues d'ornements » en partie basse⁷⁰. De la sorte, ces contreforts paraissent en cohérence avec ceux de la nef et des façades des bras du transept. À partir du sommet du portail principal se développe une architecture plus riche. Des baldaquins et pinacles prennent place au droit des redents ménagés sur la face avant du contrefort. Cette mise en œuvre permet également de créer « un cadre architectural convenable à la grande verrière de la façade occidentale »⁷¹.

Toujours dans le but d'éviter une avancée trop marquée du nouveau portail par rapport à l'existant, P. Tornow propose de décaler le plus possible vers l'intérieur les ébrasements du portail. Il avance donc le fond du portail au-delà de la façade intérieure, mais ce recul impacte l'arcature aveugle. Afin de la conserver au maximum,

⁶⁷ P. Tornow, *Denkschriften-Reihe betreffend den Dom zu Metz und dessen Wiederherstellung.*, op. cit. : „[...] in Beziehung zur Gesamtarchitektur des Domes [...]“.

⁶⁸ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°7*, op. cit., p.8.

⁶⁹ P. Tornow, *Denkschriften-Reihe betreffend den Dom zu Metz und dessen Wiederherstellung.*, op. cit. : „[...] die ästhetisch unvortheilhafte Wirkung des Hervorspringens des Hauptportales [...]“.

⁷⁰ *Ibid.* : „[...] um sich von der reichen Architektur des Hauptportales scharf und deutlich abzuheben, völlig schlicht und schmucklos gestaltet [...]“.

⁷¹ *Ibid.* : „[...] durch welche gleichzeitig der grossen Fensterrose der Westfront eine passende architektonische Umrahmung gegeben wird“.

il projette deux piles en avancée couronnées de baldaquins et de pinacles. Une sorte d'encadrement de porte vient ainsi se coller contre le revers de la façade.

Cette version ne fait pas l'objet d'un développement par la suite. Les explications de P. Tornow révèlent cependant les nombreux questionnements qui vont rythmer son cheminement de pensée.

L'Académie d'architecture de Berlin rend un avis le 21 octobre 1891 sur ce projet. L'avis conservé à Berlin rassemble également de nombreux échanges de courriers et de rapports rédigés par des conseillers du gouvernement en amont de la commission chargée de se prononcer sur le projet messin.

Le ministère des Travaux publics écrit le 17 août 1891 à l'Académie pour lui demander d'étudier le projet de P. Tornow relatif à l'achèvement de la façade principale et de rendre un avis⁷². L'Académie met en application cet ordre au cours de la séance du 29 septembre 1891 : la commission en charge des « constructions de hauteur » (*Abteilung für Hochbau*), aborde en effet le sujet messin en quatrième point de l'ordre du jour.

Le référent Friedrich Adler* commente dans le détail les documents, mais regrette qu'ils ne soient mis à disposition de l'Académie que « peu de dessins manipulables et de très petites dimensions »⁷³. Il met en exergue l'objectif principal du projet : « l'achèvement de la façade principale consiste en la dépose du vieux portail occidental de Blondel »⁷⁴. Le déplacement du portail classique à un autre emplacement est évoqué avant de présenter les planches qui reproduisent le nouveau portail. F. Adler approuve la proposition de P. Tornow, ainsi que « la liaison architectonique projetée par l'architecte entre le nouveau portail principal et le portail latéral de la Vierge » par la modification des parties basses de la tour d'escalier et du

⁷² Akademie des Bauwesens, *Avis de l'Académie - Dossier n°69*, Berlin, 1891. A.d. B. I 57.

⁷³ Akademie des Bauwesens, *Avis de l'Académie - Dossier n°59*, Berlin, 1891., A. d. B. I 57 : „[...] nur sehr kleine und wenig handliche Zeichnungen vor [...]“.

⁷⁴ *Ibid.*, A. d. B. I 57 : „Beim Ausbau der Hauptfront handele es sich wesentlich um die Beseitigung des alten Blondel'schen Westportales.“

pignon principal⁷⁵. Le référent donne sa préférence à la troisième proposition, c'est-à-dire un portail dont l'avancée reste limitée à celle des deux contreforts, mais qui, contrairement à la première proposition rejetée, possède deux piliers qui redécoupent dans la largeur des contreforts trois travées (fig. 102)⁷⁶. Bien que le portail présente une faible profondeur en plan, son élévation annonce déjà le futur portail avec trois travées en élévation principale. Enfin, la dépose du portail de J.-F. Blondel ne fait l'objet d'aucun commentaire de la part du référent.

Le coréférent Julius Carl Raschdorff suit pour l'essentiel l'avis exprimé par F. Adler. Il confirme que le portail de J.-F. Blondel « ne doit pas être maintenu dans la restauration », mais qu'il doit être « remonté à l'identique à un autre emplacement »⁷⁷. Il ajoute que le projet non retenu par F. Adler, qui présente le portail en une travée avec pignon ajouré, doit encore être amélioré, de même que le pignon dans son ensemble et « l'étrange agencement de la tourelle de l'horloge avec [celui-ci] »⁷⁸. Le coréférent poursuit en manifestant sa confiance en P. Tornow pour donner au projet « une disposition satisfaisante »⁷⁹.

Les membres de l'Académie Paul Spieker*, Hermann Ende*, Hermann Blankenstein*, Richard Voigtel et Robert Dohme* prennent également part au débat. H. Ende regrette que l'architecte ne soit pas présent pour présenter et défendre son projet. Il est sans appel au sujet du portail J.-F. Blondel : « le vieux portail est complètement raté dans ses proportions », ce qui justifie sa dépose⁸⁰. Il juge le dessin de la planche V (fig. 102) comme une bonne base pour la poursuite de la réflexion. H. Blankenstein partage l'avis de H. Ende quant à la dépose du portail classique.

⁷⁵ *Ibid.*, A. d. B. I 57 : „[...] die vom Architekten projektirte architektonische Verbindung des neuen Haupt-Portals mit dem seitlichen Frauenportal [...]“.

⁷⁶ Ces planches sont celles présentées dans *Denkschriften Reihe. Den Dom zu Metz und dessen Wiederherstellung* de 1891.

⁷⁷ Akademie des Bauwesens, *Avis de l'Académie - Dossier n°59, op. cit.*, A. d. B. I 59 : „[...] daß das alte Portal bei der Restauration nicht zu halten sein würde, daß es sich im Falle der Beseitigung aber empfehle, dasselbe unverändert an anderem Orte wieder aufzubauen“.

⁷⁸ *Ibid.*, A. d. B. I 59 : „[...] die befremdliche Anordnung des Uhrzifferblattes im Giebel“.

⁷⁹ *Ibid.*, A. d. B. I 59 : „[...] eine befriedigende Gestaltung [...]“.

⁸⁰ *Ibid.*, A. d. B. I 59 : „Das alte Portal sei im Maßstabe ganz verfehlt [...]“.

Toutefois, à l'instar des référents, il exprime sa préférence pour la solution développée sur la planche VI (fig. 103).

R. Voigtel se prononce le premier favorablement au sujet du portail classique. Il soutient en effet « le maintien du vieux portail, mais est de l'avis qu'il ne peut être conservé à l'emplacement actuel »⁸¹. P. Spieker poursuit en confirmant que le portail existant pourrait être conservé, mais « que dans le cas présent et dans l'intérêt de l'ensemble de la restauration », cet ouvrage se présente comme « le reste d'un ensemble en partie réalisé, en partie projeté » et peut être déposé⁸².

À l'issue des discussions, l'Académie conclue que « dans la restauration de monuments anciens, il est de rigueur de s'attacher au principe de base consistant à procéder [dans un esprit de] conservation et que les éléments de la construction possédant un intérêt architectural devraient ainsi être conservés »⁸³. Toutefois, dans le cas présent, l'Académie reconnaît « qu'elle se voit exceptionnellement obligée d'accorder la dépose [du portail de Blondel] dans la mesure où ce n'est qu'à cette condition que l'œuvre de restauration [de la cathédrale] peut être réalisable »⁸⁴. Elle ajoute que ce portail fait partie d'un ensemble seulement partiellement réalisé et qu'il « porte atteinte par ses grandes proportions à la finesse de l'architecture de la construction gothique »⁸⁵. Enfin, l'Académie invite P. Tornow à poursuivre son travail et à développer son projet selon les remarques formulées et émet finalement le souhait qu'il puisse venir présenter personnellement son projet à Berlin.

⁸¹ *Ibid.*, A. d. B. I 59 : „Herr Voigtel spricht sich für die Erhaltung des alten Portales aus, ist aber der Meinung, daß es nicht an der jetzigen Stelle beibehalten werden könne“.

⁸² *Ibid.*, A. d. B. I 59 : „[...] im vorliegenden Falle im Interesse der ganzen Restauration und weil das Portal nur der letzte Rest einer größeren, theils ausgeführten, theils projektirten Anlage ist, von einer Beibehaltung absehen“.

⁸³ *Ibid.*, A. d. B. I 59 : „Es sei an dem Grundsätze festzuhalten, daß bei Restauration alter Baudenkmäler möglichst konservatorisch zu verfahren sei und daß namentlich Bautheile von architektonischem Werthe erhalten werden müßten“.

⁸⁴ *Ibid.*, A. d. B. I 59 : „Im vorliegenden Falle sehe die Akademie sich indessen ausnahmsweise genöthigt, die Beseitigung als zulässig zu erklären, weil nur unter dieser Voraussetzung die Durchführung des Restaurationswerkes möglich sei [...]“.

⁸⁵ *Ibid.*, A. d. B. I 59 : „[...] und zudem durch seinen großen Maßstab die feinere Architektur des gothischen Bauwerkes schädige“.

Le 21 octobre 1891, l'Académie rend l'avis définitif, rédigé par Hugo Schneider*, sur le projet d'achèvement de la façade principale en se basant sur les débats ayant eu lieu lors de la séance du 29 septembre⁸⁶. Après avoir évoqué les travaux d'entretien qui ont intéressé une large partie de l'édifice, l'Académie regrette que le projet de flèche à la croisée du transept, pour lequel elle a déjà rendu un avis en 1883, ne soit pas encore mis en œuvre. Elle rappelle que l'avis concerne l'achèvement de la façade principale, en particulier sur la construction du nouveau portail qui doit remplacer celui « réalisé d'après le projet de Blondel et achevé en 1764 »⁸⁷.

Après avoir pris en compte la situation de l'édifice et étudié le projet proposé par P. Tornow, « malheureusement [présenté] dans des esquisses aux proportions trop petites », l'Académie cautionne l'idée générale du nouveau portail⁸⁸. Elle rappelle également qu'elle juge préférable d'agir dans un esprit de conservation avec les monuments anciens, mais qu'elle autorise exceptionnellement la dépose du portail de J.-F. Blondel pour permettre « l'aboutissement d'un travail de restauration en voie d'achèvement »⁸⁹. L'avis final insiste à nouveau sur le fait que « le portail de Blondel, inorganique et ajouté, forme avec ces niches latérales, seulement un morceau d'un projet conçu dans une plus grande ampleur, mais qui se trouve avoir été en partie modifié et en partie déjà démolie »⁹⁰. De plus, « ses trop grandes proportions »

⁸⁶ *Ibid.*, A. d. B. I 59 : „[...] in der Form einer gedruckten Denkschrift mit 8 Tafeln Abbildungen [...]“.

⁸⁷ *Ibid.*, A. d. B. I 59 : „Sie soll im Anschluß an die beiden fertigen Giebel auf den Kreuzflügeln einen ähnlich reichen Steingiebel erhalten und unterhalb des mächtigen achttheiligen Spitzbogenfensters ein neues Hauptportal an Stelle des jetzt vorhandenen, welches nach Blondels Entwürfe im Jahre 1764 vollendet worden ist“.

⁸⁸ *Ibid.*, A. d. B. I 59 : „Nach eingehender Prüfung der Sachlage und der vorgelegten, leider in sehr kleinem Maßstabe gezeichneten Entwurfsskizze, schließt die Akademie den Vorschlägen des Architekten im Allgemeinen sich an“.

⁸⁹ *Ibid.*, A. d. B. I 59 : „[...] seinem Abschlusse sich nähernden Restaurationswerkes ermöglichen“.

⁹⁰ *Ibid.*, A. d. B. I 59 : „Sodann bildet jenes unorganisch hinzugefügte Portal mit seinen seitlichen Bildnischen nur ein Stück einer ursprünglich in größerem Umfang geplanten aber theils veränderten, theils schon wieder beseitigten Gesamtbauanlage“.

portent préjudice à l'architecture « très fine et unifiée » de la cathédrale qui compte parmi « les meilleures créations gothiques en Allemagne »⁹¹.

L'Académie valide l'esquisse et ajoute que le portail de la Vierge ne vient pas évincer le portail à créer. De ce fait, le projet doit évoluer vers « un porche le plus profond possible avec un portail suffisamment éloigné »⁹². Cette dernière caractéristique fait office de condition nécessaire à la validation du projet. En outre, l'Académie émet des réserves quant à la proposition de créer « un portail encadré par les deux grands contreforts existants, comme un élément indépendant et lui-même flanqué de nouveaux contreforts, dans la mesure où l'ouvrage à créer doit s'avancer davantage par rapport aux contreforts existants »⁹³. Elle introduit ainsi pour la première fois la nécessité d'avancer le portail au-devant de la cathédrale et suggère ainsi à l'architecte messin le type du portail-halle.

Au sujet de la reprise des parties basses et sommitales de la tour de l'horloge, elle n'a rien à rétorquer au projet, mais invite P. Tornow à tout de même mener une nouvelle fois « une analyse attentive des fondations et de procéder à une cicatrization des dégradations existantes »⁹⁴.

En conclusion, l'Académie émet le souhait que « dans l'intérêt d'un soutien plus rapide à l'affaire », elle souhaite désormais recevoir les dessins originaux de l'architecte, réalisés dans des formats convenables, et non les héliogravures en petit format⁹⁵. Elle ajoute « qu'il est autorisé d'attendre du talent et de l'expérience de

⁹¹ *Ibid.*, A. d. B. I 59 : „Endlich schädigt dasselbe durch seinen übergroßen Maßstab die feinere, sehr einheitlich behandelte Architektur des zu den besten Schöpfungen der Gothik in Deutschland gehörigen alten Bauwerkes“.

⁹² *Ibid.*, A. d. B. I 59 : „[...] insofern es sich um die Anlage einer möglichst tiefen Vorhalle mit weit zurückliegender Portalwand handelt“.

⁹³ *Ibid.*, A. d. B. I 59 : „Dagegen giebt der Vorschlag, zwischen den imposanten Hauptstrebe Pfeilern das Portal als einen selbstständigen, selbst wieder von Eckstrebe Pfeilern flankirten Vorbau aufzuführen, zu Bedenken Veranlassung, weil dieser Bautheil noch weiter vortreten soll als jene Pfeiler“.

⁹⁴ *Ibid.*, A. d. B. I 59 : „[...] doch empfiehlt es sich, eine nochmalige Untersuchung alter Fundamente und sorgfältige Ausheilung der vorhandenen Schäden vorangehen zu lassen.“

⁹⁵ *Ibid.*, A. d. B. I 59 : „Schließlich giebt die Akademie im Interesse einer rascheren Förderung der Sache dem Wunsche Ausdruck [...]“.

l'artiste, que le développement de cette esquisse aboutisse à une solution encore plus satisfaisante que celle qui a été proposée »⁹⁶.

a) Les avis des trois spécialistes

Maximilian von Puttkamer*, secrétaire d'État au ministère d'Alsace-Moselle, adresse le 21 octobre 1891 un courrier à Karl von Thielen*, ministre d'État des Travaux publics à Berlin⁹⁷. Il joint une copie des avis rendus par Richard Voigtel et Franz Josef von Denzinger sur le projet de P. Tornow, ainsi que le rapport du conseiller secret du gouvernement C. W. Hase. M. von Puttkamer demande au ministre de transmettre ce rapport à l'Académie de Berlin et informe le ministre qu'il n'y a « aucun problème à ce qu'il soit fait appel à P. Tornow lors des débats »⁹⁸. Le secrétaire prie le ministre d'informer l'Académie que « l'architecte susnommé réalise un voyage d'études à l'étranger, lequel est prévu de se terminer seulement le 22 novembre de cette année »⁹⁹.

Richard Voigtel*, ancien *Dombaumeister* de Cologne et conseiller du gouvernement de Rhénanie, commence son courrier du 18 septembre 1891 en commentant l'élévation occidentale de la cathédrale. Il estime que le projet de « modification de la façade principale de la cathédrale de Metz [est] en tous points en accord avec le style de la cathédrale, en plus d'être une solution heureuse pour

⁹⁶ *Ibid.*, A. d. B. I 59 : „Von der Begabung und Erfahrung des Künstlers darf erwartet werden, daß er bei weiterer Bearbeitung dieser Skizze zu einer noch befriedigenderen Lösung gelangen wird, als diejenige ist, die er schließlich vorgeschlagen hat“.

⁹⁷ Ce courrier est transféré par le ministre K. von Thielen à l'Académie royale d'architecture de Berlin, notamment à Raschdorff, le 3 novembre 1891. Le bordereau précise que le courrier est transmis pour information et traitement à l'Académie et un texte résume sommairement le courrier, en précisant notamment que l'Académie souhaite que P. Tornow assiste aux séances mais qu'il est alors en voyage en France.

⁹⁸ Akademie des Bauwesens, *Avis de l'Académie - Dossier n°69, op. cit.*, AdB I. 63/91 : „Zugleich ersuche ich Ew. Excellenz g. erg., die Akademie des Bauwesens mit Rücksicht auf die seitens derselben etwa zweckmäßig befundene Zuziehung des Bauraths P. Tornow zu den Berathungen über das Projekt, gegen welche Zuziehung diesseits keine Bedenken bestehen würden [...]“.

⁹⁹ *Ibid.* AdB I. 63/91 : „[...] daß der genannte Baubeamte eine Studienreise ins Ausland angetreten hat, welche voraussichtlich erst am 22. November d. J. beendigt sein wird“.

répondre à cette difficile tâche »¹⁰⁰. Il approuve également l'idée de donner au nouveau portail des proportions et une ornementation qui lui procurent la primauté sur le portail de la Vierge. Pour lui, cette proposition « doit impérativement avoir l'avantage sur les deux projets présentés sur les planches VII »¹⁰¹. Dans ce nouveau projet, le traitement ornemental apporté aux deux grands contreforts encadrant le futur portail donne « à l'entrée principale une terminaison calme et efficace et, vu depuis le côté, masque l'avancée importante du portail-halle par rapport au mur du fond »¹⁰². À ce propos, les pinacles qui terminent l'ornementation des faces des deux contreforts devraient se réduire dans leur hauteur, qui approche en effet approximativement les huit mètres sur le dessin. En outre, la terminaison de ces contreforts doit être « plus vigoureuse et massive »¹⁰³. R. Voigtel juge également « très favorable » la modification des parties basses et sommitales de la tour de l'horloge.

Le conseiller du gouvernement et professeur C. W. Hase rédige son avis le 10 septembre 1891. Il articule ce dernier selon trois axes et s'oppose en partie à R. Voigtel. Le premier concerne la démolition du portail de J.-F. Blondel, dont il reconnaît la nécessité. Le déplacement du portail classique à un autre emplacement « reçoit son approbation » dans la mesure où l'architecture de J.-F. Blondel « a une

¹⁰⁰ *Ibid.*, AdB I. 63/91 : „Die auf Tafel V gezeichnete Gesamt-Anordnung des P. Tornow'schen Projektes zum Umbau der Hauptfront des Metzger Domes kann ich nur als eine dem Baustyle des Domes allseitig entsprechende und durchaus glückliche Lösung der schwierigen Aufgabe bezeichnen“.

¹⁰¹ *Ibid.*, AdB I. 63/91 : „[...] u. dürfte daher dem Entwurfe auf Tafel V unbedingt der Vorzug vor den beiden auf Tafel VII gezeichneten früheren Projekten zu geben sein“.

¹⁰² *Ibid.*, AdB I. 63/91 : „[...] gewährt der Haupteingangs-Pforte einen ruhigen und wirksamen Abschluß und deckt in der Seitenansicht den bedeutenden Vorsprung der Portalhalle vor der Portalwand“.

¹⁰³ *Ibid.*, AdB I. 63/91 : „[...] kräftigere und massigere [...]“.

grande valeur [...] et qu'elle crée un effet puissant en lien avec les sculptures de l'œuvre d'ensemble »¹⁰⁴.

Le deuxième point, largement développé par C. W. Hase concerne le lien à établir entre le nouveau portail et les deux contreforts existants de la façade. Le conseiller commence par préciser qu'il donne son approbation au projet à condition de « laisser de côté le rapport [du portail] avec l'architecture de la façade occidentale »¹⁰⁵. Il juge en effet que le nouveau portail dessiné par l'architecte, « qui, avec sa taille importante, occupe presque tout l'espace entre les deux contreforts qui répondent aux arcades intérieures », n'a que « trop peu de lien avec la structure de la vue frontale, dans laquelle ces deux puissants contreforts jouent un grand rôle »¹⁰⁶. Il suppose que les parties basses de ces deux contreforts ont été largement avancés afin de masquer les flancs latéraux du portail dont « les murs dépouillés nord et sud produiraient une impression sinistre »¹⁰⁷. En outre, il « reste un intervalle laid entre le portail et le contrefort qui produira toujours dans la perspective latérale un effet très désagréable »¹⁰⁸. Pour lui, il faut remédier à cet inconvénient « en agissant comme le faisaient les Anciens, c'est-à-dire en liant sur le plan constructif et décoratif le portail et les contreforts » ce qui permettra de créer une plus grande harmonie sur la façade¹⁰⁹. C. W. Hase dessine à même les documents une contre-proposition, dont il

¹⁰⁴ *Ibid.*, AdB I. 63/91 : „[...] die Architekturformen desselben auch nicht hohen Wert, [...] zumal im Zusammenhange mit den Skulpturen das ganze Werk doch einen gewissen mächtigen Eindruck macht“.

¹⁰⁵ *Ibid.*, AdB I. 63/91 : „[...] wenn ich den Zusammenhang desselben mit der Westfront-Architektur außer Augen lasse [...]“.

¹⁰⁶ *Ibid.*, AdB I. 63/91 : „[...] in seiner bedeutenden Größe, mit welcher es fast den ganzen Platz zwischen den beiden, den Arkaden des Innern entsprechenden Strebepfeilern einnimmt, zu wenig Zusammenhang mit der Struktur der Frontansicht, in welcher die beiden mittleren Strebepfeiler eine große Rolle spielen [...]“.

¹⁰⁷ *Ibid.*, AdB I. 63/91 : „[...] und seine kahlen Nord- und Südwände einen todten Eindruck machen würden [...]“.

¹⁰⁸ *Ibid.*, AdB I. 63/91 : „[...] aber es bleibt noch eine häßliche Lücke zwischen Portal und Strebepfeiler, welche in der halbseitlichen perspektivischen Ansicht immer einen sehr unangenehmen Eindruck machen würde [...]“.

¹⁰⁹ *Ibid.*, AdB I. 63/91 : „[...] daß man es auch hier so macht, wie es die Alten stets im gleichen Falle gethan haben, indem sie die Gestaltung des Portales mit derjenigen der Strebepfeiler in konstruktive und dekorative Verbindung gebracht haben [...]“.

espère que l'architecte suivra le principe, bien qu'il reconnaisse qu'il ne s'agit peut-être pas de « la bonne solution »¹¹⁰. Il sera toutefois aisé à P. Tornow de trouver une solution s'inspirant de ce principe tout en l'améliorant. Concernant ce deuxième point, il invite le Messin à réaliser des vues perspectives du pignon qui « ne pourront que donner de la clarté à cette problématique »¹¹¹.

Pour le troisième et dernier point, C. W. Hase approuve le projet de nouveau pignon, la reprise des parties basses de la tour de l'horloge et son couronnement. Il en profite pour rappeler que la démolition des ajouts blondéliens permettra à la cathédrale de retrouver son état ancien. Pour lui, la dépose du portail ne se trouve pas entravée par des arguments historiques, artistiques ou du point de vue de l'histoire de l'art. Une fois que cet état ancien sera retrouvé, il paraîtrait logique d'accorder l'ornementation du pignon de la façade principale avec celle plus riche des pignons des bras du transept nouvellement créés.

Le remplacement du portail classique par un ouvrage dans le style de la cathédrale se justifie donc. Il renvoie à ce propos à son avis rendu en octobre 1873 sur le projet présenté par Franz Jacob Schmitt, le prédécesseur de P. Tornow. Bien qu'il ne donne pas de résumé de cet avis, il précise qu'il souhaite formuler un commentaire sur cet ancien texte, puisque « la situation a depuis quelque peu évolué »¹¹². En effet, depuis cette date, une nouvelle toiture a été construite, accompagnée de deux « pignons richement composés »¹¹³. C. W. Hase rappelle également la restitution du portail de la Vierge et la mise en œuvre d'un pignon au-dessus de ce portail pour lequel il avait préconisé la construction d'un « niveau supérieur qui existait selon toute évidence autrefois »¹¹⁴. Il avait voulu, par la construction de cet étage, diminuer l'effet « peu esthétique de l'interstice entre la tour de l'horloge et la chapelle du Mont-Carmel », en précisant d'ailleurs que les

¹¹⁰ Les dossiers conservés à Berlin ne comportent aucun document graphique.

¹¹¹ Akademie des Bauwesens, *Avis de l'Académie - Dossier n°69, op. cit.*, AdB I. 63/91 : „Perspektivische Ansichten des ganzen Giebels können Klarheit über diese Frage nur geben“.

¹¹² *Ibid.*, S. A. d. B I 63/91 : „Inzwischen hat sich die Sachlage einigermaßen geändert“.

¹¹³ *Ibid.*, S. A. d. B I 63/91 : „[...] reich gegliederte hohe Giebelabschlüsse“.

¹¹⁴ *Ibid.*, S. A. d. B I 63/91 : „[...] eines Oberstockes empfohlen, der nachweislich früher bestand“.

corniches du portail et de la chapelle ne se correspondent pas¹¹⁵. Toutefois, la construction d'une nouvelle toiture et d'un nouveau pignon sur le portail de la Vierge résout pour lui cette problématique. Il reconnaît au passage que « la modification et l'achèvement du portail de la Vierge sont des œuvres couronnées de succès »¹¹⁶.

Le projet de portail rappelle à C. W. Hase un souvenir qu'il met en relation avec une constatation formulée par P. Tornow dans son mémoire. Les deux portails, bien que très proches, se trouvent sur des faces différentes de la cathédrale et les constructions voisines ne permettront en réalité pas de voir les deux ouvrages en même temps, ce qui aurait pu risquer de faire croire que le portail de la Vierge fait partie du portail principal. De plus, les conditions particulières qui ont dominé et déterminé l'emplacement et la construction du portail de la Vierge au Moyen Âge ne s'appliquent plus pour l'érection du portail principal. C. W. Hase fait référence à la volumétrie, relativement en saillie par rapport au bas-côté duquel il émerge, et à l'emplacement peu habituel, légèrement de biais, de ce portail.

À l'instar des précédents avis, C. W. Hase pense que le style du nouveau portail doit s'accorder avec celui de la cathédrale. Toutefois, « une comparaison entre ces deux ouvrages érigés si proches l'un de l'autre » ne produit « pas d'effet satisfaisant » si leur « composition d'ensemble et ordonnancement [sont] similaires »¹¹⁷. Il invite donc P. Tornow à composer les deux portails de façon différente l'un de l'autre et renvoie pour cela à son avis de 1873 dans lequel il proposait de créer un portail-halle dans le prolongement des deux contreforts principaux. Il ajoute que « dans cette halle, le portail principal peut être conçu selon un agencement riche et largement orné de statues »¹¹⁸. Si cette proposition ne devait pas être retenue, il se prononce

¹¹⁵ *Ibid.*, S. A. d. B I 63/91 : „[...] den unschönen Einschnitt zwischen dem Uhrthurm und der Chapelle „du mont Carmel“ zu mildern“.

¹¹⁶ *Ibid.*, S. A. d. B I 63/91 : „[...] den Um- und Ausbau des Liebfrauenportals als ein sehr gelungenes Werk an“.

¹¹⁷ *Ibid.*, S. A. d. B I 63/91 : „[...] ergibt sich keine günstige Wirkung, wenn eine Vergleichung der beiden so nahe aneinander liegender Werke durch die gleiche Grundanlage und Anordnung derselben herausgefordert wird“.

¹¹⁸ *Ibid.*, S. A. d. B I 63/91 : „Innerhalb der Vorhalle kann dem Hauptportal eine reichgegliederte mit Bildwerk reich verzierte Anlage gegeben werden“.

également favorablement pour la solution validée par R. Voigtel. Il nuance cependant que « la travée couverte par une voûte sur croisée d'ogives au-devant du portail [qui possède] un rapport peu harmonieux entre sa profondeur et sa largeur » doit être supprimée¹¹⁹. À la place, le portail pourrait s'aligner sur la face frontale des contreforts. Enfin, il recommande « une autre composition de la face intérieure du portail, laquelle est conçue de manière tout à fait exceptionnelle, mais bien trop riche par rapport à l'environnement simple de l'intérieur de la cathédrale »¹²⁰.

C. W. Hase reconnaît que la composition stylistique du portail est tout à fait excellente, mais regrette cependant que la répétition de l'agencement du portail de la Vierge pour le nouveau portail ne puisse satisfaire. Le fait de placer le futur portail de manière « libre et en avant par rapport aux contreforts du vaisseau principal de la nef » révèle que l'ouvrage « est postérieur à la construction de la cathédrale et qu'il ne lui appartient donc pas »¹²¹.

Il exprime son accord avec le projet « légitime » de modification des parties basses de la tour de l'horloge.

F. J. von Denzinger rend un avis le 12 septembre 1891 bien plus sommaire que les précédents. Il s'agit surtout pour lui de se prononcer sur l'opportunité de déposer le portail de J.-F. Blondel et de le déplacer à un autre emplacement. Il est en tout point d'accord avec les explications apportées par P. Tornow dans son mémoire d'octobre 1890 et rappelle que le portail classique a été érigé suite à la démolition du palais épiscopal qui se trouvait accolé à la façade principale.

¹¹⁹ *Ibid.*, S. A. d. B I 63/91 : „[...] der Portalschräge vorgelegte Kreuzgewölbe, welches übrigens auch ein ungünstiges Verhältniß der Tiefe zur Breite aufweist“.

¹²⁰ *Ibid.*, S. A. d. B I 63/91 : „Es wäre auch eine andere Gestaltung der Innenseite des Portals zu empfehlen, welche ganz außergewöhnlich reich im Zusammenhalte mit dem sonst einfachen Innenbau des Domes sich darstellt“.

¹²¹ *Ibid.*, S. A. d. B I 63/91 : „Das Hauptportal des Entwurfes, wie es frei von den Strebepfeilern des Mittelschiffes und vor diesen sich drängend dargestellt ist, kennzeichnet sich als ein nachträgliches dem konstruktiven Bestande des Domes nicht ursprünglich zugehöriges Werk“.

b) Des ajustements logistiques

Le président de l'Académie adresse un courrier au ministre K. von Thielen le 22 octobre 1891 pour lui demander qu'il soit « donnée au concepteur [P. Tornow] l'opportunité de venir défendre personnellement ses conceptions lors des séances »¹²².

Un courrier signé par le coréfèrent F. Adler et daté du 1^{er} décembre 1891 accompagne les avis rendus par R. Voigtel, C. W. Hase et F. J. von Denzinger. Il évoque simplement que l'avis rendu par l'Académie n'est pas destiné à être transmis et qu'il n'a pas été copié comme les différents rapports : seul le ministre en a eu connaissance. Puis il précise que l'Académie a pris connaissance le 24 novembre 1891 des trois avis et rappelle que P. Tornow doit être convoqué lors d'une séance pour défendre son projet.

Enfin, les deux référents F. Adler et Julius Karl Raschdorff adressent un courrier le 14 décembre 1891 au ministre K. von Thielen pour préciser que les notes prises lors de la séance et la copie de l'esquisse de P. Tornow doivent être conservées dans les archives de l'Académie. Ils interrogent également le ministre sur le fait de faire réaliser des copies des trois avis, en particulier s'ils doivent être commentés lors de la prochaine séance, ce qui leur semble opportun.

3. *Portail-halle : un projet conçu et présenté à Berlin en juin 1892*

L'année 1892 acte le glissement du portail simple vers le portail-halle. P. Tornow exécute trois variantes sur ce principe, dont la première date du 10 juin 1892 (fig. 104). Il rédige, au retour de son voyage en France d'octobre à novembre 1891, un « Rapport explicatif de l'esquisse portant sur l'achèvement de la façade

¹²² *Ibid.*, S. A. d. B I 63/91 : „[...] dem Verfasser Gelegenheit gegeben werden möge bei den desfallsigen Berathungen seine Anschauungen persönlich zu vertreten“.

occidentale » en même temps qu'il dessine ce nouveau projet¹²³. Fort de ces visites, l'architecte ressent « la nécessité inéluctable » de reprendre le projet présenté en octobre 1889¹²⁴. Selon ses dires, il semble avoir été moins réceptif aux commentaires de C. W. Hase qu'à ses visites en France, bien que sa nouvelle proposition suive très largement les recommandations du professeur de Hanovre. Il propose en effet pour la première fois un portail-halle avancé au-devant de la cathédrale et à la hauteur conséquente.

P. Tornow évoque trois raisons pour justifier ce remaniement. Il rappelle d'abord la nécessité de donner « le plus grand développement possible » au portail afin de créer de grandes surfaces pouvant accueillir les statues et représentations figurées nécessaires à un ouvrage de ce rang. Il reconnaît ensuite que le portail proposé initialement était dans le même esprit que le portail de la Vierge et se détachait « trop peu du corps de l'édifice »¹²⁵. Il admet que le style gothique du XIV^e siècle sied mieux aux parties hautes de la façade, mais se trouve inadapté aux parties basses, où le gothique du XIII^e siècle règne avec des tendances de l'école bourguignonne. En outre, le style du XIII^e siècle permet notamment de réaliser des « détails avec plus de simplicité tout en conservant à l'œuvre un caractère absolument monumental »¹²⁶.

Les dessins publiés dans le *Bulletin n°8 et n°9* lui permettent de remarquer « que la forme succincte d'un croquis a été choisie parce qu'elle peut être considérée comme suffisante pour [...] faire saisir l'idée fondamentale de l'ordonnance projetée »¹²⁷. À l'instar des précédentes présentations, l'architecte renvoie le développement des détails à une phase ultérieure. La prise en compte des deux

¹²³ P. Tornow, *Erläuterungsbericht zur Entwurfsskizze betreffend den Ausbau der Westfront des Metzger Domes.*, Metz, 1892. : „Sonderabzug aus dem Metzger Dombaublatt Nr8“. Une mention en bas de la première page précise que ce texte est un extrait du « Rapport explicatif concernant le projet de reconstruction de la façade de la Cathédrale de Metz », publié dans le *Bulletin n°8*, qui sera cependant publié un an plus tard, en 1893.

¹²⁴ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°8 et 9*, *op. cit.*, p.7.

¹²⁵ *Ibid.*, p.7.

¹²⁶ *Ibid.*, p.8.

¹²⁷ *Ibid.*, p.8.

contreforts de la façade constitue dans cette nouvelle ébauche la principale modification. P. Tornow rappelle la nécessité de prendre en compte la hauteur du triforium pour définir la hauteur du faîtage du portail et revient sur la proportion de l'ouverture à créer entre les deux contreforts pour y ménager la halle. Compte tenu de ces contraintes, il propose de diviser l'ouverture en trois et revient ainsi à un ancien projet présenté dans le *Bulletin n°7*¹²⁸. Dans cette nouvelle version, la balustrade délimitant la plateforme devient une arcature ajourée située en arrière de l'imposant gâble¹²⁹.

Le style adopté dans cette nouvelle version s'oriente donc vers le gothique du XIII^e siècle, bien que l'élancement donné au portail et en particulier à ses gâbles lui confère des traits communs avec le gothique flamboyant. L'ordonnement de l'ébrasement du portail reprend « sévèrement le caractère du style bourguignon » tandis que le motif utilisé « répond dans sa forme générale au système employé dans les cathédrales de Reims, Amiens, Bourges, Sens, mais tout particulièrement dans celle d'Auxerre qui doit, au cas présent, spécialement servir de modèle »¹³⁰. P. Tornow dessine en effet, comme sur le portail principal de la cathédrale d'Auxerre, trois bandes horizontales recevant en partie basse des scènes en bas-reliefs réparties dans deux rangées de quadrilobes puis, en partie médiane, une arcature composée d'ouverture en tiers point abritant dans des niches deux statues en position assise, et enfin, en partie supérieure et prenant appui sur des consoles sculptées, des grandes figures « dont le corps est réuni à celui des fûts de colonnes », sommées par des baldaquins¹³¹. En fin de présentation, P. Tornow évoque les portes en bronze et le dessin du pignon qui reste inchangé¹³².

¹²⁸ Ce projet a reçu l'accord de l'Académie royale d'architecture de Berlin dans son rapport du 21 octobre 1891.

¹²⁹ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°8 et 9, op. cit.*, p.9.

¹³⁰ *Ibid.*, p.9.

¹³¹ *Ibid.*, p.9.

¹³² *Ibid.*, p.10.

Le rapport reproduit une élévation de la façade principale et un extrait de plan de ce nouveau projet (fig. 105)¹³³. L'élévation tranche avec le style habituel de P. Tornow : les ombres de l'édifice mettent en avant les volumes dans un style assez libre ; peu d'éléments sont représentés au trait. Deux esquisses préparatoires accompagnent les planches dans le fonds messin (fig. 106 & 107). Le dessin du portail fait l'objet de reprise de la main de l'architecte : un premier plan en rouge semble avoir été légèrement modifié et redessiné en noir. Les deux contreforts frontaux sont légèrement décalés de telle sorte à agrandir l'arc principal. En outre, des traits au crayon de papier témoignent d'une construction d'une vue perspective¹³⁴.

Le portail représenté se développe sur un plan octogonal et oblong pour occuper la largeur entre les contreforts principaux. Ceux du portail marquent au contraire ses angles en étant tournés vers le centre du plan. La liaison entre la façade principale et le nouveau portail paraît maladroite : les piles en biais du portail se fondent tant bien que mal dans les organes d'épaulement existants et orthogonaux. Les petits côtés de l'octogone, situés perpendiculairement par rapport à la façade, restent ouverts ce qui permet de créer la sensation d'un véritable volume couvert, mais ouvert au-devant du portail.

L'Académie de Berlin émet un avis sur le projet le 30 novembre 1892. Les archives conservées à Berlin permettent en plus de retracer les préparatifs de cette séance.

¹³³ Ces reproductions sont les copies de deux documents originaux conservés dans le *Denkmalarchiv* de Metz et intitulés « Cathédrale de Metz. Achèvement de la façade ouest ». Les planches appartiennent au rapport journalier n°434 daté du 10 juin 1892 et sont signées de la main de P. Tornow.

¹³⁴ Aucune vue perspective présentant le portail dans cette version n'est conservée à Metz ou à Berlin. En revanche, le projet du 148 mars 1893 fait bien l'objet d'une telle représentation.

Le ministère des Travaux publics adresse le 12 août 1892 un courrier à l'Académie, accompagné du projet modifié par P. Tornow, pour lui demander d'émettre rapidement un avis¹³⁵. Le courrier précise également qu'une fois la décision prise par l'Académie, P. Tornow doit être convié à une séance pour commenter oralement son projet. Le ministère rappelle que les deux référents F. Adler et J. C. Raschdorff sont en vacances : il faut leur transférer le projet¹³⁶.

P. Tornow adresse le 27 novembre 1892 un courrier au bureau berlinois de J. C. Raschdorff, en réponse à l'invitation transmise par l'Académie le 22 du même mois pour le convier à la prochaine séance¹³⁷. P. Tornow accepte l'invitation et affirme qu'il sera présent « le 30 novembre à 6 h du soir ». L'architecte accompagne son courrier de 20 exemplaires de son projet et demande à J. C. Raschdorff de bien vouloir transmettre ces documents aux autres membres de la commission.

Le projet modifié du 12 août est présenté le 30 novembre 1892 à l'Académie comme cinquième point de l'ordre du jour par les référents F. Adler et J. C. Raschdorff. Le premier commente largement le projet de P. Tornow et trouve le nouveau dessin « contestable » : le portail « est trop grand et composé trop richement »¹³⁸. Il ajoute que la proposition de l'architecte ne s'accorde pas avec le

¹³⁵ Akademie des Bauwesens, *Avis de l'Académie - Dossier n°18*, Berlin, 1891., A. d. B. I 66. Le dossier d'archives contenant l'avis de l'Académie du 30 novembre 1892 renseigne sur une réunion qui se tient le 19 novembre 1891 à l'Académie sous la présidence de P. Spieker. Il s'agit de statuer définitivement sur l'opportunité de publier l'avis rendu sur le projet d'achèvement de la façade principale et d'étudier le projet du 3 novembre 1891 présenté par P. Tornow. Toutefois, en dehors de l'ordre du jour, les archives ne conservent pas l'avis rendu.

¹³⁶ Le dossier contient un bordereau d'envoi de J. C. Raschdorff daté du 3 septembre 1892, adressé à l'Académie. Le référent transmet à Berlin son analyse et son avis du projet de P. Tornow et demande à l'Académie de lui renvoyer son texte une fois que celui-ci aura été pris en compte. Un second bordereau d'envoi, daté du 21 novembre 1892, est conservé dans le dossier. Il est transmis par le ministère au référent Adler pour faire part de la demande de J. C. Raschdorff.

¹³⁷ Akademie des Bauwesens, *Avis de l'Académie - Dossier n°69*, *op. cit.*, J No : 1097.

¹³⁸ Akademie des Bauwesens, *Avis de l'Académie - Dossier n°18*, *op. cit.*, A. d. B. I 67. : „[...] das Portal zu groß und zu reich componirt ist“.

reste de la cathédrale et rend attentif « aux différentes échelles visibles dans le projet ». Il déconseille d'orienter le projet vers « une grande construction aux allures de chapelle »¹³⁹. J. C. Raschdorff trouve également le portail trop grand, mais semble satisfait de la terminaison donnée aux contreforts. Il souhaite néanmoins que le portail soit redessiné avec de plus petites dimensions. P. Tornow répond aux référents qu'il est en train de dessiner une vue perspective qui lui permet d'arriver aux mêmes conclusions. Il assure les référents qu'il intégrera leurs remarques au projet final. La commission juge opportun, en accord avec P. Tornow, de ne pas réaliser tout de suite les modifications souhaitées le temps que la perspective soit achevée.

Le président de l'Académie adresse un courrier le 22 décembre 1892 au ministre K. von Thielen pour lui demander de conserver les six planches et le dossier de P. Tornow jusqu'à « la réception du nouveau projet »¹⁴⁰. Le président présente dans les grandes lignes les conclusions de la séance de novembre : P. Tornow est d'accord avec les observations formulées sur son travail et il élabore une nouvelle perspective du projet. Il explique au ministre que l'Académie n'a pas jugé bon d'émettre un avis final et demande par conséquent de reporter la prise de décision jusqu'à la réception du nouveau projet.

Le 10 janvier 1893, le ministre K. von Thielen s'adresse au président de l'Académie pour valider l'ajournement de l'avis sur le projet de P. Tornow, le temps que ce dernier mette à jour son travail.

Après avoir réalisé la vue perspective dont il a parlé en séance, P. Tornow conclut, que le projet doit effectivement être modifié. En outre, A. Dujardin précise le 24 mars 1892 devant la Société d'histoire et d'archéologie Lorraine que P. Tornow, peu satisfait du projet, « eut l'idée de profiter [du troisième] voyage pour rechercher,

¹³⁹ *Ibid.* A. d. B. I 67. : „Er räth ab von dem kapellenartigen mächtigen Aufbau“.

¹⁴⁰ Akademie des Bauwesens, *Avis de l'Académie - Dossier n°69, op. cit.*, S. A. d. B. I 9/93.- : „[...] bis zum Eingange des neuen P. Tornow'schen Entwurfs“.

par la comparaison des monuments [qu'ils doivent] observer, les éléments d'un projet plus conforme à l'économie générale de la cathédrale de Metz »¹⁴¹.

4. Portail-porche : un projet mis à jour le 18 mars 1893

P. Tornow met à jour son projet en 1893, pour le présenter à l'exposition universelle de Chicago cette même année (fig. 108 & 109). En plus du dessin, il rédige le 18 mars un « Supplément au rapport explicatif du 10 juin, concernant le projet de reconstruction de la façade de la Cathédrale de Metz » qu'il publie dans le *Bulletin* n°8 & 9 du 3 septembre 1893¹⁴².

En effet, bien que « l'ordonnance générale » ne soit pas modifiée, certains détails subissent dans la version de mars 1893 « une révision et une étude approfondie » qui justifie ce supplément¹⁴³. Les modifications concernent aussi bien l'élévation que le plan et dépendent de la problématique décidément récurrente des deux contreforts principaux. En effet, dans la précédente version, l'architecte juge le lien entre ces éléments et le portail « organiquement imparfait »¹⁴⁴. Il limite ainsi dans cette version l'ébrasement du portail à l'épaisseur du mur de la façade principale, ce qui laisse au fond du porche une face droite entre l'ouverture du portail et les contreforts¹⁴⁵. Cette modification réduit ainsi la surface dédiée aux douze statues d'apôtres qui se retrouvent placées dans l'ébrasement du portail, encadrant la figure centrale du Christ. Les parois latérales du porche se fondent avec les bases des contreforts et ferment ainsi les petits côtés de l'octogone oblong. Seules les faces

¹⁴¹ P. P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°8 et 9, op. cit.*, p.I. Le discours de A. Dujardin est reproduit en fin du *Bulletin*.

¹⁴² En réalité, P. Tornow publie trois textes relatifs au futur portail dans ce *Bulletin*. Le premier est rédigé le 10 juin 1892 et présente la deuxième version projet. Le deuxième texte est le « Supplément » qui introduit la troisième version. Le troisième texte enfin, concerne le voyage d'étude de 1891.

¹⁴³ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°8 et 9, op. cit.*, p.11.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p.11.

¹⁴⁵ Dans la deuxième version, le porche forme une sorte d'octogone allongé au-devant du portail et présente donc de petits côtés obliques au droit des contreforts.

avant restent ouvertes sur l'extérieur ce qui crée un volume couvert et en partie clos. Ces parois latérales reçoivent des « scènes qui donneront à l'intérieur du porche le degré de richesse que comporte cette entrée principale en raison du voisinage du portail de la Vierge décoré, au point de vue iconographique, avec tant de prodigalité »¹⁴⁶.

Une voûte rectangulaire sur croisée d'ogives, flanquée de deux demi-voûtes hexagonales, couvre le porche. Son axe central correspond au petit côté du rectangle central et se trouve complété par une voûte triangulaire dans l'angle rentrant des contreforts. Selon P. Tornow, ce système « permet une formation complètement organique et régulière de la voûte »¹⁴⁷. En outre, cette solution présente l'avantage de générer des faces obliques plus grandes, inclinées en plan de 30° et non plus de 45°, « ce qui produit un effet plus heureux dans l'élévation du porche »¹⁴⁸. La principale modification, qui répond aux recommandations de l'Académie, correspond à la diminution de hauteur de l'ensemble, afin notamment de mieux dégager les vitraux de la galerie du triforium. L'architecte précise qu'il restreint « l'emploi d'une décoration architecturale plus riche au couronnement et à l'intérieur du porche pour appliquer une forme plus simple au corps de maçonnerie des quatre contreforts isolés »¹⁴⁹. P. Tornow conclut en évoquant le dessin qu'il souhaite donner aux futures portes en bronze. Les contreforts, le pignon de la façade et la base de la tour de l'horloge restent inchangés depuis le 10 juin 1892.

Neuf illustrations complètent la publication. En plus des versions du 10 juin 1892 et du 18 mars 1893, P. Tornow fait reproduire des vues de l'ébrasement du grand portail de la cathédrale d'Amiens, la vue du chœur de la cathédrale de Troyes, des détails du soubassement de l'ébrasement du grand portail amiénois, de statues du portail du Christ de Reims et un schéma de l'appareillage d'un tympan de la

¹⁴⁶ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°8 et 9, op. cit.*, p.11.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p.11.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p.12.

¹⁴⁹ *Ibid.*

cathédrale de Paris. Ces illustrations ne sont pas directement référencées dans le texte, mais l'architecte fait bien mention dans ses explications de ces cathédrales en tant que modèles.

Dans le *Denkmalarchiv* de Metz, le plan des deux premières travées de la cathédrale - avec le portail de J.-F. Blondel en hachures légères et le nouveau portail en poché rouge – complète le projet (fig. 108). La vue perspective de l'ensemble présente le même point de vue utilisé dans les précédentes représentations perspectives : entre la place d'Armes et l'actuelle place de la cathédrale (fig. 109). Bien qu'également signée en date du 18 mars 1893 par P. Tornow, elle n'est pas présentée par l'architecte dans le *Bulletin*.

À nouveau, les archives de Berlin rendent compte de l'organisation de la commission du 2 juillet 1893 chargée de rendre un avis sur le projet. Le ministère des Travaux publics transmet le 9 juin 1893 le projet modifié à l'Académie. Le bordereau d'envoi invite les référents à indiquer rapidement au ministère la date retenue pour la séance de la commission pour convier P. Tornow.

Après avoir reçu P. Tornow, des membres de la commission adressent deux courriers internes à l'Académie. Le 30 juin 1893, Reinhold Persius* transmet à son collègue J. C. Raschdorff son rapport. Il précise qu'il « est totalement d'accord avec toutes les modifications qu'il pourra apporter » et ajoute qu'il prend un congé plus long que prévu¹⁵⁰.

Début juillet 1893, le président de l'Académie P. Spieker indique au bureau de l'institution qu'il réside à Berlin jusqu'au 2 juillet, mais que passée cette date, le projet de P. Tornow devra lui être envoyé à Schlangenbad (Wiesbaden) où il est visiblement en cure. Il demande à recevoir d'abord le projet puis le rapport explicatif et précise que la transmission de son analyse au ministère sera faite par le professeur H. Ende, le président adjoint.

¹⁵⁰ Akademie des Bauwesens, *Avis de l'Académie - Dossier n°69, op. cit.*, AdB. I. 34/93: „Mit allen Änderungen, welche Sie zu machen haben, erkläre ich mich ohne Weiteres einverstanden [...]“.

Le 13 mai 1893, H. Ende écrit à P. Spieker pour l'informer que P. Tornow a demandé la date de la prochaine séance. L'architecte émet le souhait de participer aux débats, ce que H. Ende considère comme « tout à fait légitime », en particulier « pour une affaire si importante, comme la refonte de la façade principale de la cathédrale »¹⁵¹.

P. Spieker transfère le 20 mai ce courrier au ministère des Travaux publics. Le bordereau d'envoi précise que le nouveau projet de P. Tornow n'est pas encore terminé et le président de l'Académie ajoute que la date de la séance n'est pas encore connue. Il approuve également le souhait de l'architecte et conclut en demandant au ministre de lui faire part le moment venu de l'achèvement des dessins.

Le 3 juin 1893, le ministre K. von Thielen transmet un courrier au président de l'Académie pour autoriser P. Tornow à se rendre à Berlin pour assister à une séance.

P. Spieker rédige l'avis émis le 2 juillet 1893 par l'Académie d'architecture. Des comptes rendus de deux séances antérieures accompagnent le document dans le fonds berlinois : le compte rendu de la séance du 30 novembre 1892, en réalité une copie de l'avis rendu précédemment, et celui de la séance préparatoire du 27 juin 1893.

Le compte rendu de la séance du 27 juin 1893 résume les échanges qui traitent du cas messin comme quatrième point de l'ordre du jour¹⁵². P. Tornow assiste à nouveau à la séance. Il indique qu'il n'a traité que la question du portail dans son dessin, le développement des détails restant, encore une fois, à travailler ultérieurement.

R. Persius, qui remplace le référent F. Adler, présente le projet à la commission. Il lit par conséquent les notes de F. Adler en séance et fait ainsi état du désaccord de ce dernier avec la forme de porche adoptée par P. Tornow. Le référent absent préfère

¹⁵¹ *Ibid.*, A. d. B. I. 32 : „[...] halte es ganz gerechtfertigt, daß bei einer so wichtigen Sache, wie die Neugestaltung der Front des Domes, dem Architekten das Wort verstattet sei“.

¹⁵² Le compte-rendu semble avoir été scindé en deux dans les archives. Il est conservé dans deux dossiers différents : A. d. B. I. 37 pour le début et A. d. B. I. 34. pour la fin.

un portail simple. R. Persius ajoute que P. Tornow se voit en effet « poussé et obligé » de développer l'ornementation du nouveau portail en raison de la proximité avec le portail de la Vierge, au point de la rendre trop « riche ». Il regrette qu'il soit à nouveau question de l'achèvement de la façade principale, au détriment de la construction d'une flèche à la croisée du transept.

J. C. Raschdorff propose de laisser la question de la flèche de côté et ne voit pas d'objection à l'agencement en porche proposé par l'architecte. P. Tornow partage l'avis de R. Persius quant à la flèche de la croisée. Il confirme que l'architecture du portail de la Vierge conditionne la composition et l'ornementation du portail principal et précise qu'il « ne saurait trouver de forme plus adaptée pour ce point »¹⁵³. Pour lui « la forme du pignon est justifiée [...] dans la mesure où le pignon de la façade sud, qui possède une ornementation similaire, a un effet favorable »¹⁵⁴.

H. Blankenstein se prononce en faveur du dessin du pignon, mais considère, à l'instar de F. Adler, le portail principal comme « trop richement orné [et] le développement sous la forme d'une chapelle comme non satisfaisant »¹⁵⁵.

H. Ende manifeste également son désaccord avec le développement trop riche de l'ornementation. P. Tornow en vient à demander « si le portail principal doit à l'avenir apparaître plus grand ou plus petit que les portails latéraux »¹⁵⁶.

Le compte rendu conclut en mentionnant que « l'Académie considère à une large majorité qu'il est opportun de développer le portail de la façade occidentale

¹⁵³ Akademie des Bauwesens, *Avis de l'Académie - Dossier n°57*, Berlin, 1893., A. d. B. I. 37 : „[...] er wisse für diese Stelle keine tauglichere Form zu finden“.

¹⁵⁴ *Ibid.*, A. d. B. I. 37 : „[...] auch die Form des Giebels finde er nach dem Vorhandenen gerechtfertigt, da der Giebel der Südfront mit ähnlichem Reichthum auch günstig wirke“.

¹⁵⁵ Akademie des Bauwesens, *Avis de l'Académie - Dossier n°69*, op. cit. A. d. B. I. 37 : „[...] das Hauptportal hält er wie Adler auch für zu reich und in der kapellenartigen Ausbildung nicht günstig“.

¹⁵⁶ *Ibid.*, A. d. B. I. 37 : „[...] das Hauptportal in Zukunft größer oder kleiner als die Nebenportale erscheinen dürfe“.

selon le principe d'une halle », mais que la réalisation d'une flèche à la croisée du transept reste une priorité¹⁵⁷.

Les premières lignes de l'avis du 2 juillet 1893 rappellent qu'il est rendu après à la séance du 27 juin 1893. Le rapporteur P. Spieker reprend les conclusions formulées en séance le 27 juin : d'autres dessins devront préciser les détails du projet. Il ajoute que le portail apparaît à première vue trop complexe et « une simplification du pignon et de l'agencement du portail est souhaitée » : la première approche du dessin révèle « des formes architecturales trop riches »¹⁵⁸. En revanche, une seconde analyse confirme la nécessité d'un tel développement pour s'intégrer harmonieusement à l'édifice. L'Académie finit par trouver ce développement justifié en raison « du caractère richement décoré du portail de la Vierge adjacent et des pignons des bras du transept » ainsi que par la nécessité de « créer une certaine dynamique dans la perception de la façade principale »¹⁵⁹. Elle juge de ce fait que le dessin proposé peut servir de base au développement à venir du projet. Le rapport précise cependant que « les préoccupations, formulées au cours de la séance en lien avec certains détails », n'ont pas à être reprises, étant entendu que l'Académie a toute confiance en P. Tornow pour « régler dans la poursuite de son travail tous les manques de son projet »¹⁶⁰.

¹⁵⁷ *Ibid.*, A. d. B. I. 37 : „Die Akademie hielt es in weit aus der Mehrheit für zweckmäßig, den Portalbau der Westfront hallenartig auszubilden [...]“.

¹⁵⁸ Akademie des Bauwesens, *Avis de l'Académie - Dossier n°37*, Berlin, 1892., A. d. B. I. 34. : „[...] eine Vereinfachung des Giebels sowohl als des Portalbaues erwünscht“.

¹⁵⁹ *Ibid.*, A. d. B. I. 34. : „Wenn ferner die Architekturformen auf den ersten Blick überreich erscheinen, so ergebe sich doch bei eingehenderer Betrachtung, daß diese reiche Ausgestaltung bedingt sei durch den Formenreichtum des nahegelegenen Liebfrauenportals und der Kreuzschiffgiebel, sowie durch die Nothwendigkeit einer gewissen Steigerung des Ausdrucks an der Hauptfront“.

¹⁶⁰ *Ibid.*, A. d. B. I. 34. : „Bedenken, welche in Bezug auf manche Einzelheiten bei der Berathung hervor gehoben worden sind, sollen für jetzt nicht näher zur Sprache gebracht werden, da man das Vertrauen hegt, daß es dem Verfasser gelingen werde, bei der weiteren Bearbeitung alle diese Mängel des Entwurfes zu beseitigen“.

De plus, P. Spieker précise que le plan et l'élévation du portail ont été travaillés de telle sorte « à prendre dûment en considération l'architecture existante de la façade principale »¹⁶¹. Sa division par les contreforts reste perceptible en élévation ainsi que dans le plan du porche qui s'intègre à ces deux éléments architectoniques. Le faible développement vers l'espace urbain permet également de diminuer la hauteur du pignon et ainsi son impact sur « le beau triforium de la baie occidentale »¹⁶².

Enfin, P. Spieker insiste à nouveau : conformément à l'avis du 3 mai 1883, l'Académie reconnaît que « l'urgence de développer le projet de flèche à la croisée du transept reste d'actualité »¹⁶³.

H. Ende transmet l'avis le 6 juillet 1893 au ministère des Travaux publics.

Le président de l'Académie écrit le 9 février 1894 au ministre d'État K. von Thielen pour l'informer que le projet de P. Tornow a été étudié la veille¹⁶⁴. L'Académie juge ce projet digne d'être publié et souhaite le porter à la connaissance du ministre en lui envoyant un exemplaire du mémoire de P. Tornow.

P. Spieker transmet le 4 juin 1894 à l'Académie « la compilation des coûts de construction de la cathédrale de Metz ». Il propose de soumettre ces documents aux membres de l'Académie qui ont débattu sur le portail et après prise de connaissance de ces informations, de classer ceux-ci dans les archives¹⁶⁵.

¹⁶¹ *Ibid.*, A. d. B. I. 34. : „[...] die vorhandene Architektur der Westfront gebührende Rücksicht genommen wird“.

¹⁶² *Ibid.*, A. d. B. I. 34. : „[...] das schöne Triforium des Westfensters [...]“.

¹⁶³ *Ibid.*, A. d. B. I. 34. : „[...] daß die Dringlichkeit der Ausführung des Vierungsthurmes nach wie vor bestehen bleibt“.

¹⁶⁴ Akademie des Bauwesens, *Avis de l'Académie - Dossier n°69, op. cit.*

¹⁶⁵ *Ibid.*, A. d. B. I. 34., courrier du 11 janvier 1895 : „Zusammenstellung der Baukosten pp. des Domes zu Metz“ & „zu den Akten „Metzer Dom““.

5. *Projet final : planches présentées à l'empereur le 15 juin 1895*

Le 11 janvier 1895, le *Statthalter* H. von Hohenlohe rédige un courrier adressé à l'empereur pour faire état de l'avancement du nouveau portail. Il rappelle que P. Tornow a établi la perspective final et un devis estimatif après que Guillaume II ait validé son projet à l'automne 1893. P. Tornow rédige à la suite un rapport pour mettre en avant la difficulté de trouver sur la cathédrale les modèles qui peuvent être utilisés pour la création du portail, mais assure « que le projet est arrêté dans les grandes lignes »¹⁶⁶. Toutefois, le *Statthalter* ajoute que l'architecte juge nécessaire, pour la poursuite de ses travaux, de réaliser un nouveau voyage en France afin de trouver dans les cathédrales proches de celle de Metz, « c'est-à-dire en Bourgogne », des éléments de détail comme « les profils et les ornements » qui pourront lui servir de modèle¹⁶⁷. Le voyage est prévu sur cinq semaines et H. von Hohenlohe ajoute que P. Tornow a déjà reçu les accords des ministères français.

Les travaux de préparation des modèles pour les grandes statues du portail ont déjà été accordés, mais H. von Hohenlohe nuance : il faut la finalisation du projet et sa validation par l'empereur pour débiter les autres travaux. La *Statthalter* rassure le souverain dans la mesure où « P. Tornow assure qu'il pourra achever en peu de temps le projet final après le retour de son voyage d'études ». En outre, d'après l'architecte, les cinq prochaines années verront la réalisation de nombreuses pierres pour la nouvelle construction et le portail de J.-F. Blondel sera démonté peu avant la fin des derniers travaux préparatoires¹⁶⁸.

H. von Hohenlohe indique ensuite à l'empereur le montant prévisionnel du portail de 750 000 marks, auquel s'ajoute la création d'un nouveau pignon à hauteur de 86 000 marks. Il précise que 40 000 marks sont versés chaque année par le

¹⁶⁶ *Correspondances de l'Empereur*, Berlin, Cabinet civil de l'empereur., courrier du 11 janvier 1895 : „[...] daß das Projekt in den Hauptzügen fertiggestellt ist.“

¹⁶⁷ *Ibid.* : „namentlich Burgunds“ & „die Profile und Ornamente“.

¹⁶⁸ *Ibid.*, courrier du 11 janvier 1895 : „P. Tornow versichert, er werde nach Rückkehr von der Studienreise das Projekt in kurzer Zeit vollenden.“

ministère impérial au chantier de la cathédrale, et qu'à l'avenir, cette somme devrait se maintenir.

Le projet définitif du nouveau portail est arrêté le 15 juin 1895 (fig. 110 & 111). Le troisième voyage réalisé en France au début de l'année 1895 se trouve à l'origine de certaines modifications du projet. En effet, « une nouvelle étude de la disposition générale ainsi que des détails [des] cathédrales » qu'ils ont visitées, amène l'architecte à la conclusion que la précédente version de son projet peut être améliorée « à plusieurs points de vue »¹⁶⁹. Ces modifications ne transforment pas fondamentalement le projet, mais apparaissent nécessaires et doivent être soumises pour validation au ministère impérial afin de ne pas « mettre à exécution un projet dont les défauts s'étaient déjà manifestement révélés avant le début même des travaux »¹⁷⁰.

Les modifications concernent moins l'agencement global et l'architecture du portail que le style retenu. En effet, les grandes lignes qui ont mené à la conception du portail n'ont pas évolué depuis la précédente version. P. Tornow ne souhaite d'ailleurs pas revenir sur la description du projet puisqu'il juge que le précédent *Bulletin* en a dressé une présentation suffisamment claire. Il souhaite en revanche « caractériser d'une manière plus précise le genre de style dans lequel il est conçu »¹⁷¹.

Il rappelle que les parties basses de l'ancienne collégiale Notre-Dame-la-Ronde sont édifiées « en style gothique primitif du milieu du XIII^e siècle », dans le style bourguignon, alors que les parties basses de la nef, pourtant édifiées au même moment, s'apparentent à l'école rémoise¹⁷². P. Tornow avance « avec certitude que différents architectes ont participé à la construction de ces deux monuments », mais

¹⁶⁹ Paul Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°10 et 11*, Metz, Metzger Dombau-Verein, 1896., p.58.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p.58.

¹⁷¹ *Ibid.*, p.59.

¹⁷² *Ibid.*, p.60.

qu'au-delà du triforium, le style s'unifie pour les deux édifices¹⁷³. De ce fait, les parties basses de la façade principale, qui forment un côté de l'ancienne collégiale, doivent s'orienter vers le gothique bourguignon, tandis que les parties hautes, et en particulier le pignon à créer, doivent s'orienter vers « les formes gothiques plus développées de l'époque correspondante, c'est-à-dire celles de la fin du XIV^e siècle »¹⁷⁴.

Trois modifications principales caractérisent cette nouvelle et dernière version du projet. Dans un premier temps, P. Tornow envisage la suppression des ouvertures latérales qui séparaient les contreforts des piliers du porche. Pour lui, cela permet de donner à l'ensemble « le caractère d'un porche fermé et, ainsi que le prouve une comparaison avec les modèles exquis des créations similaires à Dijon, Saint-Père-sous-Vézelay, Semur, Tour et Noyon, l'effet monumental de toute cette disposition du portail est sensiblement rehaussée »¹⁷⁵. Il ajoute que cette disposition remédie à l'absence de portails latéraux, c'est-à-dire les deux portails qui auraient été ouverts sur les bas-côtés de la nef. Les parois ainsi créées permettent d'accueillir des cycles de statues qui auraient sinon été installées au droit de ces portails. En réalité, de la sorte, le porche que P. Tornow projette s'apparente à une sorte de déploiement en plusieurs plis de l'ébrasement du portail central.

Dans un deuxième temps, P. Tornow modifie l'inclinaison des piliers extérieurs du porche. En effet, dans la version précédente, ces piliers étaient axés sur la nervure de la voûte centrale, soit environ à 30°. Dorénavant ils présentent une inclinaison plus forte de 45°, mais cela expose leurs faces intérieures relativement grandes qui nuisent à la perception d'ensemble. P. Tornow propose donc de placer deux colonnettes sur chaque face intérieure du pilier, afin de « supporter les arcs-doubleaux des trois entrées, ornés d'une double rangée de figures et de baldaquins ». La surface lisse et vide s'anime en soulignant l'architecture. De loin, le jeu des verticales des colonnes tend à alléger l'effet de masse de l'architecture.

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ *Ibid.*

Enfin, la troisième modification porte sur l'ornementation des faces frontales des piliers. Dans la version précédente, cette face « a été supposée être ornée de deux statues colossales, l'une assise, en dessous, l'autre au-dessus, en pied, sur un baldaquin »¹⁷⁶. P. Tornow reconnaît que « la clarté, la netteté et la vigueur de l'expression de l'idée architectonique » se trouvent diminuées par cette proposition. Il choisit de ne garder qu'une statue colossale en pied pour chaque contrefort¹⁷⁷. Enfin, le couronnement de ces statues, prévu par un simple fleuron dans la version précédente, se voit tout de même développé dans le nouveau dessin pour figurer le Tétramorphe.

Ces différentes modifications sont rassemblées sur le projet du 15 juin 1895, présenté par le ministère impérial à l'empereur le 2 septembre 1895.

Le *Denkmalarchiv* de Metz conserve les quatre planches finales du 15 juin 1895 (fig. 6, 110 & 111). L'analyse de ces documents confirme les modifications que P. Tornow mentionne, tout en révélant d'autres non évoquées dans le *Bulletin*. En effet, la comparaison des dernières versions montre une modification du traitement de la façade intérieure du portail. Les colonnes doubles prévues initialement pour encadrer les portes se réduisent à des colonnes simples. En outre, la représentation en rouge de la maçonnerie de l'élévation laisse penser que P. Tornow prévoit de reprendre complètement les parements. Une autre différence, plus cocasse cette fois, ressort également de cette comparaison. Dans les différentes versions, P. Tornow représente toujours le portail de J.-F. Blondel en traits légers « sous » le dessin du nouveau portail. Cela lui permet de donner une échelle de comparaison à ses contemporains, mais également d'illustrer un des défauts du portail classique : sa disproportion par rapport à la façade gothique – défaut que le nouveau portail n'aura évidemment pas. La nouvelle version du portail s'avance davantage dans l'espace public pour notamment aménager les surfaces planes placées dans la continuité des

¹⁷⁶ *Ibid.*, p.63.

¹⁷⁷ *Ibid.*

contreforts. Pourtant, en plan la superposition des piliers inclinés du nouveau portail avec les colonnes classiques reste identique entre les deux dernières versions, et ce malgré l'agrandissement du futur portail dans cet ultime dessin. En réalité, P. Tornow fait sensiblement agrandir la représentation du portail de J.-F. Blondel par une subtile homothétie afin que l'avancée de son portail par rapport à l'œuvre classique reste la même dans les deux versions. Ce subterfuge apparaît clairement en comparant la largeur totale du portail de J.-F. Blondel, qui grossit au fil des années au point de déborder de la cathédrale...

Dans le *Bulletin n°10*, P. Tornow précise que l'empereur valide lui-même les documents et que les travaux peuvent être lancés immédiatement après cette approbation. En réalité, Guillaume II signe uniquement la planche représentant l'élévation principale (fig. 6)¹⁷⁸. Bien que la façade soit dessinée avec beaucoup de précisions et de détails, l'ornementation et la statuaire du portail restent suggérées dans leur volumétrie.

Le fonds messin conserve d'autres planches présentant le portail dans sa version définitive et plus détaillée. P. Tornow publie une partie de ces dessins dans le *Bulletin n°12 et 13* de 1899, sans les commenter. Il indique seulement que les planches font partie du devis présenté au ministère le 22 mars 1897. Il s'agit d'une série de six planches intitulées « Cathédrale de Metz. Projet pour un nouveau portail principal » (fig. 112 à 115)¹⁷⁹.

Le plan au 1:50 apporte des précisions techniques par rapport aux versions précédentes. Des plans au 1:10 des deux piliers, le plan des moulures, des colonnettes des surfaces latérales droites et de l'angle du portail renseignent sur de nombreux détails architectoniques. Ces dessins concentrent trois niveaux d'informations différents : une hachure indique le plan au sol de l'élément, au trait sont représentés les volumes d'épannelage des sculptures et de l'ornementation ainsi

¹⁷⁸ La signature est apposée juste au-dessus de celle de P. Tornow.

¹⁷⁹ „Dom zu Metz. Entwurf zum neuen Hauptportal“. Il manque cependant la deuxième planche. Toutes les planches sont datées du 22 mars 1897 et signées par P. Tornow.

que l'ornement sculpté correspondant, et enfin, un poché gris matérialise le profil de l'arc placé en correspondance à la colonnette ou à la moulure qui lui est associée¹⁸⁰. Le rôle de ce document paraît ambigu : s'il s'agit d'un document officiel de présentation, la présence de ces plans techniques semble inappropriée ; s'il s'agit au contraire d'un document technique de chantier, la qualité de représentation du dessin apparaît trop avancée. Quelle que soit l'utilité de ce dessin, P. Tornow fait figurer des informations relatives à la mise en œuvre du portail qui sont utiles pour le chantier. Cette attention du détail et de sa réalisation révèle l'intérêt et la maîtrise de l'architecte pour le chantier.

Les autres planches, comme l'élévation du portail, ne sont certes plus accompagnées de détails techniques, mais révèlent quelques modifications mineures (fig. 113). Le pied de la tour de l'horloge se trouve largement modifié dans cette version pour recevoir des colonnettes dans les angles, colonnettes qui portent des gâbles ornés de fleurons placés à la hauteur de la corniche du portail de la Vierge. Une arcature aveugle vient ainsi habiller le pied de la tour. Les parties hautes du portail, en particulier la balustrade ajourée qui délimite la plateforme et les pinacles qui somment les quatre piliers du portail, sont réhaussées d'environ un mètre. De la même manière, les faces frontales des deux contreforts de la façade principale voient leurs pinacles remontés de deux mètres, de telle sorte à ce que les aigles qui couronnent leur pointe se trouvent dorénavant au même niveau que le centre de la rose de la grande verrière.

Enfin, deux planches rassemblant des coupes sur le portail précisent pour la première fois l'agencement de l'intérieur du porche, notamment son décor foisonnant ainsi que de façon schématique, la mise en œuvre des maçonneries (fig. 114). De la même manière, une planche présente pour la première fois le revers

¹⁸⁰ Les plans d'épannelage sont transmis aux tailleurs de pierre pour qu'ils taillent un bloc au plus près d'une future sculpture qui sera ensuite réalisée par le sculpteur. Il s'agit donc de deux étapes distinctes dans la réalisation d'une sculpture, réalisée normalement par deux intervenants différents. Le plan d'épannelage se doit d'être exacte, au risque que la sculpture soit trop petite ou que la perte de matière soit trop importante ce qui nuirait à l'économie du projet.

intérieur de la façade, où figurent en partie basse une arcature aveugle encadrant un portail surmonté d'un imposant linteau sculpté, orné de la figure de la Vierge (fig. 115).

Les archives ne conservent aucun avis rendu par l'Académie de Berlin sur cette ultime version : la signature du souverain fait office de validation ferme et définitive.

c. L'iconographie et la sculpture

Les différentes versions du projet renseignent sur les dispositions architecturales d'ensemble du portail. La statuaire reste suggérée, souvent réduite à la silhouette des statues. Peu d'indices sur les premiers dessins permettent d'identifier un programme iconographique, d'autant que certaines versions sont de petites dimensions.

Tout au long de la conception du portail principal, P. Tornow sait qu'il souhaite dédier cette nouvelle entrée au Christ pour faire pendant au portail de la Vierge. Ce choix se conforte au cours du voyage de 1891. « Sous l'impression des études et des observations » réalisées, il décide en effet de modifier l'esquisse du portail de telle sorte à ce qu'elle serve « de base à la future mise à exécution »¹⁸¹. Ce sont d'abord « les dispositions spéciales et ingénieuses créées par les anciens maîtres » sur les cathédrales visitées, puis la qualité de la composition et le soin de l'exécution de l'ornementation des portails du Christ de ces mêmes cathédrales qui l'ont convaincu « de la nécessité inévitable de donner une extension aussi vaste que possible au plan définitif du portail principal de Metz ». Il souhaite en effet créer des surfaces permettant d'accueillir des scènes et sculptures « d'un nombre aussi considérable [...] que l'exige la nature du sujet »¹⁸². En outre, P. Tornow suppose que les constructeurs médiévaux ont suivi « une règle générale dans le choix des sujets » de leurs portails dédiés au Christ, règle ayant subi des variations minimales affectant essentiellement les

¹⁸¹ P. P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°8 et 9, op. cit.*, p.16.

¹⁸² *Ibid.*, p.16.

détails¹⁸³. Cette « règle universellement admise » se retrouve dans les principaux exemples que sont les cathédrales de Reims, Paris, Sens, Auxerre, Bourges, Chartres, Rouen, Amiens, Noyon et Laon : les portails du Christ ont tous la même ordonnance¹⁸⁴. Le Christ prend en effet place sur le trumeau et se trouve accompagné par les statues des douze apôtres réparties sur les ébrasements, à la même hauteur. Le tympan reçoit la représentation du Jugement dernier tandis que les voussures accueillent des représentations « des chœurs des anges, des prophètes des martyrs, des confesseurs, des vertus et des vices ainsi que des vierges sages et folles »¹⁸⁵. Enfin, sur les colonnes, les bases et les parois des contreforts sont représentées « les quatre symboles des Évangélistes, les vieillards de l'Apocalypse, les signes du Zodiaque, les travaux de l'année, les arts et les sciences, les six jours de la création du monde et une série d'autres scènes tirées pour la plupart de l'Ancien Testament et notamment les Prophètes et les Proverbes de Salomon »¹⁸⁶.

À l'issue de ce voyage, P. Tornow affirme donc son choix de dédier le portail au Sauveur, mais précise que la distribution du cycle sera arrêtée plus tard, dans la mesure où « cette partie du projet fera l'objet d'un rapport spécial »¹⁸⁷. En revanche, concernant les quatre grands contreforts, l'architecte semble avoir déjà arrêté son choix. Il se réfère pour cela à deux exemples du Moyen Âge : la rose du transept sud de la cathédrale de Chartres et le portail nord de la cathédrale de Bamberg. Les figures des quatre prophètes de l'Ancien Testament sont en effet représentées en « dimensions colossales », avec au-dessus d'elles les quatre évangélistes¹⁸⁸. Il précise « qu'à Chartres, les évangélistes sont représentés assis sur les épaules des prophètes, tandis qu'à Bamberg ils sont debout sur leurs épaules »¹⁸⁹. P. Tornow choisit ainsi de conserver ce principe général, bien qu'il voie dans cette disposition médiévale une

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ *Ibid.*, p.12.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p.13.

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ *Ibid.*, p.14.

« étrangeté et [une] singularité ». Il dispose ainsi les quatre grands prophètes assis et les quatre évangélistes debout « non pas sur les épaules des prophètes, mais immédiatement au-dessus des baldaquins »¹⁹⁰.

Contrairement aux autres projets, pour lesquels le sculpteur ne semble que peu avoir été consulté, A. Dujardin formule quelques observations sur l'iconographie du portail à créer. Sa participation au voyage de 1891 lui permet en effet de prendre part aux réflexions de l'architecte sur cette question. Le *Bulletin n°8 et n°9* rend compte de son raisonnement.

La confrontation des influences bourguignonnes et champenoises appelle pour le portail un mariage des deux styles. De ce fait, pour A. Dujardin le but du voyage consiste à « rechercher s'il existe un portail de la même époque, construit à peu près dans les mêmes conditions et participant des écoles champenoise et bourguignonne, pour en étudier la structure et les caractères généraux ». Au contraire, si cela s'avère impossible, il souhaite analyser ces styles séparément pour tenter de les associer harmonieusement par la suite¹⁹¹. De cette analyse découlera l'ordonnance générale du portail et elle permettra de définir « les proportions, les formes, l'aspect plus ou moins énergique des membres d'architecture, les dispositions décoratives plus ou moins vigoureuses, les refouillements plus ou moins prononcés de la sculpture, le tracé plus ou moins compliqué des profils »¹⁹². Pour cela, A. Dujardin précise qu'il analyse les scènes figurées aux portes des cathédrales afin d'établir avec justesse la nature et la composition de l'iconographie du futur portail du Christ.

La cathédrale d'Auxerre les impressionne particulièrement. Dans son discours, A. Dujardin précise qu'il s'accorde avec P. Tornow pour adopter le mélange « des méthodes champenoise et bourguignonne » qu'ils observent sur la cathédrale

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ *Ibid.*, p.II.

¹⁹² *Ibid.*

auxerroise¹⁹³. Cette influence se perçoit en réalité plus dans l'agencement horizontal des surfaces murales. Dans les deux cas, un soubassement peu orné sert d'assise à une frise composée de figures installées dans des niches trilobées et architecturées. Au-dessus se développent les grandes statues, installées dans des niches à Auxerre, mais en lien avec les colonnes à Metz - comme à Amiens -, puis les voussures.

Concernant l'ornementation, P. Tornow rappelle seulement dans le dixième *Bulletin* de mai 1895 qu'elle est « à peu près complètement indépendante de la forme architectonique »¹⁹⁴. Dans la mesure où la réalisation de ces ornements représente la partie la plus longue dans l'ensemble du projet, et qu'ils ont été validés le 7 mars 1895 par le ministère impérial, l'architecte peut faire débiter leur exécution dans les ateliers bien avant la validation définitive du projet¹⁹⁵. Ainsi, alors que les détails architectoniques du portail ne sont pas arrêtés, une large part des ornements sont déjà sculptés. Il précise d'ailleurs que l'évolution possible du portail ne peut pas avoir d'impact sur les sculptures alors en cours de réalisation¹⁹⁶. Ces éléments pourront toujours être replacés dans une configuration différente, sans altérer le programme iconographique. Sans le savoir peut-être, P. Tornow s'inscrit dans une certaine continuité avec les maîtres d'œuvre médiévaux et les problèmes qu'ils ont pu rencontrer sur leur chantier. L'analyse des portails médiévaux révèle parfois des déplacements de statues correspondant à des arrangements en cours de route¹⁹⁷. Cela peut s'expliquer par un changement d'équipe, la préparation des sculptures dans des ateliers parfois éloignés du chantier ou d'erreurs en cours de travaux. Cette souplesse que l'architecte se laisse avec les éléments sculptés n'est donc pas nouvelle et trahit également la primauté du monumental sur la sculpture.

¹⁹³ *Ibid.*, p.VIII.

¹⁹⁴ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°10 et 11, op. cit.*, p.52.

¹⁹⁵ Un devis portant sur ces travaux est présenté par P. Tornow au ministère le 26 janvier 1895.

¹⁹⁶ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°10 et 11, op. cit.*, p.52.

¹⁹⁷ Fabienne Joubert, *La Sculpture gothique en France. XII^e - XIII^e siècles*, Editions A. et J. Picard., Paris, 2008., p.163.

Dans *l'Immediatbericht n°3*, P. Tornow précise le principe qui guide la réalisation des ornements et des statues. Les éléments réalisés sont, « sans s'appuyer directement sur des modèles, des œuvres d'inspiration artistique libre tout en respectant strictement l'esprit des maîtres du Moyen Âge »¹⁹⁸.

En 1899, P. Tornow revient dans le *Bulletin de l'Œuvre n°12 et 13* sur la méthodologie employée pour la sculpture dans les ateliers. Depuis le début des travaux, les compagnons et lui se conforment « au principe de ne copier servilement les modèles du Moyen Âge ni pour les ornements, ni pour les statues, mais de créer de toutes pièces des œuvres nouvelles, suivant la libre inspiration artistique, tout en restant strictement dans l'esprit des vieux maîtres du Moyen Âge »¹⁹⁹.

Une partie de l'ornementation du portail s'oriente à la flore locale, « conformément à l'usage établi au Moyen Âge ». Pour l'architecte, la réalisation concrète de l'ornement dans la pierre, qui passe par une stylisation, implique forcément une divergence de l'œuvre réalisée avec son modèle²⁰⁰. C'est pourquoi il choisit de représenter dans son rapport de 1900 les modèles originaux, dessinés par A. Dujardin, en comparaison des éléments sculptés. Un répertoire identifie ainsi les plantes par ordre alphabétique. P. Tornow précise que certaines sculptures paraissent presque identiques aux modèles, comme le laurier, tandis que d'autres, comme le mûrier, sont librement interprétés.

Dans le mémoire que A. Dujardin rédige en 1925 à l'attention de l'évêché, il précise que le programme iconographique se décide en accord avec les autorités diocésaines au retour du deuxième voyage en France. En outre, il confirme que le

¹⁹⁸ P. Tornow, *Dom zu Metz. Immediatbericht n°3 über den Fortgang der Restaurierungsarbeiten.*, 22 novembre 1898., „Nach wie vor wurde hierbei nach dem Grundsatz verfahren, sowohl bei Ornament wie bei Figuren, ohne unmittelbare Anlehnung an Vorbilder, jedoch streng im Geiste der Meister des Mittelalters, Werke freier künstlerischer Erfindung zu schaffen“.

¹⁹⁹ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°12 et 13*, 1899, p.23.

²⁰⁰ P. Tornow, *Dom zu Metz. Immediatbericht n°4 über den Fortgang der Restaurierungsarbeiten.*, 1900.

choix du Christ est lié au grand nombre de portails qui présentent l'apothéose du Sauveur.

Si le portail de Metz dans son ensemble est dédié au Christ, le tympan central reçoit la représentation du Jugement dernier. Trois registres horizontaux composent le tympan : en bas, les ressuscités émergent de leur tombe, au-dessus le tri des âmes par l'archange saint Michel et enfin en partie supérieure, le Christ entouré de Marie et saint Jean ainsi que de quatre anges. Relativement courante, cette tripartition rappelle le portail du bras nord du transept de la cathédrale de Reims. Les morts sortant de leurs sépultures à Metz semblent des copies du modèle rémois tant les scènes se révèlent identiques. À Saint-Étienne, ils sont installés dans des niches à la voûte surbaissée alors qu'ils s'alignent sur deux rangées à Reims, sans décor d'architecture et sous le Christ sommital. La représentation de ce Christ reste très similaire entre les deux tympan : les plis du tissu sur la jambe gauche et la position des bras paraissent identiques. Des influences du portail central de la cathédrale picarde apparaissent également. L'archange pesant les âmes, flanqué de deux anges musiciens, est une représentation commune à Metz et à Amiens. Dans les deux cas, cette scène se place pile dans l'axe de la composition d'ensemble. Globalement, la symétrie gouverne l'agencement messin, ce qui trahit la formation académique des intervenants. Les masses et les mouvements se répondent pour équilibrer l'ensemble – ce qui tend certainement à conférer une forme de rigidité à l'œuvre, typique du néo-gothique. En outre, le tympan messin apparaît plus architecturé qu'à Reims ou à Amiens. Une micro-architecture délimite les espaces dédiés à chaque personnage ainsi que les registres entre eux, alors que dans les exemples médiévaux, des motifs de végétation ou simplement géométriques marquent les registres. Faut-il y voir le rôle dominant de l'architecte sur le sculpteur ? Enfin, sur la question purement architecturale, l'absence de linteau clairement identifié comme un élément porteur peut être soulignée. Au portail du Jugement dernier de Paris, le registre bas indique clairement cette pierre comme un élément architectonique : des rebords en

délimitent le contour et soulignent visuellement ce rôle porteur. À Metz au contraire, et à l'instar du portail central de la cathédrale d'Amiens, le registre bas se place sur le véritable linteau qui se lit comme un cadre lisse se retournant depuis les piédroits de l'ouverture. Bien que des consoles portent l'élément, l'impression de portance se trouve dissoute.

Peter Kurmann analyse le programme iconographique et sa mise en œuvre sous le prisme du nationalisme. Dans « Le portail du Christ Roi commandé par Guillaume II : un triomphe de l'histoire de l'art sur le nationalisme », il met en relation les principales étapes du voyage de 1891 avec leur potentiel impact sur la sculpture du portail²⁰¹. Il identifie également une ressemblance évidente entre les figures des prophètes assis dans des niches, qui ornent les murs latéraux du portail du Metz et des figures fort similaires dans le portail central de la cathédrale d'Amiens. En outre, le style des statues d'apôtres qui habillent les ébrasements se réfèrent également au style des grandes statues d'Amiens. Amiens ne constitue cependant pas la seule source d'inspiration pour l'exécution des sculptures. P. Kurmann met en exergue des influences provenant des apôtres de la Sainte Chapelle ainsi que des grandes statues des ébrasements du portail occidental de la cathédrale de Reims.

Quoiqu'il en soit, l'objectif de A. Dujardin – et très vraisemblablement de P. Tornow – consiste à créer un ensemble cohérent et unifié. Cet ensemble doit par conséquent s'orienter le plus possible vers l'idéal de la sculpture gothique, c'est-à-dire la sculpture amiénoise et parisienne des années 1230 à 1260.

P. Kurmann cite la statue de saint Étienne, dont le modèle est sans doute la statue du trumeau du portail central de la cathédrale de Sens, réalisé en 1200. Si certaines ressemblances entre les statues de Sens et de Metz paraissent évidentes, comme « l'arrangement du vêtement liturgique, le *contraposto*, les contours de la tête, la chevelure, le décor de la reliure du grand livre que le saint porte dans ses mains », P. Kurmann pense que les plis tubulaires de la statue mosellane trahissent une inspiration à nouveau toute amiénoise. Ce mélange des influences se confirme

²⁰¹ Metz - *La grâce d'une cathédrale*, s.l., Place Victoires/NuéeBleue, 2019, 444 p., p.119.

pour P. Kurmann dans l'analyse du Jugement dernier réalisé par A. Dujardin. Le sculpteur s'inspire lui du modèle d'Amiens, mais il ambitionne d'altérer ce modèle en plaçant les figures des ressuscités dans de larges niches. À Saint-Étienne, les intercesseurs ne sont plus agenouillés comme en Picardie, à Paris, à Reims ou à Bourges, mais assis comme à Chartres. Le Jugement de Bourges sert également largement de référence à A. Dujardin. P. Kurmann considère les draperies des vêtements des Bienheureux comme un signe évident d'inspiration de la part du sculpteur. Le motif d'arcature surmontée de gâbles dans lesquels sont placés le juge, les intercesseurs et les anges qui l'entourent, est également un signe d'influence. P. Kurmann estime même que le duo messin reproduit « jusque dans les moindres détails de son décor » le Jugement de Bourges²⁰². En plus de ces preuves évidentes d'influences, il met en avant les reliefs entourés de quadrilobes situés à l'intérieur du porche messin. Selon lui, ces éléments rappellent ceux du socle des portails occidentaux d'Amiens ainsi que ceux des arcatures aveugles qui flanquent le portail du bras sud du transept de Notre-Dame de Paris. Suffisamment grands à Paris comme à Metz, les quadrilobes accueillent d'autres petites figures.

En réalité, le programme iconographique qu'ils développent leur permet de créer une sorte d'abrégé de l'histoire de la sculpture des cathédrales françaises du XIII^e siècle, « arrivée à son apogée », évidemment, comme le précise P. Kurmann²⁰³. Cet « amalgame intelligent de modèles variés » permet un lien certain avec l'architecture et la sculpture gothique du XIII^e siècle, mais n'échappe pas à cette touche « XIX^e siècle » qui révèle la formation classique des sculpteurs²⁰⁴.

Bien que P. Tornow estime que « parfois l'imitation du modèle réel est si libre qu'on pourrait prendre les copies pour une création de l'imagination », au final, et comme le mentionne P. Kurmann, il n'y a que peu de vraies copies²⁰⁵. Il s'agit

²⁰² *Ibid.*, p.125.

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ *Ibid.*

²⁰⁵ P. Tornow, *Dom zu Metz. Immediatbericht n°3 über den Fortgang der Restaurierungsarbeiten., op. cit., „wobei freilich manchmal, wie z.B. beim Hopfen (Nr. 18), die*

principalement d'un travail de réinterprétation d'un original, quitte à lui associer d'autres références pour en faire un élément « complet qui peut n'avoir jamais existé ». Les œuvres réalisées par A. Dujardin et les ateliers de la cathédrale parlent le langage du XIII^e siècle, mais avec un accent indéniable de la fin du XIX^e siècle. En revanche P. Kurmann insiste : cet accent, peu importe son époque, n'est pas allemand, mais bien français.

d. Entreprise, matériaux et principes constructifs

En dehors d'évoquer le réemploi des fondations du portail de J.-F. Blondel pour le nouveau portail, P. Tornow ne fait aucune mention à des questions techniques et constructives pour cette intervention. En réalité, le chantier du portail s'inscrit dans la continuité des grands travaux entrepris sur la cathédrale et bénéficie donc d'une expérience non négligeable de la *Dombauhütte*. La plupart des compagnons qui interviennent sur le portail ont déjà participé aux travaux précédents, notamment au cours des dix dernières années pour les sculpteurs²⁰⁶. Quant à la pierre employée, elle reste la pierre de Jaumont. P. Tornow évoque cependant l'implication de son assistant Wilhelm Schmitz, auquel il reconnaît la réalisation de nombreux dessins de préparations ainsi que l'achèvement des dessins de détails. Il évoque évidemment A. Dujardin comme étant le responsable de la sculpture et présente le responsable des ateliers, E. Hayn, qui remplace Heiss décédé en 1901 et se trouve aidé par Pilz²⁰⁷.

Anlehnung an das natürliche Vorbild eine so freie ist, daß man die Nachbilde[r] fast für ein Gebilde der Phantas[ie] zu halten sich versucht fühlt".

²⁰⁶ L'architecte publie en 1903 la liste des compagnons. Elle est présentée dans la deuxième partie, chapitre A *Dombauhütte*.

²⁰⁷ P. Tornow, *Das neue Hauptportal des Metzser Domes. Kurze Beschreibung des figürlichen Schmuckes und Notizen zur Geschichte des Portails mit 9 Tafel-Abbildungen*, op. cit., p.24.

III. Chronologie du chantier

Dans la mesure où P. Tornow finalise et fait valider en premier les choix qui concernent l'iconographie et le programme ornemental du portail, une partie de ces ouvrages est réalisée avant même que la taille des pierres du portail ne débute. Les opérations commencent par la réalisation de certaines sculptures et pierres en atelier, avant leur assemblage sur site. Par la suite, l'élaboration finale des détails architectoniques du portail se superpose à l'exécution des sculptures. Bien que très nombreuses et constituant la part la plus importante du travail, P. Tornow pense les sculptures comme des éléments pouvant être rapportés de façon relativement libre sur une structure architecturée qui elle domine l'ensemble et lui impose un ordre. Le portail se compose ainsi de pièces détachées : il est préalablement réalisé en atelier avant d'être monté sur site.

Le fonds messin conserve un nombre fort important de dessins techniques liés à la construction du portail. Ils portent plus spécifiquement sur la réalisation des pierres composant l'architecture de l'ouvrage ou encore les sculptures. En outre, des photographies réalisées après l'exécution des pierres et des sculptures les immortalisent avant leur mise en œuvre sur le chantier. Ces documents reflètent le travail important réalisé dans l'agence de P. Tornow et dans les ateliers. Ils révèlent également le lien entre ces deux entités, puisque certains plans reçoivent des annotations, en particulier le nom des tailleurs de pierre ou des sculpteurs.

Trois catégories se démarquent parmi les nombreux dessins graphiques techniques : les documents préparatoires aux dessins réalisés par l'agence de P. Tornow, les représentations techniques générales, qui renseignent la plupart du temps le nom du compagnon chargé de l'élément, et enfin les épures des blocs.

Les documents préparatoires, jamais titrés, ni datés et encore moins signés, sont majoritairement réalisés au crayon de papier. Ils présentent soit des portions de l'ouvrage ou de la cathédrale, soit le document final dans son entièreté. Les lignes de construction du dessin et parfois les hésitations du dessinateur restent visibles.

Certains reçoivent même des annotations ou des ajouts de plans, signes de discussions au sein de l'agence pour aboutir au meilleur dessin. Deux exemples ressortent : un premier dessin représentant la moitié gauche du portail intérieur, avec le trumeau et la figure du Christ à droite (fig. 116), et un second qui présente une portion de la façade principale, dans les proportions de la dernière planche officielle de présentation, avec une esquisse des piliers et arcs extérieurs du porche, représentés de façon très similaire à ce qui sera effectivement réalisé, en particulier pour les statues des prophètes (fig. 117).

Les dessins techniques généraux sont au contraire conçus comme des présentations officielles. Ils reçoivent des titres, une échelle, une date et P. Tornow les signe systématiquement. Les collaborateurs de l'architecte exécutent ces dessins, comme en témoignent les différents styles de dessins et d'écriture observés. P. Tornow les valide avant leur transmission aux ateliers. Pour la plupart, les feuilles ont visiblement vécu et servi : taches d'encre, pliures, déchirures, schémas en marge, annotations constituent autant de preuves que ces documents font des allers-retours entre l'agence et les ateliers. Ils alimentent eux aussi des discussions. Une série de dessins datée de janvier 1902 présente les premières réflexions pour la clôture qui permettra d'isoler le porche et la façade principale de l'espace public. Une autre série, datée de septembre 1902 indique dans le détail les courbures des arcs et voûtes, ainsi que la géométrie des blocs que doivent réaliser les ateliers. À nouveau, deux exemples peuvent être mis en avant : un premier dessin montre une élévation cotée partielle du gâble de l'arc principal du porche, avec une attention portée à la mise en œuvre des blocs et leur maintien à l'aide d'un renfort métallique en partie arrière (fig. 118). Deux élévations des arcs latéraux présentent les blocs avec leurs dimensions et les noms des tailleurs de pierres (fig. 119).

Les épures des blocs sont par définition bien plus nombreuses que les dessins généraux. Peut-être par souci d'économie, certaines planches présentent plusieurs blocs en même temps. Le bloc est représenté à échelle proche de sa réalisation finale et au trait simple, sans effet graphique particulier. Un premier exemple caractéristique

montre un bloc regroupant plusieurs arcs supportant une voûte du porche, probablement à l'articulation entre la voûte centrale et les demi-voûtes latérales (fig. 120). Le second donne des indications sur une colonnette qui semble engagée dans un angle (fig. 121). Les noms des tailleurs figurent également sur chaque bloc.

Parmi ces documents, deux reproduisent l'élévation des échafaudages en bois dessinée à l'encre. La structure représentée s'élève jusqu'au droit de la grande rose, sans doute pour donner accès aux faces des deux contreforts existants. Il s'agit des seules représentations d'échafaudages pour cette opération.

Enfin, le fonds comporte une quantité impressionnante de photographies. Elles portent sur des sujets variés : vues générales, démolition du portail de J.-F. Blondel, pierres en « pièce détachée », vues des ateliers, assemblage du nouveau portail, reproduction de dessins... Dépourvues de dates, elles rendent tout de même compte de l'évolution globale du chantier et peuvent être resituées dans le temps en fonction des travaux qu'elles représentent.

a. Le début de la taille des pierres et la réalisation des sculptures en ateliers

Dans un courrier du 5 avril 1900, P. Tornow rappelle au chef du cabinet de l'empereur que le choix de tailler et sculpter en grande quantité les pierres du portail en atelier est lié au fait « qu'il serait d'un effet peu réjouissant de ne pas voir un tel ouvrage se construire rapidement, mais dans un tempo lent »²⁰⁸. Afin de tailler et sculpter les pierres en atelier, P. Tornow doit d'abord faire réaliser par ses collaborateurs les dessins d'exécution. Une fois exécuté, l'élément taillé et/ou sculpté est en règle générale photographié avant d'être un temps entreposé dans les ateliers puis assemblé sur site.

²⁰⁸ *Correspondances de l'empereur, op. cit.*, courrier du 05 avril 1900 : „[...] weil es einen wenig erfreulichen Eindruck gewährt, einen solchen Aufbau nicht in einem Stück schnell hintereinander, sondern in einem so langsamen Tempo zu betreiben [...]“.

En réalité, la taille et la sculpture débutent dans les ateliers dès 1895. L'*Immediatbericht* n°2 présente au cabinet de l'empereur l'avancée des opérations à partir de reproductions des pierres achevées pour le portail. Quarante-cinq photographies témoignent de l'ampleur du travail réalisé. Disposées sur un présentoir avant leur mise en œuvre, ces pierres correspondent : à des éléments formant les bases et les baldaquins destinées aux voussures, sous lesquels prennent place des figures humaines ; à de fausses gargouilles aux figures d'animaux ; à des têtes à la figure humaine, liées à des motifs végétaux qui parfois émergent du visage ; à des figures humaines, cette fois avec des visages d'hommes âgés et un décor végétal moins développé, plutôt limité à l'arrière-plan²⁰⁹. Ces sculptures prennent place au droit de la jonction de la base de deux arcs.

L'année 1898 voit la réalisation de nombreux éléments d'ornementation se poursuivre en atelier. L'empereur et sa femme se rendent à Metz le 9 mai 1898 et ils consacrent leur visite à l'examen des sculptures réalisées pour le futur portail, conservées dans le hangar situé sur la place d'armes. Le souverain exprime « sa haute satisfaction » pour ces réalisations et il achève sa visite en examinant le nouveau pignon de la façade occidentale²¹⁰. P. Tornow précise dans l'*Immediatbericht* n°3 du 22 novembre 1898 que « les décennies d'entraînement » des compagnons de la *Dombauhütte* expliquent la qualité apportée aux nombreuses réalisations et justifient que celles-ci résistent « aux critiques les plus sévères »²¹¹. Le dossier photographique regroupe les éléments taillés ou sculptés les plus remarquables au cours de l'année. Il s'agit de baldaquins destinés aux grandes statues des voussures et de l'ébrasement,

²⁰⁹ Deux inscriptions au crayon de papier précisent l'identité de ces figures. Il s'agit de « Akelei » à gauche et de « Kerbel » à droite.

²¹⁰ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre* n°12 et 13, *op. cit.*, p.27.

²¹¹ P. Tornow, *Dom zu Metz. Immediatbericht* n°3 über den Fortgang der Restaurierungsarbeiten., *op. cit.*, : „Die hierfür in Jahrzehnte langer Uebung erworbene Schulung der Dombauhütte, die einen festen Bestand alter Mitglieder umfaßt, berechtigt zu der Erwartung, daß die Leistungen der Hütte, selbst strengster Kritik Stand zu halten vermögen“.

certaines formant base et d'autres couronnement²¹² ; des pierres formant le couronnement de l'arcature aveugle au pied des grandes statues et qui reçoit, dans écoinçons des motifs figuratifs ou feuillagés ; des ornements feuillagés des rosaces ; des pierres des bandeaux horizontaux destinés à recevoir les quatre statues des grands prophètes de l'Ancien Testament ; des chapiteaux de la face intérieure du portail ; de nombreuses statues de prophètes et de Sybilles devant orner les niches de l'arcature aveugle²¹³ ; et des pierres destinées à la statue de l'ange du cadran solaire avant leur mise en œuvre.

Menées de front, la taille et la sculpture ne peuvent se faire trop rapidement dans la mesure où seuls les compagnons suffisamment expérimentés sont autorisés à réaliser ces opérations. P. Tornow met en place cette mesure dans l'espérance que les œuvres résistent « à la critique la plus sévère »²¹⁴.

Le montage du portail débute seulement au printemps 1900 et les travaux dans les ateliers se poursuivent toujours activement. Dans un courrier qu'il adresse au président du district de Metz, l'architecte mentionne l'avancement des travaux : les deux tiers des quelques 6 000 pierres nécessaires au nouveau portail sont taillées et stockées. La sculpture intéresse en particulier les reliefs qui habillent les parties basses des murs formant porche. Dans *l'Immediatbericht n°4*, P. Tornow rappelle au souverain qu'il conçoit le cycle des statues « sur le modèle d'un portail du Christ, [et] rejoint dans son ensemble ainsi que dans les détails cette disposition typique et homogène des cathédrales d'Amiens, Chartres, Bourges, Reims et Paris dont les portails principaux [...] sont tous des portails du Christ »²¹⁵. Pas moins de 37 planches

²¹² Certains éléments font partie de la fresque des Apôtres. Les baldaquins 4 et 6 se réfèrent à la statue de saint Stéphane et le baldaquin 7 est lié à l'apôtre Jean, lequel est représenté avec une coupe de serpents venimeux en guise d'attribut.

²¹³ Les statues sont représentées debout ou assises et sont disposées par paire, discutant de la venue du Sauveur.

²¹⁴ *Ibid.*, p.22.

²¹⁵ P. Tornow, *Dom zu Metz. Immediatbericht n°4 über den Fortgang der Restaurierungsarbeiten.*, op. cit. „Der Figurenzyklus, den der Ausschmückung des Portales, eines Christusportales zu Grundeliegt, schließt sich in seiner Gesamtheit wie im Einzelnen an die

détaillent les pierres les plus remarquables des ébrasements gauche et droit du portail. Certaines photographies représentent l'ornementation du portail, cette fois focalisée sur la flore. Une mise en relation des pierres avec des croquis de végétaux révèle les influences de l'architecte.

Un volume spécialement aménagé à cet effet dans la partie sud de la crypte permet l'exposition des modèles de plâtre réalisés jusque-là pour la réalisation des statues. En outre, P. Tornow indique que les compagnons stockent 833 pièces de plâtre, ce qui trahit l'ampleur du travail accompli dans les ateliers d'A. Dujardin.

En mai 1900, se poursuit la réalisation des quatre statues des prophètes. Le président du district se rend dans les ateliers avec P. Tornow pour constater ce travail. Le jour même, l'architecte lui envoie une photographie représentant justement une de ces statues en cours d'exécution par le sculpteur Jean Fendt.

En 1901, P. Tornow rend compte de l'avancement dans *l'Immediatbericht n°5* et renvoie pour cela au dossier photographique qui montre à nouveau de nombreuses pierres sculptées. Il donne d'ailleurs une description de chacune d'elles. Parmi les ouvrages importants, se trouvent les baldaquins couronnant les sculptures des voussures, des éléments de terminaison de gâbles, des chapiteaux, des morceaux de frises et des statues des vierges folles et les vierges sages, des anges, des damnés, des ressuscités. Les neuf dernières statues ont droit à une description plus longue de la part de l'architecte. Il s'agit notamment de sculptures destinées à la face intérieure du portail dédié à la Vierge.

Un an plus tard, la taille et la sculpture se poursuivent. P. Tornow estime qu'au quart de l'année suivante, la plupart des pierres seraient achevées. Il espère également qu'à la fin du mois de janvier 1903 le gâble sommant l'archange Michel

hierfür typische und überall übereinstimmende Anordnung bei den Kathedralen zu Amiens, Chartres, Bourges, Reims und Paris an, deren Hauptportale, also auch Paris, trotz der Bezeichnung derselben als Notre-Dame, ebenfalls sämtlich Christusportale sind".

puisse recevoir ses sculptures. De nombreuses photographies et de dessins géométraux illustrent l'*Immediatbericht n°6* qu'il rédige à la fin de l'année 1902. Pour la première fois, un cliché montre une vue d'ensemble du chantier. Les précédents dossiers graphiques ne comportaient pas de photographies du site des travaux. Un cliché représente en partie basse la frise des ressuscités sortant de leurs tombeaux, qui prend place au droit du linteau du portail, soutenu par le trumeau central dont on distingue le sommet (fig. 122). Au premier plan, la photographie renseigne sur la structure de l'échafaudage qui vient cadrer l'ensemble. De plus, des élévations détaillées des quatre baldaquins des prophètes des piliers, illustrent également ce rapport (fig. 123)²¹⁶. P. Tornow ne donne pas plus d'informations ni ne formule de commentaires à ce sujet, en dépit des nombreuses informations visibles sur ces dessins. Les dernières planches font office de véritable catalogue de petits baldaquins destinés aux voussures du portail : deux documents représentent 98 baldaquins !

Le début de l'année 1903 voit enfin l'achèvement des dernières pierres dans les ateliers. Le travail consiste en effet à terminer les pierres du portail, tout en démarrant la taille de celles censées constituer les parties supérieures de la façade.

Dans l'*Immediatbericht n°7*, P. Tornow reproduit trois illustrations du Christ vainqueur et de deux anges agenouillés brûlant de l'encens et l'entourant. Ce groupe doit prendre place dans la niche ménagée dans le gâble de l'ouverture principale du porche. Les derniers préparatifs dans les ateliers permettent de réaliser les baldaquins destinés aux sculptures évoquées précédemment ; une portion du rampant gauche du gâble et sa pierre sommitale ; des éléments destinés à la partie médiane de la façade principale, au-dessus du portail, à savoir les statues figurant l'Église et la Synagogue ; et plusieurs éléments de la frise aux motifs de végétation, qui sépare la rose du triforium.

²¹⁶ P. Tornow, *Dom zu Metz. Immediatbericht n°6 über den Fortgang der Restaurierungsarbeiten.*, 1902. : „Eine Zusammenstellung verkleinerten Maßstabes der Werkzeichnungen für die Baldachine über den Standfiguren der vier großen Propheten an der Stirnseite der Strebepfeiler“.

b. Le démontage du portail J.-F. Blondel

La dépose du portail classique débute à la toute fin du XIX^e siècle, probablement pour ne pas créer de béance sur la cathédrale qui resterait visible trop longtemps. L'administration impériale, qui partage l'avis négatif de P. Tornow sur le portail classique, se met en relation avec la ville Metz, propriétaire du marché couvert²¹⁷. Une dernière tentative vise en effet à sauver le portail de J.-F. Blondel : le ministère essaye de racheter le marché couvert pour y déplacer le portail. Cette cession n'a pas lieu puisque la Ville s'oppose et le ministère confirme donc définitivement la démolition pure et simple de l'ancien portail. Cette démolition devient en effet une priorité après la validation « en haut lieu » du devis du 22 mars 1897, qui acte la construction du nouveau portail.

Le 12 février 1898 est fixée l'adjudication des travaux de démolition. M. E. Becker, entrepreneur à Metz, réalise ces travaux pour un montant de 35 000 marks. Les opérations débutent le 18 avril 1898 et s'achèvent, sans accident, le 2 septembre de la même année.

P. Tornow documente le démontage dans *l'Immediatbericht n°2* de 1895-1897²¹⁸. Les différentes étapes se détaillent en 24 photographies (fig. 45 à 50). Le point de vue adopté reste presque toujours frontal. Seuls cinq clichés pris latéralement et depuis les échafaudages offrent une autre vision des travaux. Le dernier montre la façade principale dépourvue de toute construction blondélienne : les travaux de dépose sont en effet terminés.

²¹⁷ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°12 et 13, op. cit.*

²¹⁸ Intitulé « Evolution de la démolition du portail Blondel ».

c. La tour de l'horloge : un dernier ajustement en cours de chantier

Dans le mémoire rédigé en 1890, P. Tornow évoque la terminaison à donner à la tour de l'horloge. Il rappelle l'existence passée d'une flèche maçonnée et pleine sur cette tour, comme en témoignent des gravures anciennes. Il propose de ce fait de la rétablir en créant cependant une flèche plutôt ajourée. Une flèche ajourée paraît en effet « plus adaptée à l'étage supérieur ouvert de la tourelle et à la construction du nouveau pignon »²¹⁹. Il précise que la flèche doit avoir un dessin cohérent avec la tour, qui permette aussi de diminuer le poids qui s'exercera sur les structures existantes. En outre, il souhaite lier la tour au nouveau pignon à l'aide d'une travée de l'arcature ajourée qui se prolonge ainsi entre les deux ouvrages.

Les travaux de reprise des parements inférieurs de la tour de l'horloge débutent à la fin du mois d'octobre 1898. Ce renouvellement atteint la hauteur de cinq mètres au début de l'année 1899, bien que des gelées aient interrompu les travaux à l'hiver 1898. Les travaux reprennent ainsi au printemps 1899. Le remplacement des pierres de parement s'effectue sur une profondeur équivalente à un bloc, soit 30 cm.

P. Tornow poursuit deux buts avec la mise en œuvre d'une arcature aveugle avec cinq colonnes marquant les angles de la tour : d'abord retrouver l'hygiène sanitaire des maçonneries « sans nuire à la solidité par une pénétration trop profonde des travaux », puis, à l'aide des modénatures mises en place, créer « une liaison organique entre le portail de la Vierge et le futur portail principal »²²⁰. Les travaux réalisés permettent à l'architecte d'établir une comparaison entre les parements achevés de la tour, comparés au portail de la Vierge nouvellement restauré et les plans du futur portail. Il estime que le soubassement restauré de la tour, en tant qu'élément de transition entre ces deux entrées, doit recevoir un traitement plus riche. Il propose pour cela la mise en œuvre d'une statue qui peut ainsi « établir un

²¹⁹ P. Tornow, *Denkschriften-Reihe betreffend den Dom zu Metz und dessen Wiederherstellung.*, op. cit., p.8 : „[...] weil dies sowohl zum offenen Obergeschoss des Thürmschens, als zur Konstruktion des neuen Geibels besser passt“.

²²⁰ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°12 et 13*, op. cit., p.21.

lien entre les deux portails »²²¹. La présence de l'horloge sur la tour, associée à la coutume médiévale « de décorer les monuments religieux de cadrans solaires », l'a conduit à également choisir un cadran pour la tour²²². P. Tornow fait cependant arrêter les travaux de rejointoiement pour obtenir des instances impériales la validation de cette modification.

De la fin de l'année 1898 au mois de juin 1899, il échange sur ce sujet avec le département de la Justice et de la Culture du ministère impérial d'Alsace-Moselle. Les archives regroupent cette correspondance avec le président du district, le baron von Hammerstein et son sous-secrétaire Petry²²³. L'architecte détaille également son projet dans un rapport.

Par un courrier du 30 décembre 1898, P. Tornow rappelle au président du district que le Moyen Âge a coutume d'installer des cadrans solaires au droit des façades principales des édifices religieux. Les visites qu'il a effectuées des cathédrales de Laon et de Chartres et des cathédrales allemandes de Munster et de Strasbourg l'ont conforté à réaliser un tel cadran à Metz. Il estime que le pied de la tour de l'horloge apparaît comme le bon emplacement pour cela.

P. Tornow met en exergue l'exemple chartrain « d'une statue d'ange érigée sur corbeau, couronnée par un baldaquin et portant le cadran de l'horloge solaire » qu'il souhaite suivre²²⁴. L'esquisse qui accompagne le courrier présente la position de l'horloge sur la tour en précisant que la hauteur de l'ouvrage doit s'accorder avec celle des grandes statues des contreforts du portail et que la statue d'ange est réalisée à 1 :1,5 de la taille humaine. Les frais liés à ces travaux s'intègrent au devis qui

²²¹ P. Tornow, *Dom zu Metz. Immediatbericht n°3 über den Fortgang der Restaurierungsarbeiten.*, op. cit. : „Verbindungsglied zwischen beiden Portalen zu schaffen ».

²²² *Ibid.* : « die Erwägung, daß das Mittelalter die kirchlichen Baudenkmäler mit Sonnenuhren auszustatten pflegte”.

²²³ Les documents analysés aux chapitres 15 et 16 sont bel et bien deux rapports distincts, mais qui semblent pourtant concerner une même période et doivent probablement être considérés comme la suite l'un de l'autre.

²²⁴ P. Tornow, *Immediatbericht n°III 1898-1899*, 30 décembre 1898., : „eine auf einem Kragsteine stehende, von einem Baldachin gekrönte Engelsfigur als Träger des Sonnenuhrziffernblattes zu wählen”.

sera présenté par la suite. Bien que l'empereur valide le portail, P. Tornow souhaite obtenir l'accord du ministère pour le cadran solaire. Il ajoute que les sculpteurs et tailleurs de pierre de la *Dombauhütte* réaliseront le projet.

Enfin, P. Tornow associe l'Observatoire universitaire impérial de Strasbourg à la réalisation du cadran, notamment pour le positionnement des heures. Il demande préalablement la permission au président du district d'entrer en contact avec la direction de l'Observatoire.

Quelques jours plus tard, le sous-secrétaire Patry présente à H. von Hammerstein le courrier de P. Tornow en précisant « qu'il n'y a rien à rajouter au projet d'installation d'une horloge solaire » et que le secrétariat du ministère prend contact avec la direction de l'Observatoire²²⁵.

Le 14 janvier, la présidence du district informe P. Tornow que son projet a été présenté au ministère impérial.

Quelques mois plus tard, le 13 mai 1899, le cabinet de l'empereur écrit à P. Tornow pour accorder le projet de cadran solaire. L'empereur souhaiterait cependant voir un dessin de la figure de l'ange avant de lancer les travaux.

Le 31 mai, P. Tornow envoie au chef du cabinet de l'empereur le dessin de la statue de l'ange. Le *Statthalter* transmet ce dessin au souverain, ainsi qu'un rapport explicatif, à Berlin le 19 juin 1899.

Le 31 mai, P. Tornow envoie au président du district un rapport accompagné de sept annexes retraçant les dernières évolutions du projet. L'empereur ayant approuvé l'emplacement du futur cadran au pied de la tour, P. Tornow souhaite à présent développer le dessin de l'ouvrage pour lui donner un effet plus monumental.

²²⁵ *Ibid.*, „theile ich Ew. Hochwohlgeboren ergebenst mit, daß gegen die vorgeschlagene, auf der anbei zurückfolgenden Zeichnung angedeutete Anbringung einer Sonnenuhr diessseits nichts zu erinnern ist“.

Il s'agit de prendre en compte la proximité du futur cadran avec les deux « grands portails ornés de très nombreuses statues auxquelles il convient de se rattacher [visuellement], en lien avec la disposition présentée par les grandes cathédrales françaises possédant une analogie d'époque et de style » avec celle de Metz²²⁶. Des documents graphiques localisent le cadran sur la tour et explicitent le lien entre la statue et son encadrement.

P. Tornow évoque ensuite la position du cadran. Il met en avant deux modèles : les cathédrales d'Amiens et de Chartres. Des photographies de ces cadrans solaires et statues représentent des vues d'ensemble et en détail. À Amiens, le cadran se trouve aux pieds de l'ange, alors qu'il fait office de bouclier à Chartres. La statue du modèle amiénois remporte les faveurs de l'architecte messin, qui la juge plus appropriée que « la figure romane de Chartres », dont il rappelle qu'il s'agit d'un remplacement datant de 1518. Toutefois, P. Tornow reconnaît qu'il choisit de placer le cadran comme bouclier à Metz, allant ainsi à l'encontre de son premier avis. La solution présentée au ministère résulte ainsi d'un mélange : la statue d'ange amiénoise avec le cadran-bouclier de Chartres. Enfin, P. Tornow précise que le dessin exact des lignes du cadran devra être exécuté par l'observatoire de Strasbourg.

Le 20 juillet, le président du district présente le dossier validé par le cabinet de l'empereur à l'architecte. Guillaume II « s'est beaucoup réjoui de la conception pleine de goût de ce projet et a donné avec enthousiasme son accord pour sa réalisation »²²⁷.

À la suite de cette double validation, P. Tornow fait reprendre les travaux de telle sorte à pouvoir présenter la statue de l'ange et le baldaquin qui la somme au souverain lors de sa visite annuelle. Entre cette date et la rédaction du rapport,

²²⁶ *Ibid.*, : „überaus figurenreichen Portale an jene an den zeit- und formverwandten großen französischen Kathedralen getroffene Anordnung sich vorbildlich anzuschließen“.

²²⁷ *Ibid.*, courrier du 20 juillet 1899 : „daß Seine Majestät der Kaiser und König Allerhöchst Sich über den geschmackvollen Entwurf sehr gefreut haben und die Ausführung desselben gern genehmigen“.

l'ensemble des parements de la tourelle est restauré. Pour P. Tornow, cela marque « indirectement [l'achèvement de] la première partie du projet pour un nouveau portail principal »²²⁸.

Dans un courrier du 7 août 1899, P. Tornow précise à Berlin que l'empereur pourra apprécier la fin des travaux de la tour de l'horloge lors de sa venue. En effet, toutes les pierres nécessaires ainsi que la statue de l'ange ont été taillées. Le 18 août 1899, Guillaume II voit la statue et son ornementation en place.

En octobre 1899, la réfection des parements de la tour s'achève et P. Tornow précise dans le *Bulletin* qu'il s'agit de la « première étape dans la construction du nouveau portail principal »²²⁹. Il en profite pour synthétiser le déroulement des opérations intéressant la façade principale : les parties supérieures, notamment le nouveau pignon et son ornementation s'achèvent tandis que débutent en partie basse les travaux liés à la construction du nouveau portail. Il ajoute qu'il s'agit d'un « grand projet, qui poursuit exclusivement, d'après un plan bien arrêté, le but idéal de doter [la] vénérable cathédrale d'un portail principal en harmonie avec le style et le rang de l'édifice »²³⁰.

d. Le montage du nouveau portail

La construction du nouveau portail peut débiter une fois le portail classique déposé en septembre 1898 (fig. 124 à 132). Bien que de nombreuses pierres soient taillées et sculptées dans les ateliers depuis trois ans, certaines opérations qui font office de travaux préparatoires doivent d'abord être réalisées. Ces opérations mineures permettent également à P. Tornow de gagner un temps supplémentaire

²²⁸ P. Tornow, *Dom zu Metz. Immediatbericht n°3 über den Fortgang der Restaurierungsarbeiten.*, op. cit. : „hierdurch also mittelbar der erste Theil des Entwurfes für das neue Hauptportal vollendet“.

²²⁹ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°12 et 13*, op. cit., p.22.

²³⁰ *Ibid.*, p.22.

pour faire tailler davantage de pierres. Il s'agit de reprendre les parements du pied de la tour et de reconstruire le mur au droit du bas-côté nord avec son ouverture tripartite. P. Tornow précise que l'épiderme de la maçonnerie apparaît très endommagé et que l'appui de baie, ainsi que ses remplages, son linteau et sa corniche, doivent être remplacés à neuf. Les travaux se terminent jusqu'à hauteur de l'allège en novembre 1898 et se poursuivent par le remplacement des meneaux²³¹.

En 1899, l'avancement de la taille dans les ateliers est important. Un grand nombre d'éléments sont prêts, mais P. Tornow temporise et rappelle que le portail sera érigé « lorsque la plus grande partie au moins de ces pierres sera terminée »²³².

Le 26 mars 1900, P. Tornow écrit au *Bezirkspräsident* de Metz au sujet de la venue de l'empereur. Il rédige cette lettre après avoir appris dans un journal que la venue de Guillaume II est officiellement fixée au 15 mai 1900. Il propose d'organiser une visite de la cathédrale et présente pour cela l'état d'avancement du chantier, sans doute pour convaincre de l'intérêt d'une telle visite.

Les travaux de reprise des maçonneries au droit de la baie tripartite du bas-côté nord s'achèvent ce qui permet aux compagnons de déposer les échafaudages. L'arc de décharge inséré au droit du vaisseau principal approche de sa finalisation. En outre, la pose des premières pierres du portail débute de telle sorte à atteindre l'arrête supérieure qui formera le soubassement. P. Tornow note à ce propos que les fondations du portail de J.-F. Blondel sont réutilisées. En effet, « les fondations en maçonnerie de béton, dur comme de la roche, de l'ancien portail », n'ont pas été démolies, mais remployées²³³.

²³¹ P. Tornow, *Dom zu Metz. Immediatbericht n°3 über den Fortgang der Restaurierungsarbeiten.*, op. cit.

²³² P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°12 et 13*, op. cit., p.22.

²³³ *Correspondances de l'Empereur*, op. cit., courrier du 26 mars 1900 : „[...] das felsenharte Betonmauerwerk des Fundamentes des alten Portals [...]“.

L'avancement des études dans son agence se concentre sur la finalisation des dessins pour le portail, d'autant que l'architecte estime à 90 le nombre de dessins restant à réaliser. Il ajoute qu'une fois ces dessins réalisés, il se consacrera à l'élaboration « des études préparatoires pour deux grands objets uniques » que sont la tour à la croisée du transept et le dégagement de la cathédrale, accompagné du réaménagement de la place Saint-Étienne²³⁴.

Quelques jours plus tard, le 5 avril 1900, P. Tornow écrit au cabinet de l'empereur pour informer le souverain qu'afin de satisfaire son souhait de voir le chantier démarrer rapidement, les quatre premiers lits de pierre sont montés. Cela donne « une image approximative des dimensions et de l'impression que le nouveau portail procurera »²³⁵. P. Tornow demande donc expressément à Lucanus de confirmer auprès de Guillaume II le démarrage des travaux.

Lors de la visite de l'empereur le 14 mai 1900, les bases des murs et des piliers sont en place. Les quatre piliers s'élèvent jusqu'au second glacis, situé à la base des statues, et l'intérieur du portail monte jusqu'aux pieds des statues de l'ébrasement. Avant de pouvoir poursuivre l'érection de ces structures, P. Tornow rappelle qu'il paraissait nécessaire d'insérer dans la maçonnerie de la façade principale, un arc de décharge en tiers-point, qui permet la démolition des éléments situés en dessous. Cette opération indispensable permet d'aménager une ouverture plus importante en partie basse²³⁶. P. Tornow précise que ces travaux « exigent une grande délicatesse afin d'éviter jusqu'au plus petit mouvement dans le mur situé au-dessus de l'arc

²³⁴ *Ibid.* : „[...] die Vorarbeiten für zwei weitere große Einzelobjekte [...]“.

²³⁵ *Ibid.*, courrier du 5 avril 1900 : „[...] ein ungefähres Bild von den Abmessung und der Wirkung des neue Portals wird gewinnen lassen.“

²³⁶ La page 2 du premier dossier graphique A présente une photographie de la façade principale avec l'échafaudage en place et les bases des piliers. La photographie suivante montre l'ouverture agrandie avec, en rouge sur le document, le tracé de l'ancien arc plein cintre déposé.

contenant la grande rose », ce qui demande presque tout l'été²³⁷. En outre, la restitution de la baie tripartite du bas-côté nord s'achève²³⁸.

P. Tornow transmet l'*Immediatbericht n°4* rédigé le 29 décembre 1900 à H. von Lucanus avec un courrier dans lequel il revient sur une remarque qui a dû lui être formulée par l'empereur au sujet du troisième rapport. L'architecte précise en effet qu'il a choisi d'écrire les noms des personnages de l'Ancien Testament de la façon catholique plutôt que protestante, dans la mesure où la cathédrale de Metz « sert la culture catholique ». Il ajoute également qu'employer les termes protestants n'aurait pas été bien reçu par les autorités locales.

Trois photographies présentent une élévation progressive des échafaudages, alors que les bases et parties médianes des quatre contreforts du futur portail sont déjà érigées. Le Christ du trumeau, déjà en place, se devine au travers de la structure en bois.

Le 17 mai 1901, qui correspond également à une visite de Guillaume II, les piliers et les parties arrières s'élèvent jusqu'au niveau sous les baldaquins des grandes statues des contreforts, ces dernières n'étant pas encore en place. Le rythme des travaux reste relativement lent en raison de l'étroitesse du chantier et du soin à apporter au déplacement depuis les ateliers vers la façade principale. L'espace se trouve en effet contraint par le passage de la rue. Dans l'*Immediatbericht n°5* de 1901, P. Tornow informe le souverain qu'une large part des opérations chronophages consiste tout simplement à déplacer les pierres vers le site pour les assembler.

En juin 1902, soit huit mois plus tard, P. Tornow insiste toujours sur la difficulté posée par les conditions de chantier. « L'étroitesse de l'emplacement » ne permet « d'employer qu'un nombre restreint d'ouvriers ». Enfin, le soin à apporter lors de la

²³⁷ P. Tornow, *Dom zu Metz. Immediatbericht n°4 über den Fortgang der Restaurierungsarbeiten.*, op. cit. : „mußte, um auf nur geringste Bewegungen im darüber liegenden Mauerkörper der großen Fensterrose und des Giebeldreieckes zu vermeiden, mit größter Einfühlsamkeit zur Ausführung gebracht werden [...]“.

²³⁸ *Ibid.* : „Die Arbeiten zum Ausbau der Westfront bestanden zunächst in der Beendigung der Wiederherstellung der verstümmelten dreitheiligen Fensteröffnung nordseitlich des neuen Hauptportales und im Beginn des Aufbaues dieses Portales selbst“.

pose des pierres en raison de la fragilité des « ornements très saillants et très fragiles » qui les habillent ralentit d'autant plus les travaux²³⁹.

Lors de la visite de l'empereur le 17 mai 1902, le portail atteint la mi-hauteur du tympan principal. P. Tornow précise que le travail se fait sans interruption. Les voûtes de la halle sont progressivement montées ainsi que la plateforme en pierre de taille qui fait office de couverture. L'*Immediatbericht* n°6 reproduit une élévation du portail. Elle indique par un hachurage rouge l'état d'avancement du portail. Pour l'architecte, le portail pourra être terminé, avec ses grilles, pour le mois de mai de l'année prochaine²⁴⁰. Il envoie ce sixième rapport le jour-même à H. von Lucanus²⁴¹. Le 17 janvier 1903, H. von Lucanus répond que Guillaume II a lu avec un vif intérêt ce texte.

²³⁹ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre* n°14 et 15, 1902, p.42.

²⁴⁰ P. Tornow, *Dom zu Metz. Immediatbericht n°6 über den Fortgang der Restaurierungsarbeiten.*, op. cit. : „es darf hieraus unzweifelhaft geschlossen werden, daß, wenn nicht unvorhergesehene Eingriffe eintreten, die Fertigstellung des Portalaufbaues, einschließlich der Herstellung des Plattenbelages der Halle und des äußeren Abschlusses durch eiserne Gitter, bis zum Mai n.J. mit Sicherheit in Aussicht gestellt werden kann“.

²⁴¹ *Correspondances de l'Empereur*, op. cit., n°924.

IV. Le portail achevé

L'inauguration du portail a lieu le 14 mai 1903. Quelques travaux relatifs à la protection de l'ouvrage terminé paraissent cependant encore nécessaires avant que l'empereur puisse remettre symboliquement les clés du portail à l'évêque de Metz. Les préparatifs de l'inauguration font l'objet de nombreux échanges de courriers et de descriptions de la part de P. Tornow. Une fois le mois de mai 1903 passé, les travaux reprennent au droit des contreforts pour achever la liaison stylistique entre le nouveau portail et le nouveau pignon.

a. Installation d'une grille de protection

En vue de l'inauguration prochaine du portail, l'empereur demande à être informé au mieux des derniers préparatifs sur le chantier. Le *Statthalter* H. von Hohenlohe lui envoie pour cela un courrier le 21 mars 1903 pour rendre compte d'un problème auquel il ne trouve pas de solution. Il s'agit de la protection du nouveau portail par une grille métallique qui assurerait la mise à distance du public.

H. von Hohenlohe laisse entendre qu'une réunion a eu lieu entre P. Tornow et un référent technique de la Présidence en charge de la ville de Metz. L'architecte propose deux projets, qui sont d'ailleurs transmis en pièce jointe à l'empereur. Dans la première version, il place une grille au-devant du portail, à plus de 90 cm. P. Tornow reconnaît que cette solution pose problème vis-à-vis du tramway qui passe à proximité immédiate de l'entrée. Il propose de réunir les deux voies du tramway devant la cathédrale, libérant ainsi de la place pour le déploiement de la grille. Le référent technique de Metz s'oppose formellement à cette solution, qui pose visiblement beaucoup d'autres problèmes techniques pour la circulation du tramway. Une seconde solution est ainsi soumise. Elle consiste à intégrer la grille au portail, dans l'ébrasement des ouvertures. Bien que P. Tornow ait dessiné cette solution, il

pense que cela « va nuire à la monumentalité du portail »²⁴². Le référent technique oppose à P. Tornow la petite taille des grilles par rapport à la proportion d'ensemble du portail et pense qu'elles se fondront dans la masse. Il met en avant l'exemple du portail sud de la cathédrale de Chartres, qui possède une telle disposition. Une photographie accompagne le courrier pour convaincre le souverain.

Le cabinet de l'empereur répond à H. von Hohenlohe le 1^{er} avril 1903 en demandant explicitement de placer les grilles entre les piliers, c'est-à-dire de retenir la seconde solution.

b. Les préparatifs de l'inauguration

Le 14 mars 1903, le *Statthalter* rappelle à Guillaume II qu'il a ordonné au président du district de Lorraine de tout mettre en œuvre pour que le portail soit bien inauguré au mois de mai 1903²⁴³. En outre, il rappelle que le souverain a transmis par télégraphe des suggestions à l'évêque pour le déroulement de l'inauguration. H. von Hohenlohe ajoute que P. Tornow lui confirme que l'inauguration pourra avoir lieu à partir du 1^{er} mai.

Le *Statthalter* reste dans l'attente des ordres du souverain au sujet de l'inauguration, mais rappelle à ce propos que « la cathédrale de Metz est propriété de l'administration régionale et, de même que le pense l'évêque de Metz, elle est du ressort des affaires profanes »²⁴⁴. Il poursuit en évoquant l'impossibilité d'échanger les clefs du portail, dans la mesure où les portes de bronze ne seront pas prêtes pour l'inauguration : des fermetures provisoires les remplacent. Il propose toutefois d'emballer le portail afin que le dévoilement de l'ouvrage au public marque la transition entre le monde profane et la cérémonie religieuse qui pourra alors prendre

²⁴² *Correspondances de l'Empereur, op. cit.*, courrier du 21 mars 1903 : „[...] und hierdurch deren monumentale Wirkung [...] beeinträchtigt würde“.

²⁴³ *Ibid.*, Akten XV Els. Lothr. 5, n°1514.

²⁴⁴ *Ibid.*, Akten XV Els. Lothr. 5, n°1514 : „Der Dom in Metz steht im Eigentum der Landesverwaltung und es ist daher, auch nach Ansicht des Bischof[s] von Metz, Sache der weltlichen Gewalt [...]“.

place dans la cathédrale. Enfin, il suggère que la création d'une pièce de monnaie, qui aurait sur une de ses faces la représentation de l'empereur, ainsi que la création « d'un acte réalisé de façon artistique », commémorent l'évènement.

Le 25 mars, le cabinet de l'empereur confirme au *Statthalter* que le souverain sera présent au mois de mai à Metz et qu'il dirigera la cérémonie d'inauguration. L'acte et la monnaie commémoratifs pourront être réalisés selon les conseils de H. von Hohenlohe. L'empereur doit être représenté de profil, en uniforme « Garde du Corps » et portant un casque au motif d'aigle. H. von Hohenlohe ajoute que l'enveloppe qui masque le portail doit tomber après la lecture de l'acte commémoratif et qu'une haie d'honneur composée de militaires sera positionnée dans l'axe du portail. Il détaille ensuite la suite de l'évènement, notamment la cérémonie religieuse réservée à des invités et qui prendra place dans la cathédrale.

Il formule une demande auprès du Général-Adjudant, le comte von Hütsen-Haeseler, afin de prévoir le nécessaire pour la haie d'honneur souhaitée par l'empereur.

Le *Statthalter* prévient H. von Lucanus le 1^{er} avril qu'il va s'adresser au général en charge du régiment royal d'infanterie de Lorraine pour mobiliser les militaires. Il insiste pour que les soldats soient bien habillés en tenue de parade.

Le 6 avril, H. von Hohenlohe s'adresse cette fois à Guillaume II au sujet des évêques qu'il souhaite convier à l'inauguration. Le *Statthalter* rappelle l'ordre que le souverain lui a donné : vérifier auprès de l'évêque de Metz Wilibrord Benzler s'il ne sera pas relayé en second plan si le cardinal-évêque Kopp de Breslau et l'archevêque Fischer de Cologne assistent à l'inauguration.

H. von Hohenlohe rapporte ensuite à l'empereur le résultat de son entrevue avec W. Benzler. Ce dernier se déclare d'abord touché par l'attention du souverain et ne voit pas d'inconvénient à ce que le cardinal Kopp préside la cérémonie. Il ajoute

cependant, qu'en tant qu'évêque « du diocèse de Metz, il se sent obligé, même en présence du cardinal, d'endosser ce rôle »²⁴⁵. C'est malgré tout pour lui un honneur que cette cérémonie se déroule en présence des deux prélats. H. von Hohenlohe informe l'évêque de Metz qu'en réalité l'empereur ne souhaite pas confier aux deux invités des fonctions lors de la cérémonie, mais juste partager avec eux ce moment.

Enfin, le *Statthalter* se met d'accord avec W. Benlzer pour que lui et l'empereur aillent ensemble jusqu'au portail pour procéder à la passation du portail vers le chapitre, tandis que les deux prélats invités restent assis dans la tente érigée en face du portail.

Les archives de Berlin conservent une série de courriers échangés en avril 1903 entre le cabinet de l'empereur, H. von Hohenlohe et la chancellerie d'empire pour se mettre d'accord sur le texte qui sera lu lors de la cérémonie, sur le dessin de la médaille commémorative de l'évènement et sur d'autres détails logistiques de l'inauguration. La dédicace est établie en trois exemplaires destinés à l'évêque, aux archives de la cathédrale et aux archives du gouvernement local à Metz. Certaines personnalités qui assistent à l'évènement signent ce document, dont P. Tornow et A. Dujardin.

Le 25 avril 1903, le président du district Friedrich von Zeppelin-Aschhausen*, transmet à l'empereur plusieurs textes liés à la cérémonie. Les archives berlinoises conservent seulement trois textes : deux versions du texte censé figurer sur la dédicace et une ébauche du discours de l'évêque. F. von Zeppelin-Aschhausen accompagne toutefois son courrier de propositions pour le texte qui doit figurer sur la monnaie commémorative, d'esquisses pour ses dessins et enfin le texte de l'inscription à réaliser sur le portail.

²⁴⁵ *Ibid.*, courrier du 06 avril 1903 : „[...] daß er als Bischof der Metzter Diözese sich ja für verpflichtet erachte auch in Anwesenheit eines Kardinals solche zu übernehmen“.

Les deux versions du texte censé figurer sur la dédicace commémorative diffèrent relativement peu. Le texte commence par rappeler que « des maîtres d'œuvres gothiques ont posé il y a presque 700 ans les premières pierres » de cette église de la « vielle et allemande ville de Metz »²⁴⁶. Les évêques favorisent la construction de l'édifice et l'entretiennent. Les bourgeois de la ville soutiennent également les travaux au point qu'un « achèvement provisoire a été atteint »²⁴⁷. La seconde version du texte avance l'année 1546 comme date de fin des travaux. Le texte rappelle la construction du portail classique et son origine (la guérison du roi Louis XV). Puis il précise que « par la Grâce Dieu et aux actions de l'empereur Guillaume le Grand, Metz est intégrée au nouvel Empire renaissant » et que la cathédrale a dès lors reçu une nouvelle fois les attentions de « la maison impériale des Hohenzollern »²⁴⁸. Un rappel renvoie aux travaux réalisés, mais surtout précise que le portail de J.-F. Blondel, qui se trouvait au-devant de la cathédrale « comme une armoire étrangère », a été remplacé par un nouveau portail qui se trouve en « digne harmonie avec les pensées des premiers constructeurs de cette œuvre »²⁴⁹. La seconde version du texte ajoute en nuancant que le portail de J.-F. Blondel a été « réalisé dans le goût du temps de l'époque »²⁵⁰. La chronologie du projet conclut le discours et rappelle que les travaux ont été lancés une fois les fonds nécessaires sécurisés, tant par le gouvernement d'Alsace-Moselle que par le chapitre de la cathédrale.

La seconde version du texte se termine par : « puisse, jusque dans les temps les plus éloignés, cette porte servir d'entrée à une communauté chrétienne qui

²⁴⁶ *Ibid.*, courrier du 25 avril 1903 : „Meister gothischer Baukunst haben vor fast 700 Jahren die ersten Bausteine zu der hehren Bischofskirche gelegt, die inmitten der alten deutschen Stadt Metz [...]“.

²⁴⁷ *Ibid.* : „Ein vorläufiger Abschluß wurde erreicht“.

²⁴⁸ *Ibid.* : „Nachdem durch Gottes Gnade und die Thaten Kaiser Wilhelms des Großen Metz dem neuerstandenen Reiche eingefügt worden war, wurde unter der Fürsorge des Kaiserhauses der Hohenzollern an diesem Dome weitergeführt [...]“.

²⁴⁹ *Ibid.* : „[...] wie eine fremde Schranke [...] in würdigem Einklang mit den Gedanken der ersten Meister dieses Werks“.

²⁵⁰ *Ibid.* : „[...] das im Geschmack der damaligen Zeit gehalten [...]“.

pieusement et avec la crainte de Dieu passera son seuil, et restera fidèle à l'empereur, à la maison impériale et à la partie allemande »²⁵¹.

Le discours de l'évêque rappelle les deux fois précédentes où le prélat a pu remercier l'empereur : à l'abbaye de Marie-Laach, où Guillaume II a fait installer un trône impérial, et à Jérusalem, où l'empereur a posé la première pierre de l'église de la Dormition. Pour l'évêque, aussi longtemps que la cathédrale de Metz sera debout, alors les générations futures verront qu'un « empereur allemand a donné par la main géniale d'un artiste à la vieille construction un ornement conçu dans l'esprit d'origine »²⁵². Plus loin, il compare le nouveau portail aux arcs de triomphe construits dans la Rome antique par les empereurs victorieux. Il apparente le portail de Metz à l'arc qui témoigne de la réussite de Guillaume II d'avoir instauré la paix à son peuple, tout en annonçant le Triomphe du Christ. Un développement sur le message de Jésus suit en faisant référence à l'Ancien et au Nouveau Testaments.

c. L'inauguration du portail principal le 14 mai 1903

P. Tornow résume l'inauguration du 14 mai 1903 dans l'*Immediatbericht n°7* (fig. 133)²⁵³. Trois documents accompagnent cette présentation : le programme établi pour cette journée et validé par l'empereur, la dédicace relative à l'inauguration et la dédicace complémentaire.

P. Tornow détaille largement l'évènement dans son rapport et le résumé suivant peut en être extrait : le jeudi 14 mai 1903, le prince gouverneur de Bitche, accompagné d'un certain nombre de personnalités politiques locales, retrouve l'empereur arrivé en train à la gare de Metz. L'impératrice déjà sur place, rencontre le

²⁵¹ *Ibid.*, courrier du 25 avril 1903 : „Möge dieses Thor bis in die fernsten Zeiten einer Christengemeinde als Eingang dienen, die fromm und gottesfürchtig die Schwelle überschreitet, die treu ergeben ist dem Kaiser, dem Kaiserlichen Hause und dem deutschen Vaterlande“.

²⁵² *Ibid.* : „[...] ein edler deutscher Kaiser durch geniale Künstlerhand dem alten Baue eine neue, aber ganz in ursprünglichem Geiste gehaltene Zierde hinzugefügt [...]“.

²⁵³ P. Tornow, *Dom zu Metz. Immediatbericht n°7 über den Fortgang der Restaurierungsarbeiten.*, 1903., Rapport n°7 du 30 décembre 1903.

Oberhofmarschall comte Eulenburg. Les rues empruntées par le cortège impérial de la gare jusqu'à la cathédrale forment une « via triumphalis où prennent place des rangées serrées de troupes à pied » tandis que la place de la cathédrale accueille le régiment royal n°145 formant une haie d'honneur²⁵⁴. Un régiment de dragons du Schleswig-Holstein ouvre et ferme le cortège.

L'impératrice précède en calèche Guillaume II qui monte à cheval aux côtés du gouverneur de Metz. Une fois arrivés sur la place de la cathédrale, l'impératrice rejoint la tente d'honneur où elle salue les personnalités présentes, tandis que son mari passe en revue les troupes massées sur la place, avant de lui aussi rejoindre la tente. P. Tornow porte une attention particulière à détailler la position des différentes personnalités par rapport à l'empereur.

Le programme se déroule conformément au projet validé²⁵⁵. L'architecte retranscrit le discours tenu par l'évêque de Metz devant le portail qui reste encore masqué. L'évêque remercie « pour la troisième fois » le couple impérial et ajoute que sa reconnaissance « est d'autant plus intime, que la création dont il est question est formidable »²⁵⁶. P. Tornow reprend les propos de l'évêque en les modifiant légèrement par rapport au texte officiel. Il précise que le prélat considère que tant que « la cathédrale se dressera vers le ciel pour témoigner de la créativité d'anciens constructeurs, elle témoignera à la postérité comment un des empereurs allemands les plus nobles et des artistes géniaux ont donné à l'édifice un nouvel ornement, exécuté tout à fait dans l'esprit d'origine »²⁵⁷. Plus loin, il loue le sens artistique de

²⁵⁴ *Ibid.* : „Die Einzugsstraße vom Bahnhof zum Domplatz bildete eine lange via triumphalis, welche zu beiden Seiten von dichten Reihen von Fußtruppen mit aufgepflanztem Seitengewehr abgesperrt war. Die Ehrenkompanien auf dem Domplatz hatte das Königs-Regiment N° 145 gestellt“.

²⁵⁵ Le projet est reproduit dans l'annexe 1 du rapport.

²⁵⁶ P. Tornow, *Dom zu Metz. Immediatbericht n°7 über den Fortgang der Restaurierungsarbeiten.*, op. cit. : „Der Dank ist diesmal um so inniger, je hervorragender die Kunstschöpfung ist, um die es sich handelt [...]“.

²⁵⁷ *Ibid.* : „So lange diese ehrwürdige Kathedrale, dies großartige Denkmal gotischer Baukunst zum Himmel ragt und Kunde gibt von der gläubigen Schaffenskraft früherer Zeiten, wird man auch dankbaren Herzens der Nachwelt berichten, wie ein edler deutscher Kaiser durch geniale

Guillaume II, qui a su « reconnaître immédiatement l'importance de la cathédrale et soutenir avec compréhension sa restauration »²⁵⁸. La fin de la retranscription du discours par P. Tornow rappelle la comparaison établie par l'évêque entre le portail et les arcs de triomphe antiques. S'il reconnaît à ces derniers le rôle de marqueurs de victoire dans un contexte de guerre, il accorde au nouveau portail la valeur « d'une œuvre de paix et de salut » qui témoigne du règne pacificateur de l'empereur²⁵⁹. P. Tornow mentionne enfin les derniers mots de l'évêque qui saluent la foi du souverain.

Guillaume II donne ensuite le signal, par un mouvement de bâton de maréchal, de révéler le portail jusque-là masqué. Le couple impérial contemple l'ouvrage avant de signer la dédicace du portail et le cardinal Kopp procède ensuite à la bénédiction du portail.

Plusieurs centaines de personnes attendent à l'intérieur de la cathédrale le moment où les deux portes s'ouvrent pour laisser pénétrer le cortège impérial. À 16h45 retentit le premier coup donné par la Mutte. Quelques minutes plus tard, s'ouvrent les portes laissant le cortège entrer dans l'édifice, le tout accompagné par une chorale. S'en suit une messe présidée par le cardinal ainsi que par l'archevêque de Cologne. Une fois la cérémonie terminée, le couple impérial quitte la cathédrale par le portail pour rejoindre la gare.

d. Les dernières reprises au droit de la façade principale

P. Tornow rassure son administration en affirmant que le portail peut être inauguré en mai 1903, mais le projet nécessite encore quelques finitions à cette date. En effet, l'achèvement des travaux, qui intéressent plus particulièrement les

Künstlerhand dem alten Baue eine neue, aber ganz im ursprünglichen Geiste gestaltene Zierde hinzugefügt [...]”.

²⁵⁸ *Ibid.* : „Das neue Portal wird immerdar Zeugnis ablegen von dem hohen Kunstsinn Eurer Kaiserlichen Majestät, Allerhöchstwelche die hervorragende Bedeutung der Metzzer Kathedrale allsogleich erkannten und ihre Restauration so verständnisvoll zu fördern wußten”.

²⁵⁹ *Ibid.* : „[...] Werke des Friedens und des Segens [...]”.

contreforts de la façade principale a lieu au cours de la seconde moitié de l'année 1903.

Dans l'*Immediatbericht n°7*, P. Tornow évoque rapidement quelques opérations d'entretien et de remplacement de dallage, mais précise que trois interventions constituent le gros du travail durant cette année : la restauration de la crypte, l'achèvement du nouveau portail et surtout la reprise de la partie médiane de la façade principale.

Les dernières opérations portant sur le portail s'achèvent à la fin du mois d'avril. Les travaux de la partie médiane de la façade principale débutent à la suite. Ils consistent en premier lieu dans « la mise en place d'une architecture quelque peu plus riche de baldaquins au droit des faces frontales des deux contreforts encadrant la grande rose », ainsi qu'en second lieu dans l'installation sous ces baldaquins de statues de taille supérieure à l'échelle humaine et représentant l'Église et la Synagogue²⁶⁰. En outre, la frise fortement dégradée séparant la rose du triforium fait l'objet d'un remplacement tandis qu'une restauration intéresse les remplages de la rose. Ces travaux s'achèvent avant la fin de l'année 1903²⁶¹.

Des vues d'ensemble et de détail du portail achevé illustrent ce rapport. Les quatre premières vues forment une représentation chronologique de l'évolution du portail : le premier cliché montre l'ancienne construction et le pignon d'origine de la façade, le deuxième témoigne de l'état après démolition du portail classique et de la reprise du pignon, le troisième figure le nouveau portail seul tandis que le dernier complète l'ensemble avec les travaux de reprise des deux contreforts de façade. Une planche montre une vue du revers intérieur du portail tandis que six planches figurent des aperçus des deux ébrasements des trois arches formant le porche. Les

²⁶⁰ *Ibid.* : „Diese Arbeit bestand in erster Linie in der Ausstattung der Stirnseiten der Strebepfeiler zu Seiten der Fensterrose mit einer etwas reicheren Baldachin-Architektur und den überlebensgroßen Standbildern der Ecclesia und Synagoge unter diesem Baldachin“.

²⁶¹ P. Tornow ajoute cependant une phrase, barrée par la suite, qui précise que l'achèvement à lieu en novembre et que lors de la rédaction du rapport, soit en décembre, les travaux de reprise des maçonneries de la rose sont encore en cours.

autres planches détaillent les statues et les ornements, dont l'inscription de dédicace qui prend place au revers d'un contrefort et les quatre grands prophètes.

Enfin, dans le dixième rapport, W. Schmitz, le successeur de P. Tornow, évoque les modèles en plâtre exécutés pour l'étude de l'ornementation et des figures du nouveau portail. Ces ouvrages sont en partie entreposés dans les ateliers loués Devant-les-Ponts ou regroupés sur le plancher des combles de la cathédrale.

e. Réception du portail

P. Tornow reconstruit l'intégralité de la toiture, restaure la quasi-totalité de la cathédrale, crée un nouveau portail en osant détruire le travail d'un des plus éminents représentants de l'architecture classique française, mais ce que la postérité retient de son travail constitue sans doute une des rares opérations qu'il n'a pas supervisées, et pour laquelle il a manifesté peu d'intérêt : la statue du prophète Daniel.

Les quatre piliers du portail reçoivent en effet des représentations de quatre prophètes. P. Tornow choisit de placer une statue sur chaque face frontale et, pour en augmenter la monumentalité, de la représenter à une échelle presque quatre fois supérieure à l'échelle humaine.

La statue la plus à droite du portail représente le prophète Daniel sous les traits de Guillaume II, avec, à l'origine la moustache emblématique du souverain. Pour ne pas être trop perceptible, A. Dujardin fonde cette moustache caractérisée par ses crocs relevés et fournis avec la peau du prophète. Un contemporain non averti aurait sans doute perçu une terrible déformation faciale...

Dans *l'Est républicain* du 25 avril 1903, le sculpteur A. Dujardin s'exprime sans équivoque : « Sans l'empereur, il y a bel âge que je serais expulsé, car je suis Français.

C'est par reconnaissance personnelle et pour rendre hommage au souverain pour l'intérêt qu'il a porté à la cathédrale que j'ai exécuté cette statue »²⁶².

Dans les archives, aucune mention n'est faite par P. Tornow de cette statue. L'intérêt de l'architecte se concentre sur le programme iconographique plus que sur chaque élément pris séparément. Seul l'*Immediatbericht* n°6 présente des vues des statues des prophètes et P. Tornow précise qu'à ce moment le visage de Daniel n'est pas encore terminé²⁶³. L'initiative d'identifier Daniel à Guillaume II revient donc pleinement au sculpteur, comme en témoigne l'article de 1903. A. Dujardin ne revient pas sur cette question cruciale dans son mémoire rédigé en 1925. Un article du *The Milwaukee Journal*, rédigé en 6 mars 1927 - très certainement par un proche de la famille Dujardin -, quelques jours après la mort du sculpteur, précise clairement que « Dujardin est l'homme qui a fait ressembler le prophète Daniel au Kaiser »²⁶⁴.

Lorsque A. Dujardin présente au souverain la statue qui revêt ses traits, Guillaume II aurait seulement fait un signe du coude, au duo messin²⁶⁵. Quelle que soit la réelle motivation à représenter le maître d'ouvrage sur le portail, il faut assimiler cette initiative à une tradition qui ponctue l'histoire de l'art et de l'architecture. De nombreux commanditaires et parfois maîtres d'œuvre ou créateurs sont représentés sur des œuvres anciennes. Il ne s'agit pas pour autant d'un acte politique autoritaire.

Les Cahiers lorrains du 1^{er} décembre 1923 font état d'une conversation entre le rédacteur de l'article et P. Tornow avant l'inauguration du portail. Le rédacteur précise qu'à l'époque, P. Tornow n'a pas souhaité que la discussion soit reproduite dans un journal, mais que, « quelque temps avant sa mort, les raisons de sa réserve ayant disparu » l'ancien *Dombaumeister* a confirmé son récit de 1902. En effet, P. Tornow

²⁶² Christiane Pignon-Feller, *Metz 1848-1918, les métamorphoses d'une ville*, Paris, Editions du Patrimoine, 2013, 498 p., p.181.

²⁶³ P. Tornow, *Dom zu Metz. Immediatbericht n°6 über den Fortgang der Restaurierungsarbeiten.*, op. cit.

²⁶⁴ "Wars robbed artist of fame", *The Milwaukee Journal* », 6 mars 1927.

²⁶⁵ C. Pignon-Feller, *Metz 1848-1918, les métamorphoses d'une ville*, op. cit., p.181.

semble avoir validé ces informations le 4 décembre 1920. L'article clarifie : « Ce n'est pas, déclare M. P. Tornow, Guillaume qui a demandé que l'on plaçât ses traits augustes à l'un des contreforts du portail du Christ à la cathédrale : il n'en a pas même eu l'idée qui appartient au sculpteur français Dujardin »²⁶⁶.

L'article revient sur la proposition de Guillaume II, formulée apparemment au printemps 1901, de réaliser sur le portail, à l'instar de la *Gedächtniskirche* de Berlin où des conseillers municipaux de la ville ont été reproduits désavantageusement en gargouilles, des sculptures humoristiques à Metz. L'architecte s'oppose franchement à cette proposition, arguant que les plaisanteries apparaissent dans l'architecture seulement à la fin du XIV^e siècle, or le portail est réalisé dans le style du XIII^e siècle. Impossible donc de donner satisfaction au souverain. Cette déconvenue impériale aurait motivé le sculpteur français à créer une statue qui reprenne les traits du Kayser. De la sorte, son souhait aurait été en partie respecté. D'après l'article, A. Dujardin aurait dit : « Si, pour répondre au désir de Sa Majesté, nous faisons... Sa Figure ! L'un des grands sujets qui doivent orner le portail, le prophète Daniel, n'a pas encore de physionomie... définitive !... »²⁶⁷. P. Tornow aurait été effrayé par cette proposition, mais accepte de « risquer le paquet »²⁶⁸. A. Dujardin travaille cependant dans le plus grand secret pour que personne ne se rende compte de cet hommage. L'année suivante, Guillaume II se rend dans les ateliers de la cathédrale pour « se faire montrer les nouveautés de l'année ». L'article, dont on ne peut nier une forme d'ironie, mérite d'être cité à ce sujet :

« Comme il allait se retirer, M. P. Tornow, tout de go, comme s'il réparait un fâcheux oubli : - " À propos, Majesté, il y a encore la quatrième figure que nous allions oublier de Vous soumettre. Votre Majesté désire-t-elle la voir ?

- *Gewiss, gewiss, P. Tornow* " .

²⁶⁶ Les Cahiers lorrains, 1^{er} décembre 1923, p.155. Source : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12934117/f11.item.r=paul%20P>. Tornow.zoom consulté en août 2023.

²⁶⁷ *Ibid.*

²⁶⁸ *Ibid.*

« P. Tornow fait signe à A. Dujardin qui ne parle pas allemand. Le sculpteur, très impressionné, s'avance vers son modelage en terre. Sa main tremble. Il enlève le chiffon humide qui préserve la glaise de la sécheresse et tous deux anxieux, attendent l'arrêt du Maître.

Quelques secondes qui paraissent avoir la durée de siècles. Un regard étonné s'échange entre P. Tornow à A. Dujardin, regard étonné seulement et non courroucé. Pas un mot. Un demi-tour à droite, vers P. Tornow et, enfin, le bras gauche arrondi, le coude braqué vers l'œuvre désormais acceptée, ce geste vague et indéfinissable qui signifie : Farceurs, va... C'était le " bon à tirer ". »²⁶⁹.

L'article précise qu'un journal annonce que le visage de Guillaume II va être placé sur la cathédrale de Metz. Cette déclaration déclenche une vague de panique auprès des fonctionnaires impériaux. H. Von Lucanus aurait dépêché en secret au *Statthalter* « un homme de confiance, pour savoir ce qu'il y avait de vrai dans cette information extraordinaire »²⁷⁰. Le *Statthalter* aurait demandé par télégraphe au comte von Zeppelin-Aschhausen de venir en urgence à Metz pour « fournir ses explications au sujet de cette « mauvaise plaisanterie » qui pouvait leur coûter cher à tous les deux ! »²⁷¹. F. von Zeppelin-Aschhausen se serait alité pour ne pas aller à Metz et expliquer une situation qu'il ignorait totalement. P. Tornow rejoint cependant le *Statthalter* pour lui expliquer les tenants et les aboutissants de l'affaire.

Au retour de l'Alsace-Moselle à la France, les Français affublent la statue du « Kaiser » avec une pancarte dont l'inscription « Sic gloria transit mundi », c'est-à-dire : « ainsi passent les gloires du monde ». La carte postale réalisée à partir de cette nouvelle disposition de la statue impériale peut être considérée comme l'un des premiers « Buzz » de l'Histoire, tant elle a été reproduite (fig. 134). Les moustaches wilhelmiennes ne disparaissent pas sous les ciseaux français. L'envahisseur nazi, considérant qu'un empereur allemand ne peut être représenté sous les traits d'un juif,

²⁶⁹ *op. cit.*, p.156.

²⁷⁰ *Ibid.*

²⁷¹ *Ibid.*

les efface en 1940. Ce petit détail, bien qu'exécuté relativement maladroitement par A. Dujardin, concentre à lui seul plus d'un demi-siècle d'histoire franco-allemande...

Le portail néo-gothique de P. Tornow fait exception à plus d'un titre dans l'histoire franco-allemande des cathédrales des XIX^e et XX^e siècles.

Contrairement au jugement régulièrement émis sur cette œuvre, le portail ne peut assurément pas être qualifié d'acte de germanisation. P. Kurmann le rapproche du portail de l'église Saint-Pierre-le-Jeune à Strasbourg qui s'élève entre 1899 et 1902. Ce portail se compose comme « une anthologie de la sculpture allemande du XIII^e siècle », comme pour rappeler aux Alsaciens l'origine allemande de leur sculpture. À Metz en revanche, la sculpture se veut réellement française pour rester dans le bon modèle gothique du XIII^e siècle. P. Kurmann émet l'hypothèse que la restauration menée par P. Tornow et A. Dujardin perd son caractère politique pour être « une reconstitution " objective " de l'Histoire »²⁷² et invite à vérifier cette hypothèse dans les archives de Guillaume II. Espérons que la présente analyse ait répondu à ce souhait.

Le cas messin est en réalité absolument unique dans l'histoire des cathédrales des XIX^e et XX^e siècles. Certains exemples de construction de portail peuvent certes être avancés comme point de comparaison avec Metz. En France, quelques cathédrales font l'objet d'achèvements contemporains des travaux tornowiens : Moulins, de 1852 à 1876 par J.-B. Lassus notamment, et Clermont-Ferrand, de 1866 à 1884 par E.-E. Viollet-le-Duc puis Anatole de Baudot. En Allemagne, après Cologne en 1880, l'église d'Ulm voit son imposante flèche s'achever en 1890.

Il s'agit cependant toujours d'opérations visant à achever les édifices en leur ajoutant les volumes manquants, dans lesquels le ou les portails ne sont que des

²⁷² Metz - *La grâce d'une cathédrale*, op. cit., p.126.

parties qui complètent un ensemble. À Moulins par exemple, la façade harmonique se compose comme un tout cohérent. Les portails dessinés – en même temps que le reste de la façade – s'accordent dès les esquisses du projet avec le reste du volume projeté. En outre, les histoires évolutives des cathédrales permettent, la plupart du temps, que les volumes qui constituent l'ensemble du monument n'appartiennent pas tous à la même période de construction. Ainsi, la façade et la nef de Moulins détonnent largement avec leur style néo-roman du chevet flamboyant. Les portails de la façade principale, loin du chevet gothique, peuvent donc être dessinés dans le style qui sied à l'architecte, sans risquer de contraste malheureux. Ils peuvent être considérés comme deux éléments distincts collés ensemble.

À la cathédrale de Cologne ou à l'église d'Ulm, les projets d'achèvement mis en œuvre aux XIX^e ou au XX^e siècles suivent des plans médiévaux ou des indices historiques et archéologiques. Les concepteurs peuvent s'appuyer sur des preuves tangibles pour orienter leur projet. D'ailleurs, même sans documents anciens, la logique et la comparaison avec d'autres édifices de même rang et de même style leur permettent de concevoir des projets cohérents. S'il faut concevoir une façade pour une cathédrale gothique, de nombreux exemples peuvent servir de référence.

À Metz, en revanche, rien de tout cela n'existe. Quoi qu'en pensent les différents maîtres d'œuvre à partir du milieu du XV^e siècle, la cathédrale de Metz est achevée dans une configuration « bizarre » à cette date. Elle se présente en effet à J.-F. Blondel comme une cathédrale à trois bras de transept, dont l'entrée principale se trouve désaxée. Les destructions du XVIII^e siècle mettent en exergue cette « bizarrerie » qui pourtant trouvait tout son sens dans un tissu médiéval. Tour à tour, J.-F. Blondel et P. Tornow se retrouvent obligés de se confronter à une situation absurde et de contraindre l'édifice à un nouvel environnement urbain.

Au contraire de ses collègues allemands, P. Tornow conçoit un projet sans aucune trace archéologique ou historique. Sa proposition force même l'évolution historique de la cathédrale pour la remettre dans le droit chemin : celui de l'axe

longitudinal de l'édifice. Le désaxement de l'entrée, déjà « corrigé » par J.-F. Blondel, est cette fois arrangé stylistiquement avec l'édifice existant. L'architecte prussien compose ainsi un projet qui se veut sincèrement gothique, sans la moindre trace d'ambition personnelle.

Le portail de P. Tornow s'apparente à une création d'un nouveau type. Il s'agit d'un portail simple, qui par l'intermédiaire d'une halle devient en réalité un portail étiré en profondeur pour créer un proche. Le portail ménagé dans la maçonnerie existante se projette en effet dans l'espace : les murs du proche ne sont autres qu'un prolongement des ébrasements du portail. L'architecte allemand rompt avec la conception classique et académique de J.-F. Blondel qui cherche la régularité géométrique au détriment de la réalité. P. Tornow crée une vraie œuvre médiévale qui s'adapte au contexte, prend en compte les contraintes de l'édifice existant quitte à entrer en tension avec un autre portail. Le portail principal de la cathédrale de Metz se révèle ainsi l'œuvre la plus médiévale des XIX^e et XX^e siècles.

Les générations succédant à P. Tornow héritent d'une cathédrale « dix-neuviémisée ». L'édifice apparaît aujourd'hui presque isolé, sa volumétrie et son environnement sont mis en cohérence et rectifiés dans leur géométrie. La plupart des éléments manquants pour faire de Saint-Étienne une cathédrale complète et idéale ont pu être mis en œuvre.

Le portail P. Tornow est donc une des rares créations réalisées dans l'esprit des anciens constructeurs. Si nos yeux y voient une énième tentative du XIX^e siècle pour achever un édifice, force est de constater que cette opération a permis à la cathédrale de Metz de se hisser au rang des grandes cathédrales qui ont marqué l'évolution des théories de la restauration au début du XX^e siècle.

CHAPITRE III.E : LES PROJETS NON RÉALISÉS

Quatre projets non réalisés rythment le service de P. Tornow à la cathédrale de Metz. Pour remédier à l'effet d'écrasement que produit la nouvelle toiture sur les deux tours existantes, l'architecte pense dès l'incendie de 1877 à doter la cathédrale de deux flèches. La flèche maçonnée et ajourée sur la tour du Chapitre laisse rapidement place au projet unique de flèche « charpentée » à la croisée du transept. Le vent tourne à nouveau à la fin du siècle et le projet de flèche de la tour du Chapitre refait son apparition pour finalement être abandonné presque en même temps que le départ de P. Tornow en 1906. L'architecte travaille donc régulièrement tout au long de son service sur ces deux projets. La reconstruction de la sacristie apparaît tardivement dans les rapports transmis à Berlin et les *Bulletins*. L'initiative du projet revient au clergé tandis que l'ampleur des travaux de démolition qu'il suppose semblent avoir eu raison de sa réalisation. Enfin, les portes en bronze prévues pour le portail principal constituent sans conteste le projet non réalisé à la plus grande longévité. Imaginées dès les premières esquisses du portail en 1875, comme faisant partie d'une composition d'ensemble, le projet des portes refait surface dans les années 1980 lorsque la DRAC Lorraine retrouve dans ses archives les dessins préparatoires, les photographies et les courriers d'Auguste Dujardin ! Bien que l'achèvement par la République française d'un projet de l'Empire allemand aurait pu représenter la principale barrière à ce vaste projet, c'est, comme souvent, la question économique qui a définitivement clôt le sujet.

I. Achever la silhouette de la cathédrale : les deux flèches

En réponse à l'incendie du 7 mai 1877, Paul Tornow conçoit une nouvelle toiture censée être plus en accord avec les grandes cathédrales françaises. La surélévation de la nouvelle ligne de faîtage de 4,5 mètres diminue l'effet vertical des deux tours existantes : l'effet d'élançement de la cathédrale s'en trouve réduit. Il propose rapidement, et avant même que la nouvelle toiture ne soit mise en construction, la réalisation d'une flèche maçonnée sur la tour du Chapitre et d'une flèche à la croisée du transept¹.

Au-delà de l'argument purement esthétique avancé par P. Tornow pour légitimer son projet, la flèche représente un symbole important dans l'histoire des cathédrales du XIX^e siècle. L'architecte messin fait en effet explicitement référence aux flèches des cathédrales d'Amiens et de Paris qui ont été respectivement restaurées et reconstruites au XIX^e siècle par E.-E. Viollet-le-Duc. Le projet messin cite en partie ces deux références, ce qui consolide davantage le lien qui unit l'architecte français et P. Tornow sur le plan théorique. En outre, comme le souligne Jean-Michel Leniaud, « la flèche est sans doute l'une des images les plus présentes dans l'horizon catholique du XIX^e siècle et l'une des plus commentées. Signe d'union du ciel et de la terre, elle exprime l'hymen du catholicisme et du Moyen Âge, de la raison et du mystère, de la foi et de la politique. Son érection constitue l'un des moments essentiels de l'achèvement d'une cathédrale, considéré comme un acte de foi »². Doter la cathédrale de Metz de flèches permet ainsi de hisser le monument au rang des églises ayant été achevées par ce point sommital, mais également de l'insérer dans l'histoire des

¹ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°4*, 1889, p.17-18. « Grâce à son inclinaison plus forte, à ses matériaux plus précieux et à sa plus grande richesse d'ornementation obtenue par des pignons massifs, la nouvelle toiture, comparée à celle qui existait auparavant, contribue sans aucun doute à rehausser le caractère monumental de l'édifice ; mais, d'un autre côté, on ne saurait nier que précisément le choix d'une pente plus accentuée des combles devait porter préjudice en même temps à l'effet que produisent les deux tours dans la physionomie générale de la cathédrale ».

² Jean-Michel Leniaud, *Les cathédrales au XIX^e siècle étude*, Economica., Paris, 1993., p.449.

cathédrales allemandes coiffées des plus hautes structures, comme Fribourg-en-Brisgau, Ulm, Cologne et Strasbourg.

Il y a donc dans l'élaboration de ce projet, la volonté d'achever la cathédrale en la complétant par le dernier élément caractéristique d'une cathédrale parfaite et qui lui fait défaut³. Bien que l'objectif poursuivi soit le même pour les deux projets, le fait qu'ils soient dessinés à des stades différents de la carrière de l'architecte révèle des approches différentes de la question. La flèche sur la croisée témoigne en effet de l'assagissement du jeune architecte qui décide de suivre des préceptes stricts d'unité stylistique. La flèche sur la tour du Chapitre cherche au contraire à rivaliser avec la tour de Mutte, beffroi municipal. Dans ce sens, cette flèche constitue la seule intrusion perceptible du politique dans le travail de P. Tornow. Est-ce pour cela que l'architecte utilise à la fin de sa carrière des références aux flèches de Cologne ou de Fribourg-en-Brisgau ? En effet, la flèche sur la tour du Chapitre trahit peut-être l'envie d'un architecte en fin de carrière de se laisser porter par de nouvelles influences, ou bien sa clairvoyance face à un projet irréalisable...

D'abord envisagés comme pendants nécessaires l'un à l'autre pour équilibrer la composition d'ensemble, ces deux projets finissent par connaître un destin similaire. La flèche de la tour du Chapitre laisse rapidement place, au cours des années 1880, à celle de la croisée pour des questions techniques. Guillaume II met volontairement la flèche de la croisée, qui lui est plusieurs fois présentée ainsi qu'à l'administration, de côté par au profit du portail principal. Une fois ce dernier achevé en 1903, l'étude de la flèche de la tour du Chapitre refait surface, non sans étonnement, mais se trouve définitivement abandonnée après l'examen des fondations de la tour à la toute fin du

³ Les sept tours de la cathédrale idéale d'Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc reçoivent autant de flèches.

service de P. Tornow. C'est en effet W. Schmitz qui acte, au détour d'une visite avec le souverain, l'abandon définitif du projet en 1909.

Les intentions de projet, très similaires pour les deux flèches, précéderont la chronologie des projets. Celle-ci est relativement longue, puisqu'elle débute après l'incendie de 1877 et se termine avec W. Schmitz en 1909. L'évolution des projets est rythmée, en particulier pour la flèche de la tour du Chapitre, par des fouilles et des investigations techniques menées par des experts au droit des fondations. Bien que l'iconographie des précédents projets a toujours pu être analysée, force est de constater que P. Tornow ne se prononce jamais sur cette question. L'architecte a en effet pour habitude de développer davantage ce sujet après avoir reçu la validation de l'empereur, ce qui ne sera jamais le cas ici. Enfin, la question technique n'est que très partiellement détaillée pour la construction de la flèche à la croisée.

a. Intentions de projet et objectifs poursuivis par Paul Tornow

Avant même l'achèvement de la reconstruction de la nouvelle toiture, P. Tornow sait que le rehaussement de la ligne de faîtage produira un effet néfaste sur la silhouette d'ensemble de la cathédrale. Ce qui n'était qu'une supposition en phase projet devient rapidement une constatation. En effet, dans un rapport rédigé en 1882, soit quelques mois seulement après l'achèvement des travaux de couverture, P. Tornow reconnaît que « l'adoption d'une inclinaison de toiture plus forte a effectivement produit une détérioration à l'effet [des tours], jusqu'à un certain point »⁴. Il doit donc étudier différents moyens pour compenser ce phénomène, bien qu'en 1882, les priorités consistent à achever la construction des pignons.

⁴ P. Tornow, *Denkschrift-Serie betreffend die Kathedrale zu Metz und deren Restauration.*, Metz, 1882., p.9 : „Nun aber ist nicht zu läugnen dass durch die Adoptirung einer steileren Dachneigung eine thatsächliche Beeinträchtigung jener Wirkung bis zu einem gewissen Grade eingetreten ist.“

Avant de détailler ses intentions, P. Tornow revient sur quelques considérations historiques concernant les deux tours de la cathédrale. En raison de leur éloignement de la façade principale et de « leurs faibles dimensions », ces tours « ne sauraient jamais prétendre à l'importance qu'ont les tours d'autres cathédrales gothiques de même style et de même grandeur »⁵. Il estime que les maîtres d'œuvre gothiques de Metz ont souhaité donner aux tours une place secondaire dans l'apparition d'ensemble de la cathédrale. En effet, il semble clair pour P. Tornow « que, ni les plans de l'architecte ayant le premier projeté les bases de la cathédrale, ni les plans de l'architecte ayant conçu les parties hautes des tours, n'aient permis de donner aux deux tours une place proportionnelle et inférieure dans l'apparition d'ensemble du monument »⁶. Plus loin, il nuance en précisant que tout le monde s'accorde pour « conserver, autant que possible, cette importance secondaire ». P. Tornow admet qu'en dépit de cette forme « toute réduite et toute rudimentaire », en particulier en comparaison des autres cathédrales françaises, les tours messines expriment malgré tout « l'idée si élevée et si importante qu'on se faisait des tours au moyen âge »⁷. Quoiqu'il en soit, il serait désagréable de réduire d'avantage leur effet dans l'apparition globale du monument en ne remédiant pas au problème posé par la nouvelle toiture.

Pour remédier à cet « inconvénient et combler une lacune », l'architecte propose l'érection de deux nouvelles flèches sur la cathédrale⁸. Dans les deux cas, P. Tornow se donne comme objectif d'insuffler un nouvel élan vertical au monument

⁵ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°1*, 1886, p.19. Dans le rapport de 1882, P. Tornow évoque « les éléments dominants de la façade occidentale des cathédrales françaises médiévales ».

⁶ P. Tornow, *Denkschrift-Serie betreffend die Kathedrale zu Metz und deren Restauration.*, op. cit. p.9 : „Vielmehr ist es auf der Hand liegend, dass es weder im Plane des Architekten, des die ursprüngliche Anlage des Metzger Kathedrale entworfen, noch desjenigen, der die oberen Thurm-Parteien erbaute, gelegen hat, diesen Thürmen eine andere, als eine verhältnismäßig nur untergeordnete Stelle in der Gesamterscheinung des Baudenkmals zuzuweisen.“

⁷ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°1*, op. cit., p.19.

⁸ *Ibid.*, p.19.

. En apportant des éléments de grande verticalité à l'édifice, il espère en effet donner à la silhouette de l'ensemble un profil plus étiré, plus en accord avec les silhouettes des grandes cathédrales du Nord de la France. La flèche sur la tour du Chapitre semble être la première à apparaître dans le plan global, rapidement suivie par sa petite sœur à la croisée du transept.

1. Une flèche sur la plateforme de la tour du Chapitre

Dès le début, il semble important à P. Tornow de profiter de la reconstruction de la toiture pour ériger une nouvelle flèche sur la terrasse de la tour du Chapitre. L'architecte souhaite d'abord construire une flèche conçue dans le même style et avec les mêmes motifs que la flèche de la tour de Mutte. S'il pense d'abord créer une flèche « de même caractère que la flèche de la tour de la Mutte »⁹, il se rend rapidement compte que la nouvelle flèche doit « par son style et par son aspect [...] se rapprocher de celle de la tour de Mutte, mais [...] la dépasser en hauteur et se dégager ainsi plus hardiment et plus harmonieusement de l'étage supérieur de la tour »¹⁰. L'idée d'une symétrie des masses – voire des formes – laisse donc place à une dissymétrie au profit de la nouvelle construction qui prend le dessus sur le beffroi municipal. Cette première conception de la flèche est abandonnée lorsque P. Tornow se rend compte que de nombreuses fissures parcourent les parties basses de la tour et rendent d'après lui l'ajout d'une flèche impossible. Il commence de ce fait à étudier l'autre alternative : la flèche sur la croisée du transept.

Au début du XX^e siècle, lorsque le projet de flèche sur la tour du Chapitre refait surface, P. Tornow adopte une attitude qui témoigne d'une forme de maturité voire d'une habitude dans le processus de projet. Il ne s'agit plus de dépasser la tour de Mutte par principe, mais de créer une flèche qui soit le prolongement naturel de la tour

⁹ *Ibid.*

¹⁰ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°4, op. cit.*, p.18.

existante. À l'instar du portail principal, qui voit ses dimensions dictées par la façade existante, les proportions de la nouvelle flèche sont donc établies par celles de la tour. Le principe structurel s'inspire quant à lui de celui de la flèche existante de la tour de Mutte. Ainsi, les différentes versions dessinées par l'architecte ont toute la même hauteur et présentent des flèches hexagonales ou octogonales, toujours soutenues par des arcs-boutants dont les culées émergent des angles de la tour existante.

Le *Denkmalarchiv* de Metz conserve de nombreuses variantes qui correspondent à des évolutions stylistiques de la flèche. Les premières versions s'inspirent largement de la flèche démontée de la basilique de Saint-Denis, voire des flèches de la cathédrale idéale d'Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc : flèche octogonale quasi pleine, flanquée à sa base de quatre clochetons supportés par des fines colonnettes. Ces éléments sont placés dans les angles du carré formé en plan par les parties inférieures de la tour. À partir de ce schéma de base, P. Tornow fait évoluer son dessin qui devient soit plus complexe en plan – la flèche recevant plus de côtés – soit s'ajoute en élévation. Les clochetons, quant à eux, évoluent progressivement pour devenir des culées d'arcs-boutants qui se parent de pinacles et s'allègent au fil des variantes. Avec ces douze versions différentes, l'architecte semble avoir voulu donner un cours sur l'évolution des flèches au fil de la période gothique !

2. Une flèche à la croisée du transept

La seconde solution proposée par Paul Tornow est « l'érection d'une flèche à la croisée du transept, sur le modèle de celles existant sur les deux principales cathédrales françaises à Amiens et Paris »¹¹. Toutefois, dès les premières analyses consacrées à la forme de cet élément, il conclut que l'ouvrage à ériger à Metz ne doit pas copier strictement les modèles français, mais proposer une interprétation locale et cohérente.

¹¹ P. Tornow, *Denkschrift-Serie betreffend die Kathedrale zu Metz und deren Restauration.*, op. cit. p.11 : „die Errichtung einer dachreiterartigen Thurmspitze über der Vierung dar, wie eine solche an zwei der bedeutensdten französischen Kathedralen, denjenigen zu Amiens und Paris.“

Il reconnaît que la taille de la flèche messine doit être proche de celle des exemples cités, mais que le dessin de son élévation devra être profondément retravaillé pour s'adapter à l'architecture de la cathédrale de Metz. Dans le *Bulletin n°4*, Tornow précise son propos. Pour lui, les flèches des « cathédrales d'Amiens et de Paris, construites dans un style analogue, pourraient être citées comme exemples », mais sont trop élancées¹². En revanche, « le principe d'une semblable disposition se [prête] à merveille au but que l'on se [propose] d'atteindre »¹³. C'est donc la forme et la volumétrie générale de ces deux flèches qui doit servir de base, l'habillage stylistique restant, comme souvent, à définir ultérieurement.

Contrairement à la flèche de la tour du Chapitre, celle de la croisée ne subit pas d'évolution stylistique aussi variée. Les deux versions restent globalement toutes dessinées dans le gothique rayonnant finissant et amorçant déjà sa transition vers le flamboyant, à l'instar de la flèche de la tour de Mutte.

b. Chronologie : développements, évolutions et validations

1. Un premier projet pour la tour du Chapitre le 27 novembre 1877

P. Tornow dresse un premier projet de flèche sur la tour du Chapitre le 27 novembre 1877 (fig. 135)¹⁴. La nouvelle flèche, deux fois plus haute que celle de la tour de Mutte, se compose d'un corps central de plan octogonal flanqué à sa base et dans les angles de la tour de quatre lanternons également octogonaux et s'élevant à mi-hauteur. De fins pinacles animent les différents éléments, tandis que de petites lucarnes

¹² P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°4*, *op. cit.*, p.18.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Ce document intitulé « Esquisse pour l'érection d'une flèche sur la plateforme de la tour du Chapitre » est vraisemblablement envoyé en même temps que l'avant-projet de reconstruction de la toiture qui date du même jour (Entwurfsskizze betf. Errichtung eines Helmes über der Plattform des Kapitelsturms). La planche reçoit le numéro 18.

rythment les surfaces étirées de la flèche centrale. En partie sommitale, une étroite terrasse offre une vue sur la ville. De petites dimensions, le dessin ne renseigne pas sur la matérialité de la couverture : ardoise ou cuivre ?

Les proportions de cette flèche surprennent. Très étiré vers le ciel, l'ensemble ressemble plus à une aiguille qu'à une construction réaliste en charpente. Les parties sommitales, d'une finesse extrême, semble en effet défier les réalités constructives... Cette version reste sans développement ultérieur et ne fait l'objet d'aucun avis.

2. Abandon de la flèche sur la tour du Chapitre au profit de la première flèche sur la croisée – Projet du 13 mars 1882

Rapidement après l'incendie, P. Tornow fait examiner les piliers de la nef qui soutiennent la tour du Chapitre dans le but de pouvoir donner suite au projet. Les investigations révèlent la présence de nombreuses fissures, « fines comme des cheveux » pour la plupart, mais certaines atteignant tout de même quatre millimètres d'ouverture, le tout sur près de deux mètres de haut. Ces désordres affectent également le mur gouttereau du bas-côté, sur lequel la tour prend en partie appui. P. Tornow entame alors une phase d'observation pour s'assurer que les fissurations n'évoluent pas dans le temps. En 1882, ces observations sont menées depuis presque cinq années déjà et permettent de conclure que les désordres sont apparus une quarantaine d'années avant l'arrivée de l'architecte, c'est-à-dire au moment de l'érection des parties hautes de la tour par N.-M. Derobe. La reconstruction en pierre du clocher en bois serait ainsi responsable de la surcharge qui fragilise les piliers de la tour.

P. Tornow conclut à l'impossibilité d'ériger cette flèche, puisque cela implique de profondes consolidations des fondations et le remplacement en sous-œuvre des maçonneries fissurées. Bien que techniquement possibles, ces travaux engendreraient des coûts disproportionnés et l'architecte estime donc qu'il est imprudent « de vouloir

s'entêter encore du projet d'une flèche sur cette tour »¹⁵. L'année 1882 marque ainsi le premier abandon dans la flèche de la tour du Chapitre.

Dans ce même rapport, P. Tornow introduit la première esquisse de flèche à la croisée (fig. 136). Intitulée « Restauration de la cathédrale de Metz. Esquisse pour une flèche en construction métallique sur la croisée », la planche présente à l'échelle 1 :100 une coupe transversale sur la nef regardant vers le chœur et la flèche à la croisée du transept¹⁶. Une coupe diagonale, toute pochée en noir, et une série de cinq plans représentant les différents niveaux de la flèche accompagnent la représentation.

P. Tornow estime que la bonne forme de la flèche à la croisée est celle suggérée par son esquisse : un plan carré marque la transition avec la toiture, puis une plateforme permet le développement en hauteur de la flèche octogonale. À l'instar de l'esquisse de la flèche pour la tour du Chapitre, des clochetons d'angle adoucissent visuellement la transition entre le plan carré de la base et l'octogone effilé de la pointe centrale. L'architecte précise que cette esquisse doit encore être travaillée dans son développement ornemental, mais que le principe constructif reprend celui de la nouvelle toiture : structure interne en fer forgé et acier laminé recouverte d'un habillage en cuivre¹⁷. En effet, pour la nouvelle flèche, les matériaux « seraient naturellement, analogues à ceux de la toiture même »¹⁸. À ce propos, P. Tornow reconnaît qu'un certain nombre d'éléments, en particulier les nombreux pinacles placés dans les angles, sont sans noyau interne et réalisés en cuivre plié. Le choix de ce matériau s'explique par le fait que passées « les prochaines décennies, après que toutes les surfaces de la flèche et de la toiture se soient recouvertes harmonieusement d'une

¹⁵ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°1, op. cit.*, p.19.

¹⁶ „*Restauration der Kathedrale zu Metz. Entwurf zu einer Thurmspitze in metallkonstruktion über die Vierung*“. La planche est signée de la main de l'architecte et datée du 13 mars 1882.

¹⁷ Page 10 1882 „*eine Konstruktion in Schmiede- und Walzeisen nebst Umhüllung in Kupferblech*“.

¹⁸ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°4, op. cit.*, p.20.

belle patine, la forme individuelle de la flèche sera portée à sa plus haute valeur et que l'effet de cette pointe, associé à celui de la couverture, sera particulièrement avantageux et harmonisant »¹⁹.

Il développe ensuite les principes de composition qui l'ont guidé. Plusieurs registres rythment l'élévation. Des demi-élévations triangulaires qui épousent la toiture forment le premier niveau. Elles restent « plates et sans ornements, [...] à l'instar des surfaces de la couverture », mais une balustrade ajourée les termine²⁰. Derrière celles-ci se développe une terrasse sur laquelle prend naissance la base octogonale de la flèche, d'une largeur de 6,30 mètres et s'élevant à une hauteur de 56,50 mètres. En outre, huit hauts pinacles, formant également des arêtes de l'ouvrage en partie basse, accompagnent l'élévation et « sont reliés en leur terminaison supérieure par des petits arcs-boutants à celle-ci »²¹. Cette disposition s'inspire de la flèche de la tour de Mutte : les pinacles ne sont pas verticaux, mais légèrement inclinés, ce qui permet « d'obtenir un effet bien plus avantageux ». En plus de ces fins pinacles, P. Tornow dispose dans les angles quatre culées d'arcs-boutants sommées de pinacles. De plan cruciforme, ils rappellent les massifs d'angle placés à la base de la flèche de Remy Faesch à la collégiale Saint-Thiebault de Thann pour laquelle P. Tornow assiste Charles Winkler dans l'élaboration du projet de restauration générale²².

Pour le reste de la flèche, une balustrade délimite chaque registre. La partie centrale ne semble ajourée qu'à mi-hauteur. La partie supérieure s'ajoure en effet

¹⁹ P. Tornow, *Denkschrift-Serie betreffend die Kathedrale zu Metz und deren Restauration.*, op. cit. p.10 : "nach Verlauf der nächsten Dezennien, nachdem alle Flächen derselben sowohl wie des Daches überhaupt mit gleichmäßiger schöner Patina überzogen sein werden und hierdurch die Einzelformen der Spitze erst zu ihrer vollen Geltung gelangen, dass dann die Wirkung dieser Spitze eine besonders vortheilhafte und eine mit den Dachflächen in hohem Grade harmonirende sein wird."

²⁰ *Ibid.* p.10 : "dessen dreieckige äußere Ansichtsflächen ebenso glatt und schmucklos gehalten sind, wie die Flächen des großen Daches selbst."

²¹ *Ibid.* p.10 : "Aus ebendemselben Punkt F erwachsen alsdann die acht flankirenden, hohen Fialen, die in ihrer oberen Endigung mittelt kleiner Strebebögen an die Helmspitze anschließen."

²² P. Tornow a, avec Charles Winkler, établi un projet de restauration pour la collégiale. C'est cependant C. Winkler qui l'a mis en œuvre.

complètement alors que le registre inférieur ne l'est que partiellement. Il reçoit cependant un cadran d'horloge placé dans l'axe longitudinal. Le sommet de la flèche doit pouvoir abriter le logement du gardien de la tour.

Une structure métallique porte la nouvelle flèche. Les points d'appui sont installés sur la surépaisseur en maçonnerie déjà réalisée au-dessus des quatre arcs délimitant la croisée du transept. Cela permet de poursuivre l'érection de la flèche de sorte à modifier le moins possible la nouvelle toiture, en particulier d'éviter « le remplacement des quatre fermes des noues par de nouvelles structures »²³. Il n'y a donc aucune difficulté technique à ériger cette flèche, ni d'ailleurs de considérations particulières vis-à-vis des substructures des piles de la croisée, lesquelles reprennent les charges. En effet, P. Tornow fait réaliser « des analyses des fondations des quatre piles de la croisée allant jusqu'à 13 mètres de profondeur » qui révèlent que les maçonneries des fondations sont « libres de toutes fissures et de tassements »²⁴.

De la même manière, les maçonneries des piles et des arcs qu'elles supportent, même après l'addition d'une surépaisseur de pierre, se révèlent libres de toute fissuration. P. Tornow rappelle qu'il faut prendre en compte le poids de la future construction estimé de manière « très approximative à 90 000 kg » - ce qui correspond à peu près au tiers du poids de la nouvelle toiture - et « qui devrait être largement suffisant ». Le poids de la flèche serait donc réparti équitablement sur les quatre piles de la nef et ne représenterait qu'une augmentation de 2,5 % de celui de la toiture²⁵. La

²³ P. Tornow, *Denkschrift-Serie betreffend die Kathedrale zu Metz und deren Restauration.*, op. cit. p.11 : „besonders ohne dass die Ersetzung der 4 grossen Kehlbinden durch anderweite Anlagen erforderlich wird.“

²⁴ *Ibid.* p.11 : "d. i. in einzelnen Fällen bis zu einer Tiefe von 13 m hinabgeführten Untersuchungen an den Fundamenten der 4 Vierungspfeiler, die eben jene Last aufnehmen, ergeben, dass das Fundamentmauerwerk von Senkungen und Rissen frei ist."

²⁵ Elles présentent dans leur ensemble une surface de 136 900 cm², portant ainsi la charge à 0,7kg/cm². P. Tornow ajoute que chaque centimètre carré des piles reçoit dans la situation actuelle (sans flèche) une charge de 27,8 kg ce qui porte à 28,5 kg la charge totale par centimètre carré (avec la flèche). Enfin, il rappelle que les piles de la nef qui portent la tour du Chapitre reçoivent environ 42,1 kg/cm² et que celles supportant la tour de la Mutte reçoivent une charge encore supérieure.

charge qui s'appliquerait sur les piles de la croisée serait donc « extrêmement négligeable » et n'appellerait « pas la moindre inquiétude »²⁶. P. Tornow conclut en indiquant « qu'il n'existe aucune inquiétude constructive de quelque sorte quant à l'érection de la nouvelle flèche au droit de la croisée »²⁷.

Des mises en silhouette réalisées à partir de photographies illustrent le rapport et témoignent de la recherche de l'architecte pour trouver la bonne volumétrie (fig. 137 à 140). Il s'agit de silhouettes de la cathédrale avec le projet de flèche à la croisée vues depuis le nord et depuis le sud-ouest. D'autres dessins de ce type comparent la cathédrale de Metz avec celles de Paris et Amiens (fig. 141 & 142). En outre, P. Tornow publie deux croquis exécutés d'après photographie. Le premier dessin reprend le point de vue utilisé pour les mises en silhouette : la toiture disparue en 1877 est représentée. L'autre conserve le même point de vue, mais intègre la flèche à la nouvelle toiture.

Ces quelques documents cachent un nombre bien plus important d'essais conservés dans le *Denkmalarchiv*. P. Tornow fait en effet réaliser selon trois points de vue différents plusieurs ébauches qui intéressent l'esquisse de flèche à la croisée, mais également d'autres versions, jamais développées, de la flèche sur la tour du Chapitre (fig. 142 & 143). Une variante au sommet très ajouré, similaire à une dentelle, fait l'objet de plusieurs esquisses. Enfin, une mise en silhouette reçoit deux versions dessinées à la main, avec une certaine liberté et un graphisme dont le trait n'est pas de P. Tornow (fig. 144). Les flèches noires, pleines mais élancées, évoquent plus les tours de la Sagrada Familia qu'un modèle gothique français... Le ministère impérial d'Alsace-Lorraine analyse le rapport le 13 mars 1882.

²⁶ P. Tornow, *Denkschrift-Serie betreffend die Kathedrale zu Metz und deren Restauration.*, op. cit. p.11 : „eine außerordentlich unbedeutende und nicht der geringsten Besorgnis“.

²⁷ *Ibid.* p.11 : „dass hinsichtlich der Errichtung der neuen Thurmspitze über der Vierung konstruktive Bedenken irgend welcher Art nicht vorliegen“.

L'Académie de Berlin rend en mai 1883 un avis concernant le projet de reconstruction de la toiture auquel est joint l'esquisse de la flèche à la croisée. L'avis précise en introduction que la nouvelle toiture a fortement modifié la silhouette d'origine de la cathédrale, diminuant l'effet d'élançement des deux tours. Des « compléments de construction », apparaissent ainsi « nécessaires pour façonner à neuf de manière significative l'image de ce monument exceptionnel sur le plan historique et architectural »²⁸. Pour elle, la construction « d'une tour ayant le caractère d'une flèche à la croisée du transept est souhaitée au plus haut point »²⁹. L'avis ajoute que les fondations des piles s'avèrent en bon état et qu'une étude statique, incluant notamment la résistance au vent de la structure à prévoir, doit confirmer la réalisation sûre d'un tel projet.

Plus loin, l'Académie juge le projet soumis par P. Tornow comme « suffisant au but fixé ». Toutefois, elle invite l'architecte à concevoir une émergence de la flèche depuis la toiture qui soit plus organique, plutôt que d'être « arbitrairement insérée » dans celle-ci. En outre l'Académie conseille de créer un lien entre la ligne de faîtage et la flèche pour contrebalancer l'effet d'écrasement produit par la galerie de toit (la balustrade ajourée), laquelle devrait par ailleurs être modifiée.

En dépit des proportions de cette flèche, l'Académie valide dans les grandes lignes la proposition de P. Tornow. Il confirme en effet dans le « Supplément. La cathédrale de Metz : son histoire et sa restauration actuelle », publié dans le *Bulletin de l'Œuvre* n°4 d'avril 1889, soit six ans après l'avis de l'Académie, que « les avis demandés à ce sujet, par le Ministère impériale à l'Académie d'architecture de Berlin et à plusieurs

²⁸ Akademie des Bauwesens, *Avis de l'Académie - Dossier n°17*, Berlin, 1883. : „[...] seine Ergänzungsbauten nothwendig, um das Bild dieses kunstgeschichtlich wie architektonisch hervorragenden Baudenkmal in entsprechender und bedeutungsvoller Weise neu zu gestalten“.

²⁹ *Ibid.* : „[...] die Errichtung eines den Character eines Vierungsthurmes annehmenden Dachreiters im höchsten Grade für wünschenswerth“.

autorités en matière de construction sont unanimes »³⁰. Cette validation permet ainsi à P. Tornow de développer le projet présenté.

En octobre 1891, le numéro 81 de la *Deutsche Bauzeitung* présente ce projet. Une description relativement longue rappelle que le projet est à l'état d'esquisse et qu'il s'agit de travailler la silhouette. La hauteur des flèches des cathédrales de Paris et d'Amiens peut servir de référence, mais le journaliste alerte sur l'impossibilité de reproduire le plan, dans la mesure où la flèche de Metz doit avoir un développement plus conséquent si elle ne veut pas « entrer dans un contraste désagréable » avec la cathédrale³¹.

Pour clore son article, le journaliste évoque différentes remarques formulées sur ce projet, notamment par l'Académie. L'avis rendu par elle a en effet été publié. C. W. Hase rappelle ainsi que le projet doit s'accorder avec les flèches existantes des autres cathédrales. La commission d'Alsace-Lorraine pour l'art et les monuments valide le projet, mais souhaite que soit étudiée une solution présentant une forme plus fine³². Friedrich Schmidt partage ce souhait et propose l'enrichissement du projet par le déplacement des limites horizontales ou bien par une élévation plus importante de la flèche. En outre, afin d'améliorer l'émergence de la flèche en toiture, il conseille que les horizontales à partir desquelles démarrent « le développement architectonique de la tour », soient placées au-dessus de la ligne de faîtage plutôt qu'en-dessous³³. Ce déplacement aidera ainsi à l'élévation de la tour, ce que F. Schmidt qualifie comme étant « particulièrement gracieux et représentatif du système des formes de la

³⁰ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°4*, op. cit., p.19.

³¹ K. E. O. Fristch et F. W. BÜSING, *Deutsche Bauzeitung*, Kommissions-Verlag von Ernst Toeche., Berlin, 1891., p.489.

³² Il s'agit de la seule mention de cette commission.

³³ K.E.O. Fristch et F.W. BÜSING, *Deutsche Bauzeitung*, op. cit., p.490 : „die architektonische Entwicklung des Thurms beginnt“.

cathédrale »³⁴. L'Académie de Berlin et Richard Voigtel, recommandent également un développement plus organique de la tour depuis la toiture en élevant cette zone de transition au-delà de la ligne de faîtage. R. Voigtel donne des informations supplémentaires sur le poids de la flèche érigée à la cathédrale de Cologne.

Une remarque est toutefois négative vis-à-vis du projet. Franz Josef Denzinger, souligne à de nombreuses reprises les manques dans la proposition de P. Tornow, mais également l'aspect intermédiaire de cet objet, qu'il qualifie « d'entre-deux indécis entre tour à la croisée et flèche »³⁵. F. J. Denzinger conseille en premier lieu à l'architecte messin de revenir au projet d'achèvement de la tour du Chapitre. Son expérience dans le cadre de la restauration de la cathédrale de Ratisbonne, lui permet d'affirmer que ce projet pourrait voir le jour, quitte à démonter les parties récentes de la tour pour les reconstruire à neuf. Dans ce cas, la tour à la croisée, qui aurait des proportions plus en accord avec une flèche, apparaîtrait comme plus harmonieuse. Toutefois, F. J. Denzinger précise que si le but consiste à faire de cette flèche un ouvrage plus monumental, il faut réaliser la naissance de la flèche en pierre et ériger les parties supérieures dans un autre matériau.

Après cette validation, le projet sombre dans une forme d'oubli. Il resurgit furtivement sept ans plus tard dans le *Bulletin n°10 et 11* de 1896. À l'instar du *Bulletin n°2 & 3*, la flèche n'est qu'évoquée rapidement dans un *Aperçu des dépenses approximatives occasionnées par les autres projets relatifs à l'achèvement de la Cathédrale* et toujours estimée à 400 000 marks³⁶.

L'architecte justifie dans l'*Immediatbericht n°4* de 1900 la mise à l'écart du projet. P. Tornow précise qu'en dépit de la validation de l'Académie du 13 mars 1882, le projet

³⁴ *Ibid.*, p.490 : „äusserst graziöse und dem Formen-System des Domes entsprechende“.

³⁵ *Ibid.*, p.490 : „ein unentschiedenes Mittelding zwischen einem Vierungsthurm und einem Dachreiter“.

³⁶ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°10 et 11*, 1896, p.56.

doit être suspendu face à « la grande urgence des travaux de toiture, des pignons du transept et de la nef et de la consolidation de la façade Ouest »³⁷. L'architecte profite cependant de cette suspension pour revoir le dessin de la flèche, qu'il juge améliorable.

3. Reprise des projets de flèche en mai 1900

Le 14 mai 1900, Hermann von Lucanus, le chef du cabinet de l'empereur, visite la cathédrale avec P. Tornow. Les deux hommes se rendent dans la crypte où une vue d'ensemble de la cathédrale est exposée. En la voyant, H. von Lucanus émet le souhait que « le nouveau projet de flèche à la croisée du transept soit dessiné sur cette représentation » afin qu'un avis puisse être rendu sur ce projet³⁸.

Le lendemain, P. Tornow transmet à H. von Lucanus une copie du dessin qui accompagnait son « premier rapport concernant la nouvelle toiture de la cathédrale du 13 mars 1882 » : il montre l'effet que produit la tour à la croisée du transept³⁹. L'architecte rappelle au chef du cabinet que l'Académie s'est déjà prononcée le 3 mai 1883 sur ce projet. P. Tornow compte rédiger un nouveau rapport afin de présenter le projet modifié, rapport qui intégrera les remarques de l'Académie⁴⁰.

³⁷ P. Tornow, *Dom zu Metz. Immediatbericht n°4 über den Fortgang der Restaurierungsarbeiten.*, 1900. : "die Arbeiten zur Verwirklichung des Entwurfes hatten jedoch wegen der größeren Nothwendigkeit der inzwischen hergestellten Arbeiten am Dache, an den Querschiffgiebeln und bei dem Ausbau der Westfront auf spätere Zeit vertagt werden müssen".

³⁸ *Correspondances de l'Empereur*, Berlin, Cabinet civil de l'Empereur., courrier du 15 mai 1900 de Tornow à Lucanus : "[...] den neu projektirten Vierungsthurm hineinzuzichnen [...]".

³⁹ *Ibid.*, courrier du 15 mai 1900 de Tornow à Lucanus : "[...] meiner ersten Denkschrift über das neue Dach des Domes vom 13.März 1882 entnommen [...]".

⁴⁰ H. von Lucanus remercie P. Tornow par courrier le 11 juin 1900 depuis Potsdam et affirme que la représentation de mars 1882 l'a beaucoup intéressé.

Dans le sixième *Immediatbericht* de 1902, l'architecte précise que le projet de flèche à la croisée « reçoit enfin une conception aboutie » (fig. 146)⁴¹. Le dessin s'améliore ainsi au cours de l'année 1902, soit vingt ans après avoir reçu l'accord de l'Académie sur les grandes lignes. Pour P. Tornow, les précédentes esquisses n'ont pas donné de satisfaction car la flèche de la croisée était conçue comme le seul moyen de palier « la forme de boîte de la cathédrale » : son rapport avec la volumétrie du chevet paraît problématique. En effet, « la forme lourde et massive de la flèche à la croisée du transept [avec] la forme extrêmement courte et trapue du chœur de la cathédrale » représente l'inconvénient principal de cette proposition⁴². Il ajoute ensuite dans un texte manuscrit et barré, qu'en tentant de diminuer la hauteur et la proportion de la flèche elle perd la raison de son existence. Quatre ans plus tard, l'architecte revient sur ce changement de point de vue, qu'il qualifie de revirement. Avec ces proportions, la flèche à la croisée se révèle inadaptée à la cathédrale « au point de vue esthétique, d'une valeur douteuse »⁴³. Cette tour placée à la croisée du transept aurait créé avec le chœur de « forme extrêmement courte et trapue » un effet peu esthétique et aurait accentué la forme de la cathédrale, « qui rappelle un peu la forme d'une caisse »⁴⁴.

Pour pallier l'effet d'écrasement des tours, P. Tornow revient à sa première idée : construire une flèche sur la tour du Chapitre. Si ce projet a été suspendu un temps en raison du doute lié aux capacités portantes de la tour du Chapitre, l'architecte pense qu'il est possible de remédier aux problèmes structurels. En effet, P. Tornow fait référence à « des projets réalisés sur deux monuments de premier rang au cours de ces deux dernières décennies avec succès et portant sur la consolidation des

⁴¹ P. Tornow, *Dom zu Metz. Immediatbericht n°6 über den Fortgang der Restaurierungsarbeiten.*, 1902. : "Eine umfangreiche Ausgestaltung erfuh endlich der Entwurf des dachreiterartigen Vierungsthurmes"

⁴² *Ibid.* : "die beinahe kistenförmige äußere Erscheinung des Domes" et „daß gerade in der schweren, wichtigen Gestalt des Vierungsthurmes in Verbindung mit der überaus kurzen und gedrungenen Form der ganzen Chorpartie des Domes das Haupthinderniß für die Hervorbringung einer harmonischen Gesamterscheinung des Domes, zu erblicken ist“.

⁴³ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°16*, 1906, p.17.

⁴⁴ *Ibid.*, p.17.

fondations »⁴⁵. Il s'agit d'une part de la construction des étages supérieurs de la tour de l'église d'Ulm et d'autre part de la reprise des fondations des tours de la façade occidentale de la cathédrale de Laon, cette dernière opération ayant été « fort longue et chère »⁴⁶. Pour l'architecte, ces deux interventions prouvent qu'il n'y a plus d'obstacle à Metz pour envisager la réalisation du projet. Il poursuit les études de la nouvelle flèche en intégrant la reprise des fondations, mais également le remontage d'une partie de la tour pour créer une transition plus organique entre les parties existantes et les éléments rapportés.

Il ne s'agit pas d'abandonner le projet de la croisée, puisque la flèche maçonnée de la tour du Chapitre va permettre de proportionner la flèche en cuivre de manière plus fine. Enfin, P. Tornow précise que « cette modification du rapport entre les deux tours constitue sans aucun doute le meilleur moyen possible pour donner un développement harmonieux à l'apparence extérieure de la cathédrale »⁴⁷.

Le *Denkmalarchiv* conserve une série importante de dessins d'étude pour ces deux flèches. La plupart des documents ne sont pas datés, en dehors d'une série présentant trois variations de hauteur de la flèche (fig. 147 à 149). Signées du 3 novembre 1901, ces mises en silhouette montrent deux flèches de même taille, mais au traitement plus évidé pour la deuxième, et une dernière version plus basse. Mis en comparaison avec les autres planches conservées dans le fonds, qui présentent toutes

⁴⁵ P. Tornow, *Dom zu Metz. Immediatbericht n°6 über den Fortgang der Restaurierungsarbeiten.*, op. cit. : "Nun aber sind während der letzten beiden Jahrzehnte an zwei Baudenkmalern ersten Ranges mit vollständigstem Erfolge Arbeiten großen Umfanges ausgeführt worden, welche gerade speziell die Konsolidierung der Fundamente zum Gegenstande hatten".

⁴⁶ *Ibid.* : "mit großem Zeit- und Geldaufwand".

⁴⁷ *Ibid.* : "Es unterliegt kaum mehr einem Zweifel, daß durch diese prinzipielle Aenderung in der gegenseitigen Stellung der Thurmelemente zu einander nunmehr das geeignete Mittel zur Hervorbringung einer harmonischen Wirkung in der äußeren Erscheinung des Domes gefunden sein dürfte".

des études pour ces trois variantes, il devient possible d'estimer à novembre 1901, voir avant, le projet de flèche « fine » qui est soumis à l'empereur en mai 1903.

Le projet est très brièvement évoqué dans le *Bulletin n°14 et 15* du 15 juin 1902, dans la liste des travaux restant à exécuter qui vient conclure le compte-rendu de l'*Assemblée générale du 13 mars dans la grande salle de l'hôtel de ville à Metz*⁴⁸.

Dans le septième *Immediatbericht* de 1903, P. Tornow souligne la nécessité d'avancer les projets de flèches. L'intervention intègre dorénavant la consolidation des fondations de la tour. L'architecte précise que les dessins sont présentés à l'empereur dans sa résidence d'Urville le 19 mai 1903, en présence du président du district.

Le fonds d'archives messin ne conserve aucun document signé en mai 1903, mais plusieurs planches reçoivent la date du 26 octobre 1904 : « Cathédrale de Metz. Projet pour une flèche sur la croisée du transept. Plan, élévation et coupe sur la diagonale ». Ces documents montrent une quatrième version de la flèche : plus basse, plus fine et plus ajourée. P. Tornow semble avoir réduit au minimum l'emprise de la flèche qui apparaît presque frêle. Qui plus est, elle émerge d'une plateforme située cette fois au-dessus du faîtage et se trouve toujours accompagnée dans son ascendance par huit pinacles légèrement inclinés. En réalité, cette nouvelle proposition pourrait être une version réduite au minimum de la flèche d'Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc à Notre-Dame de Paris, « messinisée » à l'aide des pinacles pour ressembler davantage à la flèche de la Mutte. La plateforme débordante, sorte de balcon dessiné par l'architecte, tend à faire de cette proposition une flèche unique.

⁴⁸ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°14 et 15*, 1902, p.4.

4. Analyse des fondations de la tour du Chapitre en 1905

P. Tornow consacre l'année 1905 au projet de flèche sur la tour du Chapitre. Le 18 juillet, il signe – et présente probablement – le projet complet, intégrant aussi bien la flèche maçonnée que celle à la croisée. Quelques mois plus tard, le 22 novembre, il reçoit une commission d'experts qui doit statuer sur la faisabilité technique du projet.

Le projet du 18 juillet 1905 se compose de cinq planches intitulées « Cathédrale de Metz. Projet pour l'achèvement de la tour du Chapitre et de la construction d'une flèche à la croisée du transept »⁴⁹. Pour la flèche à la croisée du transept, P. Tornow reprend le modèle de 1904, c'est-à-dire une flèche fine émergeant d'une plateforme située au-dessus de la ligne de faîtage. L'architecte semble avoir voulu mettre l'accent sur la tour du Chapitre dans ses dessins : les plans ne concernent que cette tour, tandis que les élévations ou coupes réalisées représentent en fond et en plus clair la flèche de la croisée.

Le projet de la tour du Chapitre comporte la reprise de l'étage supérieur construit par N.-M. Derobe et l'érection de la flèche au-dessus de la plateforme sommitale. L'architecte soumet trois variantes qui affectent plutôt l'étage reconstruit de la tour. En effet, la flèche reste, à quelques détails près, l'ouvrage octogonal flanqué de quatre lanternons qui rappelle la flèche démontée de Saint-Denis voire, dans une version simplifiée, les flèches que reçoit la cathédrale idéale d'Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc. La présence d'une ouverture sur la face frontale constitue en réalité la seule variation. La principale évolution entre les trois documents intéresse le dessin de la grande baie de l'étage du beffroi. La première proposition montre une baie divisée par deux lancettes sommées d'un quadrilobe (fig. 150). Trois grands abat-sons ferment les ouvertures. Le dessin reste très sobre et semble, en comparaison avec la tour de Mutte, vouloir signifier que la tour du Chapitre est réalisée dans un gothique plus

⁴⁹ "Dom zu Metz. Entwurf zum Ausbau des Kapitelsturmes und zum Dachreiter".

primitif – ce qui est cohérent avec le dessin de la flèche sommitale. La deuxième version complexifie légèrement la baie : trois lancettes, un polylobe central et deux roses simples (fig. 151). Enfin, la dernière version reprend le dessin existant - copié sur celui de la tour de Mutte – en le simplifiant : les lancettes ne sont pas trilobées (fig. 152).

Ces variantes, en soi peu impactantes sur le projet compte tenu de l'ampleur des travaux de consolidation qu'il suppose par ailleurs, posent question quant au cheminement de pensée adopté jusque-là par l'architecte. Au-delà de l'aspect purement formel, le choix donné au dessin de ces remplages tend à orienter le projet vers une période du gothique qui doit être cohérente avec l'histoire constructive de la cathédrale. Les parties supérieures de l'édifice sont achevées au début du XV^e siècle. La nouvelle flèche, à l'instar de la tour de Mutte, devrait donc être dessinée dans un gothique rayonnant teinté de flamboyance. Pourtant, la référence utilisée par P. Tornow pour la flèche renvoie au début du XIII^e siècle : une telle flèche n'aurait pas pu être construite à l'époque, les parties basses de la cathédrale gothique s'élèvent seulement à la fin du XIII^e siècle.

Ce projet constitue le premier exemple où l'architecte prend des libertés vis-à-vis de son intention d'achever l'édifice « dans l'esprit des premiers constructeurs ». L'attrait pour le gothique considéré comme pur du XIII^e siècle l'emporte ici au détriment d'une logique constructive cohérente. En outre, ce style est utilisé pour construire la flèche du pouvoir religieux et pour faire face à la flèche du pouvoir civil, cette dernière étant construite dans un gothique tardif déjà sur le déclin. Pour la première fois, un message politique est donc clairement retranscrit dans les formes par P. Tornow. Faut-il voir un architecte, se sachant sur la sellette, essayer de contenter une dernière fois son maître d'ouvrage ? Ou de signer son ultime création ? Ou bien simplement un exercice de style dans un contexte économique de toute façon défavorable à la poursuite d'un projet hors normes ?

La mise au jour des fondations est débutée dès l'année 1904⁵⁰. Un an plus tard, P. Tornow détaille l'avancement de cette opération dans l'*Immediatbericht n°9* de 1905. L'analyse des fondations constitue en effet cette année le « travail le plus important, moins pour son étendue que pour son importance quant à la réussite du plan d'ériger sur la tour du Chapitre une flèche »⁵¹. Cette opération s'avère nécessaire pour étudier les maçonneries et confirmer leur capacité portante, notamment si elles venaient à être davantage chargées par la nouvelle flèche.

Pour ce faire, une fouille longue de 20,0 mètres et large de 12,0 mètres est pratiquée à l'intérieur de la cathédrale et ce, jusqu'à la partie inférieure des fondations des deux piles supportant la tour. À partir de ce niveau, des mineurs creusent un puits d'une largeur de deux mètres et d'une profondeur de près de 16,0 mètres, destiné à sonder la nature du sol. Au fond de ce puit, un forage renseigne davantage sur la stratigraphie du site. Ce forage est effectué sur sept mètres supplémentaires de profondeur, pour un diamètre de 15,0 cm. Le point le plus bas atteint se trouve ainsi à 23,0 mètres sous le niveau du sol de la cathédrale. Une fois le puits foré, P. Tornow fait revenir, après en avoir demandé l'autorisation au ministère impérial, une commission d'experts afin de le conseiller et de l'assister dans la poursuite des opérations⁵². Il juge en effet que les travaux à envisager présentent une complexité et « une responsabilité grandissante » qu'il ne souhaite pas endosser seul. Le 22 novembre 1905, cette commission d'experts se rend à Metz et l'architecte retranscrit les conclusions de la journée dans l'*Immediatbericht* via un texte intitulé « Rapport concernant l'analyse de la mise au jour des fondations et de l'étude du terrain de la Tour du Chapitre et de la cathédrale de Metz ».

⁵⁰ P. Tornow, *Dom zu Metz. Immediatbericht n°8 über den Fortgang der Restaurierungsarbeiten.*, 1904.

⁵¹ P. Tornow, *Dom zu Metz. Immediatbericht n°9 über den Fortgang der Restaurierungsarbeiten.*, 1905. : "Die wichtigste Arbeit endlich, weniger wegen ihres Umfanges, als wegen ihrer Bedeutung für das Gelingen des Planes eines Ausbaues des Kapitelsturmes [...]".

⁵² *Ibid.* : „[...] erwachsende große Verantwortlichkeit [...]“.

P. Tornow débute ce rapport en rappelant que les altérations des maçonneries des piles de la tour du Chapitre sont connues de longue date. Il les répertorie sur une élévation du dossier graphique et identifie comme origine probable de ces dégradations un tassement différentiel du terrain. Une analyse plus aboutie des structures doit confirmer ou non cette hypothèse. En dépit de leur ampleur et de leur évolutivité, il paraît particulièrement surprenant que l'architecte n'entreprenne rien de particulier pour limiter l'évolution de ces altérations.

P. Tornow obtient non seulement l'accord du ministère impérial pour procéder à l'analyse des fondations, mais également les moyens nécessaires à cette entreprise. Lors de la dépose du revêtement de sol en dalles de pierre, il met en évidence que les deux piles ne possèdent en réalité pas chacune leur propre fondation, ce qui semblait être l'hypothèse première de l'architecte, mais qu'elles reposent sur « une longrine d'une dimension de quatre mètres de haut sur cinq mètres de large qui sert d'appui apparemment à plusieurs piliers de la nef »⁵³. Un plan reproduit dans le dossier graphique témoigne de cette disposition : une longrine unique relie toutes les piles nord de la nef. En outre, les investigations révèlent que les fondations des contreforts de la tour au droit du mur gouttereau du bas-côté nord sont situées deux mètres plus bas que celles des piles de la nef. Qui plus est, l'excavation des terres sur près de cinq mètres de profondeur depuis le niveau de sol de la cathédrale révèle « une série de tronçons de maçonnerie, [...] qui se superposent et se croisent dans des directions différentes »⁵⁴. En raison « des différents modes constructifs » de ces structures, P. Tornow les associe à des vestiges des précédentes cathédrales, voire pour certains aux fondations d'autres édifices plus anciens.

⁵³ *Ibid.* : „[...] sondern auf einer durchgehenden, stellenweise eine Mächtigkeit von 4 m. Höhe zu 5 m. Breite erreichenden Mauerbank aufgemauert waren, die allem Anschein nach sämtliche Schiffspfeiler miteinander verbindet“.

⁵⁴ *Ibid.* : „[...] eine Reihe von Mauerzügen angetroffen, die sich in mannigfachen Richtungen übereinander kreuzen und vermöge ihrer Mauertechniken wohl Reste fast sämtlicher auf dieser Stelle bestandenen Bauwerke darstellen mögen“.

En examinant plus en détail les fondations des contreforts de la tour, P. Tornow découvre un fait « surprenant et jusque-là inconnu » : il y a en réalité deux phases de construction de ces structures, la seconde phase venant renforcer et consolider la première⁵⁵. L'ensemble de l'analyse établie par l'architecte tend à confirmer cette observation. En effet, P. Tornow voit dans le doublement des phases constructives, la nécessité de renforcer les premières fondations après une erreur de dimensionnement de leur surface de répartition. Les charges reçues par ces premières fondations ont finalement été plus importantes que prévu. En outre, la nature des couches composant le sol peut être approchée avec beaucoup de précisions. Les excavations profondes de 23,0 mètres révèlent sur les quatre à cinq premiers mètres une surface de sol anciennement cultivé très importante. « Directement en dessous de cette couche se trouve de l'argile, qui a d'abord une consistance de nature à être modelée, et au fur et à mesure que la pression augmente, l'argile se transforme en argile noire puis en schiste argileux et enfin en ardoise. L'ensemble des couches de ce lit d'ardoise sont drainantes, comme en témoigne un croquis » reproduit par l'architecte⁵⁶. Enfin, et pour P. Tornow, cela constitue le point capital de l'analyse, les couches de sédiments et d'argiles ne reposent pas à l'horizontal, « mais sont inclinées vers la vallée de la Moselle »⁵⁷.

Considérant ces différentes observations, P. Tornow est sans appel vis-à-vis des premiers constructeurs. Pour lui, en « dépit de ces conditions de terrain qui devaient inciter à la prudence, les bâtisseurs du Moyen âge ont commis la lourde faute d'excaver uniquement la couche supérieure et de jeter les fondations des piliers de la tour sur la

⁵⁵ *Ibid.* : "[...] die überraschende und bisher unbekannte Tatsache [...]".

⁵⁶ *Ibid.* : "Als Baugrund nämlich wurde bei den bis auf rd. 23 m. unter Kirchenfußboden niedergetriebenen Ausschachtungen bzw. Bohrungen festgestellt, zu oberst eine etwa 4-5 m. starke Kulturbodenschicht. Unter ihr unmittelbar ein Lager gewachsenen Lettens, der zuerst eine Modellierthonähnliche Konsistenz zeigend, sich mit zunehmender Tiefe und also steigen dem Drucke in schwarzen Thon, dann in Schieferthon und schließlich offenbar in Thonschiefer umwandelt. Die gesamten Schichten aber dieses Thonlagers sind stark wasserführend, wofür die in Blatt 2 der Anlagen eingezeichnete Wasserstandshöhe im Schacht als Beleg angeführt sei".

⁵⁷ *Ibid.* : "[...] sondern schräg geneigt nach dem (Mosel) Thale zu".

surface inclinée de la couche de schiste. Cela ne pouvait pas rester sans conséquences »⁵⁸. En effet, au fur et à mesure que la tour s'élevait et que les charges exercées sur les fondations augmentaient, celles-ci se sont mises à glisser sur les couches inclinées vers la Moselle. Rapidement, de nombreuses fissures sont apparues dans les fondations. Pour P. Tornow, les premiers constructeurs « s'étaient déjà rendus compte des conséquences de leur travail fragile »⁵⁹. Afin de tenter de remédier à ce problème et de renforcer les fondations, ils ont rempli « l'espace laissé vide entre les fondations de la pile ouest et celles situées en face, au droit du mur du bas-côté » par une voûte de 90 centimètres d'épaisseur⁶⁰. Cette structure ne remplit que partiellement son office. P. Tornow juge en effet la mise en œuvre « sur toute la surface de la tour et entre toutes ses fondations [...] de maçonneries massives » plus appropriée⁶¹. Cela aurait permis de répartir les charges de la tour sur une surface plus grande. Il ajoute que la solution des constructeurs médiévaux se révèle en réalité doublement néfaste, dans la mesure où ce renforcement « n'a pas atteint son but » en ne répondant qu'à moitié à la problématique, mais qu'en plus, en n'intéressant qu'une seule pile cela engendre une différence de comportement des fondations, source de nouvelles problématiques. Pour lui, les fissures qui continuent d'apparaître sont toujours la conséquence de cette erreur première.

P. Tornow valide son hypothèse avec la tour de Mutte, qui ne présente aucune dégradation et ce, en dépit de la charge supplémentaire exercée par sa flèche. Ses fondations sont jetées plus profondément et donc dans un meilleur sol. En outre, en

⁵⁸ *Ibid.* : „Trotz dieser zur Vorsicht mahnenden Baugrundverhältnisse begingen die Kronstruktoren des Mittelalters den schweren Fehler nur die obere Erdschicht, den Kulturboden auszuschachten und die Thurmpfeiler auf der geneigten Oberfläche des aufstehenden Lettens zu fundieren. Die Folgen konnten nicht ausbleiben“.

⁵⁹ *Ibid.* : „Bereits den Werkleuten des Baues entgingen, wie die Grabungen erwiesen haben, die Folgen ihrer unsoliden Arbeit nicht“.

⁶⁰ *Ibid.* : „[...] den bis dahin freigelassenen Raum zwischen den Fundamenten des westlichen Thurmpfeilers und denjenigen der gegenüberliegenden Stelle der Außenwand des Seitenschiffes [...]“.

⁶¹ *Ibid.* : „[...] von dem Thurm überdeckte Fläche zwischen den vorhandenen Fundamenten mit einem massiven Mauerwerk auszufüllen“.

considérant que les deux tours sont identiques sur le plan constructif, P. Tornow conclut que c'est bel et bien un défaut de fondation qui est à l'origine des fissures observées sur la tour du Chapitre. Enfin, si la stabilité et la solidité de la tour de Mutte avec une charge supplémentaire est prouvée, alors sa tour voisine, une fois consolidée et renforcée dans ses fondations, pourra recevoir une surélévation.

Le rapport de la commission d'experts qui se réunit le 22 novembre 1905 liste les modalités d'exécution d'un tel projet. Ce rapport fait l'objet d'une publication dans le *Bulletin n°16* de 1906. Huit experts se réunissent ce jour-là : le conseiller intime d'architecture Dr. Zimmermann de Berlin, le conseiller intime d'architecture Hafmann de Darmstadt, le conseiller d'architecture Dolmetsch de Stuttgart, le conseiller ministériel Beemelmans de Strasbourg, le conseiller ministériel Molitor de Strasbourg, l'inspecteur des constructions Wolff de Metz, l'inspecteur des constructions Klein de Metz et P. Tornow en tant que conseiller du gouvernement⁶².

Les experts examinent d'abord les fondations mises au jour puis se rendent dans les parties supérieures. À l'issue de cette visite, tous se mettent d'accord pour établir le protocole suivant : il s'agit dans un premier temps de remplir les fouilles et le trou de forage de béton jusqu'à la base des fondations. Les fondations seront reliées entre elles par du béton de telle sorte à ce que « ce béton sert également de fondation pour les piliers de la tour »⁶³. L'étage récent de la tour doit ensuite être déposé et la tour étayée en appuyant les étalements nécessaires sur la surface précédemment bétonnée. Puis les piles de la nef feront l'objet d'une dépose en sous-œuvre, qui intéressera également leurs fondations. Chaque pilier doit ainsi être entièrement reconstruit. Enfin, un calcul statique, en cours lors de la rédaction du rapport, doit donner le feu vert à la surélévation des structures existantes.

⁶² P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°16*, op. cit., p.21.

⁶³ *Ibid.*

P. Tornow se révèle particulièrement optimiste au sujet de cette réunion. Il « affirme avec certitudes qu'il n'y aura pas de difficultés extraordinaires à vaincre et que des moyens extraordinaires ne seront pas nécessaires pour consolider durablement les fondations de la tour et pour réaliser la construction de cette tour flèche comme prévu »⁶⁴. Il poursuit de ce fait les études et apporte des corrections aux précédents dessins.

Le 25 novembre 1905, P. Tornow transmet un dessin du projet de flèche sur la tour du Chapitre au cabinet de l'empereur afin qu'il valide les modifications apportées depuis leur dernière entrevue au château d'Urville en mai 1903. L'architecte précise qu'il pourra poursuivre les études et lancer les travaux après avoir reçu cette autorisation.

Dans le *Bulletin n°16* du 26 mars 1906, P. Tornow mentionne uniquement l'avancement des études liées à la construction des flèches et ajoute que l'empereur propose de donner une priorité aux flèches plutôt qu'à la nouvelle sacristie. Guillaume II valide le nouveau projet le 13 décembre 1905. Il s'agit de la dernière évocation dans le *Bulletin* de la part de P. Tornow. W. Schmitz prend en effet sa succession en 1906. Dans l'*Immediatbericht n°10* de 1906, le premier rédigé par le nouvel architecte, il évoque seulement que du béton comble la fouille.

⁶⁴ P. Tornow, *Dom zu Metz. Immediatbericht n°9 über den Fortgang der Restaurierungsarbeiten.*, op. cit., : "Auf Grund dieses Protokolls kann wohl schon heute mit Sicherheit die Zuversicht ausgesprochen werden, daß es keine außergewöhnlichen Schwierigkeiten zu besiegen geben und deshalb auch keiner außergewöhnlichen Mittel bedürfen wird, um nicht nur die unzulänglichen Fundamente des Thurmes dauernd zu konsolidieren, sondern auch den Ausbau dieses Thurmes in der geplanten Weise zu verwirklichen".

Le *Statthalter* H. von Hohenlohe écrit à l'empereur le 21 avril 1907 pour l'informer qu'une commission d'experts s'est rendue à Metz pour étudier les fondations de la tour du Chapitre⁶⁵. Pour lui, la surélévation de la tour s'avère impossible. Il estime, en se basant sur l'avis des experts, que la consolidation du sol qu'il faudrait réaliser est raisonnablement impossible. Il plaide pour que le projet soit abandonné.

Dans le *Bulletin n°17*, publié après le départ de P. Tornow, W. Schmitz rend compte du résultat du calcul statique demandé par la commission d'experts en 1905. Schneider, conseiller d'architecture du gouvernement à Strasbourg, réalise ce calcul qui démontre que « la section des piliers isolés de la tour n'est pas assez grande pour l'exhaussement prévu » et ce même si les piliers étaient repris dans le matériau le plus dur disponible, comme le granit⁶⁶. Fort de ce premier résultat négatif, le secrétaire d'État du ministère d'Alsace-Lorraine demande à l'Académie de Berlin de se saisir du dossier et de réaliser une contre-expertise. L'Académie réunit à Metz le 25 mars 1908 le docteur Zimmermann, le professeur Müller, le conseiller supérieur Hossfeld, le conseiller intime Hehl et le professeur Borrmann. Ils établissent un rapport le 25 avril pour consigner leurs recommandations. Les experts suggèrent de démolir le beffroi ainsi que la moitié supérieure restante de la tour, bien que datant de la fin du XIII^e siècle. Cette dépose permettrait de reprendre les fondations et les piles de la nef. Les experts envisagent ensuite de reconstruire « la tour entière en réemployant soigneusement tous les anciens matériaux »⁶⁷. La commission recommande cependant un nouveau calcul statique. Un inspecteur des travaux d'exploitation des chemins de fer à Berlin exécute la demande. Le résultat se révèle « encore plus défavorable » que l'analyse de Schneider de Strasbourg. W. Schmitz souligne que si la tour était reconstruite en granit, plus du double de la pression officiellement admise s'appliquerait sur les pierres (94,5

⁶⁵ *Correspondances de l'Empereur, op. cit.*, courrier du 21.04.1907.

⁶⁶ W. Schmitz, *Bulletin de l'Œuvre n°17*, 1909, p.51.

⁶⁷ *Ibid.*, p.53.

kilogrammes contre seulement 45,0 kilogrammes autorisés). Rendre la flèche plus ajourée ou la réaliser plus courte n'impacte que peu les calculs. L'architecte précise que l'empereur a de ce fait officiellement renoncé au projet lors de sa visite du 28 août 1908. Guillaume II se « fait renseigner d'une manière détaillée sur l'état et la structure des fondations de la tour »⁶⁸ et en sortant de la cathédrale, il donne son avis sur le projet. Le souverain « trancha la question dans ce sens qu'il n'y avait pas lieu d'achever la tour »⁶⁹.

c. L'iconographie, matériaux et principes constructifs

Le fait que P. Tornow ait pour habitude de développer le programme iconographique à la fin du processus de projet, et peu avant la mise en route des travaux, explique probablement qu'il ne soulève jamais cette question. Les différentes versions qu'il propose témoignent d'une réflexion sur le style général des flèches à construire. Des ornements plus ou moins rayonnants ou flamboyants animent les élévations. De rares statues ponctuent la composition, mais leur représentation schématisée rend toute analyse difficile. Le dernier projet de flèche à la croisée, en plus des fins pinacles et des lancettes trilobées, reçoit pour seule ornementation des gargouilles placées dans les angles de la balustrade ajourée.

P. Tornow évoque sommairement la question constructive. Il prévoit la structure en métal et la couverture en cuivre. L'architecte n'entre pas davantage dans les détails. La flèche sur la tour du Chapitre est prévue en pierre, probablement en pierre de Jaumont pour rester dans la continuité des structures existantes. La suggestion d'employer du granit relève d'une problématique technique plutôt qu'esthétique. Il s'agit d'ailleurs d'un exemple servant à prouver l'infaisabilité de ce projet.

⁶⁸ *Ibid.*, p.71.

⁶⁹ *Ibid.*, p.73.

II. La nouvelle sacristie

La construction d'une nouvelle sacristie représente le projet le plus tardif dans le service de P. Tornow. L'idée émerge au début du XX^e siècle, quelques années seulement avant le départ de l'architecte et alors que l'administration impériale a déjà connaissance des problématiques financières du chantier. L'implication de l'architecte dans l'élaboration de ce projet et sa portée doivent donc être relativisées. Il faut donc relativiser la portée de ce projet et l'implication de l'architecte dans son élaboration.

a. Intentions de projet et objectifs

Ce projet poursuit en grande partie un but identique à celui du dégagement des constructions de J.-F. Blondel. Il faut supprimer les constructions adossées ou proches de la cathédrale pour résoudre les problèmes de propriétés et d'hygiène. Un propriétaire privé occupe le rez-de-chaussée sous la sacristie existante où il a installé des écuries pour chevaux. Au-delà des problèmes d'hygiène causés par cette utilisation, P. Tornow note que cette « propriété privée s'étend sous le transept, jusqu'à une profondeur de douze mètres »⁷⁰. Le projet comporte donc un volet important d'acquisition en vue de démolitions. Il faut ainsi racheter toutes les maisons qui se situent encore à l'ouest de la cathédrale, bordées par la rue du Vivier et la place Saint-Étienne. La démolition de cet ensemble rendra possible la construction de la nouvelle sacristie. Le bâtiment projeté doit en effet régler « une situation singulièrement compliquée en ce qui concerne la question de propriété »⁷¹.

Lorsqu'il présente l'avancement de l'esquisse à Guillaume II, P. Tornow précise qu'il travaille avec le chapitre. L'évêque est à l'initiative de ce projet, qui s'inscrit dans la continuité des travaux réalisés sur le côté opposé, vers la place d'Armes. Pour le

⁷⁰ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre* n°16, *op. cit.*, p.15.

⁷¹ *Ibid.*, p.15.

prélat, la sacristie existante, composée de trois volumes non communiquant et trop petits, à l'instar des annexes, apparaît trop exigüe.

Au départ, P. Tornow propose de réutiliser les fondations existantes, mais le chapitre le convainc rapidement du besoin d'étendre davantage la surface de la future sacristie en s'affranchissant de ces structures existantes. Le projet conservé dans le *Denkmalarchiv* correspond à cette seconde version. La sacristie s'articule autour du bras nord du transept et se développe en cinq volumes divisés par trois niveaux. La partie principale se place dans la continuité du transept et s'insère entre les deux contreforts de la façade. Elle reçoit trois salles superposées et voûtées sur croisée d'ogives, rythmées par trois colonnes placées au centre. Vers le chœur, l'architecte dispose un plus petit volume : il s'agit également de trois salles superposées, voûtées sur croisées d'ogives, mais avec une colonne unique au centre. Une tourelle d'escalier couronnée par une flèche en cuivre marque la transition entre ces deux parties. Vers la nef, la sacristie n'occupe plus que deux niveaux. Deux volumes voûtés s'insèrent entre les contreforts sur deux travées. Pour rattraper l'avancée de la place Saint-Étienne, P. Tornow crée un volume enterré qui vient presque symétriquement répondre à l'avancée de la sacristie au-devant du bras du transept. Des créneaux terminent les arases de l'ensemble des volumes tandis qu'un bandeau horizontal marque chaque étage. Les baies sont soit tripartites avec une imposte pleine et sculptée – motif typique de l'architecture civile messine –, soit terminées par des arcs. Elles reçoivent alors un traitement ornemental plus abouti : voussures moulurées ou gâbles avec crochets et fleurons. Des balustrades ajourées qui présentent des motifs de mouchettes et soufflets délimitent la partie supérieure de certains volumes. Globalement, et en dépit de l'apparence quelque peu surprenante de construction fortifiée conférée à cette sacristie, il semble que l'architecte ait conçu un édifice flamboyant.

Si le projet de flèche sur la tour du Chapitre représente l'intrusion dans l'œuvre de P. Tornow du politique, celui de la sacristie peut sans conteste être considéré comme

le laisser aller de l'architecte face à sa rigueur stylistique. La nouvelle sacristie tient en effet plus d'un projet historiciste que d'une réflexion visant à intégrer « dans l'esprit des premiers constructeurs » une construction neuve. Dans la mesure où les dessins ne sont pas de la main de P. Tornow, comme en témoignent les titres qui sont pour la première fois réalisés comme des enluminures, il est permis de croire que l'architecte ait laissé un de ses collaborateurs prendre en charge ce projet, se sachant déjà obligé de quitter prochainement sa place.

b. Chronologie : développements, évolutions et validations

La première mention du projet remonte à l'*Immediatbericht n°4* de 1900. L'architecte évoque sommairement un projet de dégagement de la place Saint-Étienne aux pieds de la cathédrale pour construire sur la surface libérée une nouvelle sacristie.

Les études relatives au projet débutent vraisemblablement dès 1900, puisque P. Tornow mentionne l'avancement de l'esquisse dans l'*Immediatbericht n°5* rédigé le 28 décembre 1901. Aucun document graphique n'est présenté à ce sujet. L'architecte rappelle simplement que la démolition des bâtiments existants permettra la réutilisation de leurs fondations. Après avoir échangé avec le chapitre, il modifie la distribution et les affectations des volumes intérieurs. Le chapitre, qui estime que l'utilisation des fondations existantes contraint trop fortement la nouvelle sacristie qui serait trop petite, rejette cependant la première version. P. Tornow établit un nouveau projet. Il crée une volumétrie sans lien avec les bâtiments existants et intègre tous les besoins du programme.

Après avoir reçu le rapport faisant état du projet de sacristie, le cabinet de l'empereur précise le 13 janvier 1902 à P. Tornow que le projet ne peut utiliser les fonds

dédiés au portail⁷². Sept jours plus tard, l'architecte répond au cabinet de l'empereur pour l'assurer que les fonds du portail ne sont pas utilisés pour d'autres projets. Si l'architecte présente ce projet, c'est parce qu'il lui a été demandé de rendre compte de l'ensemble des travaux et des études réalisés sur la cathédrale⁷³. Dans la mesure où il fait état dans chaque rapport de l'avancement des travaux sur le chantier, dans les ateliers et dans son bureau, il a naturellement présenté les études de la nouvelle sacristie... Cette mise en garde de la part de l'empereur est cependant à mettre en relation avec la situation financière problématique du chantier et la mise sous surveillance de P. Tornow par le ministère impérial à partir de 1901.

L'année suivante, le projet fait toujours l'objet d'un développement dans les bureaux de l'architecte. L'*Immediatbericht* n°6 de 1902 est l'occasion pour lui d'indiquer à Berlin que le projet avance et qu'il est en partie lié à un autre projet souhaité par l'évêque. Ce dernier souhaite donner une superficie plus grande au chœur liturgique en profitant de la mise en place de nouvelles stalles qui formeront une clôture projetée davantage vers le transept.

Le *Bulletin de l'Œuvre* n°16 de mars 1906 comporte la dernière évocation du projet par P. Tornow avant son départ. L'architecte résume l'audience accordée par l'empereur et le président de Lorraine le 19 mai 1903 au château d'Urville (fig. 153 à 156). L'empereur exprime ce jour-là son approbation pour le projet et souhaite que la situation foncière jugée précaire soit « réglée aussi prochainement que possible »⁷⁴. Pourtant, en 1906, le projet semble toujours faire l'objet d'améliorations, de telle sorte qu'il n'a pas reçu de validation définitive avant le départ de l'architecte. Le seul avancement sur ce sujet constitue le rachat par le gouvernement d'une partie des maisons adossées à la cathédrale.

⁷² *Correspondances de l'empereur, op. cit.*, courriers du 31 décembre 1901 et du 13 janvier 1902.

⁷³ *Ibid.*, courrier du 20 janvier 1902.

⁷⁴ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre* n°16, *op. cit.*, p.16.

c. L'iconographie, matériaux et principes constructifs

À l'instar des projets de flèches, P. Tornow ne donne aucune information sur un programme iconographique, le bâtiment prévu est de toute façon dépourvu de sculptures.

Enfin, le dessin d'un appareillage suggère sur les plans que la sacristie est prévue en pierre, sans plus de détails.

III. Les portes en bronze du portail principal

Bien qu'appartenant au projet de portail principal, les portes en bronze constituent une des dernières opérations sur lesquelles travaille P. Tornow. L'intervention de l'architecte reste cependant très limitée puisque A. Dujardin est le principal concepteur de ce projet. Cette opération fait l'objet d'une analyse en fin de partie dans la mesure où le sculpteur rédige en 1925 son mémoire de « mise au point » en prenant comme prétexte de ne pas avoir été payé de son travail pour les portes. En outre, elle représente le projet évoqué le plus récemment. Dans les années 1980, la DRAC Lorraine a en effet envisagé un temps de créer ces portes. Ce projet clôt ainsi l'œuvre de P. Tornow à plus d'un titre.

a. Intentions de projet

Les objectifs poursuivis par A. Dujardin et P. Tornow sont simples : il s'agit de créer des portes dont le décor ornemental et la méthode de réalisation soient en accord avec la grandeur et la monumentalité du nouveau portail principal. De simples portes en bois, même sculptées, ne peuvent atteindre cet objectif ambitieux. Le sculpteur et l'architecte utilisent ainsi des références prestigieuses pour concevoir leur projet. Le voyage en Italie et en Allemagne leur permet de visiter de nombreux exemples. La *Bernwardstür* de la cathédrale d'Hildesheim, datant de 1015, ou les portes du baptistère de Florence, aussi bien celles d'Andrea Pisano datant de 1330, que celles réalisées par Lorenzo Ghiberti entre 1425 et 1452, sont prises comme principales références.

Au cours de ce voyage, A. Dujardin remarque que toutes les portes qu'ils voient sont en bois et recouvertes de plaques de bronze, sauf celle de la cathédrale d'Hildesheim. Il donne dans son mémoire une description détaillée du mode constructif de cette porte dont il juge toutefois l'ornementation « extrêmement primitive ». En dépit de ce commentaire négatif, le sculpteur précise que P. Tornow et

lui décident de réaliser les portes de Metz selon la même technique. Les nouvelles portes doivent donner l'apparence d'être coulées d'un seul tenant, sans joints ou baguettes comme cela est le cas sur un ouvrage assemblé en bois.

b. Chronologie : développements du projet et questions financières

La chronologie de ce projet renvoie aux dernières années du service de P. Tornow : les questions financières sont principalement mentionnées dans les archives, en dépit des portes elles-mêmes.

Une première évocation de ce projet remonte au *Bulletin n°8* de 1893. Lorsqu'il présente le projet de portail-halle mis à jour le 18 mars 1893, P. Tornow précise simplement que les portes seront réalisées « en fonte de bronze massive » et recevront en partie supérieure une frise composée de figures surmontées par des baldaquins. En partie médiane « des motifs de figures contenues dans un réseau de linteaux et encadrés de moulures » doivent ornés les battants tandis qu'en partie basse une « base garnie seulement d'ornements » termine la composition⁷⁵.

Huit ans plus tard, l'architecte indique à l'empereur dans l'*Immediatbericht n°5* de 1901 que des modèles en plâtre réalisés à l'échelle 1:4 sont soumis à l'approbation de l'évêque. Une fois la validation du prélat obtenue, les pièces sont réalisées en grandeur nature en plâtre. P. Tornow ajoute qu'il adressera un devis à l'empereur pour validation avant réalisation définitive en bronze.

L'*Immediatbericht n°7* de 1903 rappelle la présentation du projet des portes en bronze à l'empereur dans sa résidence d'Urville le 19 mai 1903.

⁷⁵ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°8 et 9*, 1893, p.12.

L'année suivante, dans l'*Immediatbericht n°8*, P. Tornow informe Berlin que le sculpteur A. Dujardin poursuit l'étude des portes dans ses ateliers. Trois éléments sont exécutés et peuvent dorénavant servir de modèle et de modules pour recouvrir l'ensemble des portes. Il s'agit d'une scène en moyen relief, d'un ornement destiné à l'écoinçon et enfin d'un élément de la bande périphérique qui délimite les portes. À partir de ces trois éléments modulaires, P. Tornow établit le projet définitif accompagné d'une note explicative et d'un devis.

Le neuvième rapport rédigé en 1905, précise que l'établissement du devis est toujours en cours. Dans le dernier *Bulletin* qu'il publie en 1906, P. Tornow évoque au sujet de ce projet l'audience accordée par l'empereur au château d'Urville le 19 mai 1903 et au cours de laquelle l'architecte présente le projet. Un dessin et les trois modèles sont présentés à l'empereur, en compagnie du sculpteur appelé *ad hoc*. Auguste Dujardin conclut en déclarant que ces modèles, « après leur achèvement, serviraient de types pour la forme définitive des parties correspondantes des portes »⁷⁶.

En dépit de modifications portant sur « la bande séparant les bas-reliefs de figures des écoinçons d'ornement », l'ensemble des modèles de présentation du projet est achevé en 1906⁷⁷. La soumission du projet à l'approbation est toutefois retardée pour permettre la prise en compte de tous les frais, notamment pour la fonte, la garniture et la pose des ouvrages. P. Tornow précise en note de bas de page de son rapport que le métal employé pour la réalisation des portes provient en partie des canons confisqués durant le conflit franco-prussien de 1870 à l'armée française. Le nombre de canons utilisables a cependant diminué puisqu'une partie semble avoir été donnée pour la fonte de cloches. Par conséquent, l'architecte obtient du gouvernement l'achat et la mise en réserve à Spandau du métal manquant, fourni par le ministère de la Guerre de Prusse. Il rappelle la dimension conséquente de chaque battant : 2,40 mètres de large pour 7,10 mètres de haut, portant l'ensemble à un poids de 20 000 kg.

⁷⁶ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°16*, op. cit., p.18.

⁷⁷ *Ibid.*, p.19.

Enfin, le devis définitif n'étant toujours pas abouti, P. Tornow propose de communiquer au gouvernement un « devis relatif ».

Les archives restent silencieuses entre 1905 et 1907, probablement en raison de la démission de P. Tornow en 1906. Le 14 avril 1907, le *Statthalter* H. von Hohenlohe s'adresse à l'empereur pour faire état d'un problème concernant le projet des portes. Il justifie le retard pris par l'impossibilité de se mettre d'accord avec A. Dujardin sur le coût de l'opération, et ce en dépit de nombreuses discussions.

Pour la réalisation de modèles en plâtre, 2 500 marks ont déjà été donnés à A. Dujardin lorsque P. Tornow était en service. Le sculpteur estime dorénavant que la réalisation des portes s'élève à 302 444,44 marks et non 200 000 marks comme le prétend W. Schmitz. À cela, H. von Hohenlohe ajoute le coulage en bronze à hauteur de 60 000,00 marks, comprenant le métal restant à acheter. Une large part du bronze est cependant disponible pour 30 000,00 marks. Le *Statthalter* compte également 10 000,00 marks de coûts annexes. Au final, le projet est estimé par A. Dujardin et H. von Hohenlohe à 402 444,44 marks. En revanche, W. Schmitz considère que la demande du sculpteur est exagérée et il met en avant la proposition d'un entrepreneur de Cologne. Celui-ci propose de réaliser le travail pour 100 000,00 marks, dans lesquels sont intégrés les frais de voyages vers Metz. Le *Statthalter* suggère de ce fait de rabaisser la rémunération de A. Dujardin à 100 000,00 marks afin de rentrer dans l'enveloppe prévisionnelle dressée par P. Tornow (200 000,00 marks). Il compare également le coût des portes de Metz avec celles réalisées pour la cathédrale de Milan. Ces dernières ont en effet coûté l'équivalent de 400 000,00 marks, mais sont deux fois plus grandes et leur exécution a présenté des difficultés techniques qui ne se posent pas à Metz.

H. von Hohenlohe conclut en rappelant que W. Schmitz trouve les exigences du sculpteur « excessivement hautes »⁷⁸. Afin d'arranger la situation, il recommande que les estimations d'A. Dujardin soient soumises à la vérification d'experts, notamment de l'Académie, comme cela a été fait par le passé.

Le courrier de 1907, conservé à Berlin constitue la dernière occurrence dans les archives du projet. Seul le mémoire rédigé par le sculpteur en 1925 permet d'esquisser une fin à cette évolution. Le sculpteur précise que le projet de porte est une idée « du gouvernement ». P. Tornow lui aurait demandé si 200 000 marks suffiraient pour ce projet. Dès le départ, ce n'est donc pas un montant correctement estimé.

Le sculpteur revient sur l'entrevue au château d'Urville. Après l'avoir convoqué, Guillaume II lui fait part de sa satisfaction quant aux modèles en plâtre présentés. L'empereur lui aurait laissé entendre qu'il aura toutes libertés pour réaliser son projet. A. Dujardin établit un nouveau devis à hauteur de 300 000 marks, soit 100 000 de plus que l'estimation initiale de P. Tornow, mais, aux dires du sculpteur, ce devis n'est pas présenté au souverain ni pris en compte par le nouvel architecte de la cathédrale.

A. Dujardin rapporte que la nouvelle direction de la *Dombauhütte*, assurée par W. Schmitz, essaye de se débarrasser de lui et de confier la réalisation des portes à deux de ses collaborateurs. Toutefois, l'empereur aurait demandé à ce qu'Auguste Dujardin poursuive le travail. En dépit d'un contrat aux conditions défavorables pour le sculpteur, ce dernier accepte de poursuivre en espérant que ses détracteurs quitteraient leur poste avant la fin de son travail. Plusieurs contrats lui sont en effet présentés, avec des conditions toujours plus défavorables, comme la réalisation de panneaux au revers des portes, mais avec des détails beaucoup trop complexes et onéreux, toujours au même prix. Au final, A. Dujardin accepte de poursuivre en dépit

⁷⁸ *Correspondances de l'Empereur, op. cit.*, courrier du 14 avril 1907 : „*unverhältnismäßig hoch*“.

de la demande de W. Schmitz : réaliser l'ensemble pour 200 000 marks. Il se place donc sciemment dans une situation conflictuelle.

La déclaration de la Première Guerre mondiale force le sculpteur à quitter Metz pour la région de Nancy et à laisser les plâtres dans son atelier. En 1914, il n'est toujours pas payé pour tout ce qu'il a accompli. À son retour après l'Armistice, les plâtres ont disparu de son atelier. Il précise que H. Heppé*, devenu Conservateur des monuments historiques de Lorraine, et W. Schmitz, renseignent « avec une copieuse malveillance » l'administration française qui reprend possession des lieux. Il prétend que des machinations l'ont fait apparaître comme « odieux » auprès des Français et que Robert Danis* lui refuse d'être payé puisque le projet est de toute façon abandonné. Le chanoine Wagner, décidément opposé au sculpteur de longue date, aurait colporté à son sujet des rumeurs d'espionnage pour le compte de l'Empire.

Fondées ou non, ces rumeurs semblent avoir causé du tort au sculpteur et à sa famille. Il rédige ce mémoire en 1925 au crépuscule de sa vie pour se laver de ces accusations afin que sa fille ne soit plus incriminée (son mari est en effet sculpteur). A. Dujardin meurt quelques mois après avoir rédigé ce texte qui restera dans les archives familiales jusque dans les années 1980.

c. L'iconographie et la sculpture

L'idée fondamentale mise en application par le sculpteur est de représenter sur les 70 bas-reliefs des deux battants la Doctrine du Christ, telle qu'elle est exprimée dans les paraboles des quatre évangiles⁷⁹. Les reliefs latéraux reçoivent des scènes de la Prière du Christ, l'oraison dominicale. Sur les battants, deux médaillons sont remplacés par des têtes de lion formant heurtoir. Près de quatorze paraboles sont représentées sur les battants.

⁷⁹ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°16, op. cit.*, p.46.

Dans une lettre adressée par A. Dujardin au Commissaire général de la République à Strasbourg le 27 décembre 1919, le sculpteur évoque au sujet des portes qu'il « [comptait] beaucoup pour le succès de cette œuvre pour asseoir [sa] réputation d'artiste car pour la première fois, [il avait] été complètement maître de la composition et de l'exécution »⁸⁰. Il semble donc que ces portes, jamais exécutées, soit le premier – voire l'unique projet – où A. Dujardin est le seul décideur.

d. Entreprise, matériaux et principes constructifs

Sur le plan technique, A. Dujardin trouve des fondeurs dans le pays messin qui acceptent de couler la porte en un seul tenant, contrairement aux fondeurs berlinois avec lesquels W. Schmitz est en contact. Le sculpteur se met au travail et précise dans son mémoire de 1925 que ses deux collaborateurs, qui étaient pressentis pour le remplacer, finissent par le quitter, déçus de ne pas poursuivre à sa place. Seul le sculpteur Stef lui reste fidèle et se charge des parties ornementales des portes, tandis que A. Dujardin réalise seul les reliefs des paraboles.

Un accord finit par être trouvé avec W. Schmitz : Auguste Dujardin ira à Berlin assembler les moulages de plâtre avant la fonte. Le sculpteur demande pour cela une avance financière pour payer ses dettes auprès de la maison qui réalise les moulages pour lui et son collaborateur. P. Tornow semble l'avoir aidé à obtenir cette avance par l'intermédiaire du président de la Lorraine.

⁸⁰ Arch. dép. de la Moselle, 14T23, document communiqué par Christiane Pignon-Feller.

QUATRIÈME PARTIE :
UNE THÉORIE – UN TOURNANT
RÉCEPTION DE L'ŒUVRE ET ÉVOLUTION DES DOCTRINES AU TOURNANT
DU XIX^e SIÈCLE

La fin de carrière de Paul Tornow est marquée par deux temps forts. Il présente en 1900 à Dresde une synthèse des grandes théories de son temps et se voit progressivement opposé une contre-réaction de plus en plus virulente. Sur le plan professionnel, l'administration impériale découvre, après de nombreuses années, qu'il gère très mal, voire pas du tout, les finances du chantier.

Une double disgrâce affecte donc l'architecte : sur le plan théorique de la part de ses confrères et des historiens, et sur le plan professionnel par l'Empire qui cherche doucement à se débarrasser de l'architecte certes ami de l'empereur, mais peu efficace.

CHAPITRE IV.A : LES RÈGLES FONDAMENTALES COMME TOURNANT DE LA PRATIQUE

Invité par le ministère royal de la Saxe, Paul Tornow présente une synthèse des conceptions liées à la restauration du patrimoine lors du premier *Denkmaltag*, un congrès pour la conservation des monuments historiques, qui se tient à Dresde le 25 septembre 1900¹. Ce texte, rédigé au tournant du siècle, compile les théories communément admises et doit servir de référence à une discipline qui commence à s'organiser et à se structurer à l'échelle de l'Empire. L'objectif consiste à donner à l'ensemble des états fédérés des orientations et des directives communes pour intervenir sur leur patrimoine. Toutefois, loin de synthétiser une pensée « allemande » de la restauration, P. Tornow en vient à paraphraser les idées d'Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc. Si le texte est correctement reçu lors de sa première présentation en 1900, il fait l'objet de débats de plus en plus critiques lors des congrès suivants, au point d'être considéré par certains comme exemple de ce qu'il ne faut pas faire. La force de cette contre réaction, menée principalement par Georg Dehio, tient à ce que l'architecte messin voit opposer à ses théories ses propres interventions. La dépose du portail de J.-F. Blondel tient dans cette affaire un rôle primordial. Toutefois, si l'émergence de cette nouvelle pensée de la restauration au début du XX^e siècle apparaît aujourd'hui comme un instant fondateur, elle doit être largement nuancée. Les débats autour du texte de P. Tornow s'étalent sur une décennie et ont sans doute contribué à la disgrâce de l'architecte. Le nouveau portail reçoit d'âpres critiques avant même son achèvement et P. Tornow se voit relayé parmi les tenants de la « *Historische Schule* ». Les nouvelles théories ont cependant encore du mal à être acceptées, notamment par un pouvoir impérial qui devient de plus en plus autoritaire

¹ Paul Tornow, *Grundregeln und Grundsätze beim Restauriren (herstellen) von Baudenkmalern.*, s.l., Rudolf Lupus Verlagsbuchhandlung, 1902. Le texte est publié en allemand et en français dans le *Bulletin de l'Œuvre* n°14 et 15 du 15 juin 1902 et dans une petite brochure, uniquement en langue allemande, au cours de l'année 1902. Cette dernière est éditée par Rudolf Lupus, éditeur à Metz.

au début du siècle et tente d'imposer, à travers une architecture historiciste, une image fantasmée de la dynastie de Hohenzollern.

P. Tornow structure son propos en quatre parties. Il commence par introduire la notion de restauration en revenant sur des considérations historiques liées à cette pratique. Il présente ensuite la synthèse de ses réflexions en rappelant quelles sont les premières étapes d'un projet de restauration. S'en suit l'énumération des neuf règles qui précède la présentation des seize principes. P. Tornow donne également quelques commentaires et exemples pour illustrer certains principes. Cette dernière partie lui permet de présenter des idées plus générales, parfois mises en relation avec des projets qu'il a réalisés.

P. Tornow s'inspire grandement des idées de E.-E. Viollet-le-Duc, mais son approche reste cependant plus systématique, comme en témoigne la répartition en règles et principes, étrangère à l'architecte français. Ce dernier propose une approche plus fluide de la question dans un style littéraire qualitatif qui lui est propre.

I. Définitions et notion de restauration

Le mot règle a notamment pour origine étymologique le terme « *regula* » qui renvoie à l'outil utilisé dans la Rome antique pour tracer des lignes droites. Cette notion se définit comme « ce qui est imposé ou adopté comme ligne directrice de conduite ; formule qui indique ce qui doit être fait dans un cas déterminé »². Ce terme renvoie au règlement ou à la réglementation, c'est-à-dire une sorte de loi qui s'applique dans un domaine particulier, comme les réglementations liées à la construction. Dans cette logique, une règle fondamentale s'apparente donc à une direction ou une façon d'agir essentielle de laquelle il paraît impensable de s'éloigner.

Un principe renvoie à des règles « d'action s'appuyant sur un jugement de valeur et constituant un modèle ou un but »³. Il s'agit plus d'un précepte social et moral que d'une loi s'imposant à tous. De plus, un principe peut également s'apparenter à une règle morale, qu'il est donc préférable de suivre par conformisme social, bien que parfois rien n'interdise d'en dévier, en dehors du jugement d'autrui.

L'emploi de ces deux termes par P. Tornow marque donc une légère hiérarchie dans l'importance des idées qu'il présente : les règles doivent être suivies tandis que les principes peuvent être appliqués en fonction des cas.

P. Tornow introduit sa présentation en donnant une définition de la notion de restauration. Le jeune âge de ce concept constitue la première caractéristique qu'il met en avant puisqu'il évoque « une conception relativement moderne et tout-à-fait inconnue il y a quelque cent ans »⁴. Cette première approche rappelle évidemment le commencement de l'article « Restauration » du *Dictionnaire raisonné* : « le mot et la

² Source : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/regle> consulté en juillet 2023.

³ Source : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/principe> consulté en juillet 2023.

⁴ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre* n°14 et 15, 1902., p.21.

choses sont modernes »⁵. P. Tornow précise que l'objectif recherché par la restauration, c'est-à-dire la réparation de parties endommagées et l'achèvement des édifices, est en réalité ancien et lié à l'architecture en général. Pour lui, les moyens techniques et théoriques mis en œuvre par le XIX^e siècle font de la restauration une pratique moderne. La pensée du prussien rejoint d'ailleurs celle d'Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc à plus d'un titre, au point qu'il est permis de croire que l'architecte messin copie parfois le Français.

E.-E. Viollet-le-Duc entame dans sa définition une présentation de plusieurs exemples de « proto-restaurations » à travers le monde, en évoquant la reconstruction des palais et des temples asiatiques ou les réparations des temples grecs ou romains. P. Tornow n'évoque rien de tel et passe tout de suite à l'idée qu'il existe une borne chronologique dans l'Histoire de l'humanité qui marque la naissance de la restauration moderne en lien avec l'émergence de l'intérêt pour l'Histoire. Cette idée rejoint d'ailleurs le développement de E.-E. Viollet-le-Duc quant à « la nouvelle voie » dans laquelle l'humanité s'engage afin de comprendre le monde qui l'entoure. La borne établie par P. Tornow sert également à définir ce qui mérite d'être restauré. Les deux hommes s'accordent pour placer à la fin du XVIII^e siècle cette limite⁶. Toutes les constructions postérieures à cette date échappent donc aux règles et principes de l'architecte. En outre, P. Tornow estime que jusqu'à cette date, les interventions sur les édifices anciens ne prenaient pas en compte le style propre de la construction, mais se faisaient au contraire dans le style propre à la période, et il ajoute que cela se faisait « sans se préoccuper nullement de savoir si la pureté et l'unité de style du monument en serait altérée ou non »⁷. Cette idée, erronée comme en témoignent de nombreux chantiers de cathédrales après la période médiévale (reconstruction de la

⁵ Eugène Emmanuel Viollet-Le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Bance et Morel., Paris, 1854, vol. 9/, 570 p.

⁶ Viollet-le-Duc évoque « Notre temps, et notre temps seulement depuis le commencement des siècles historiques », alors que Tornow est plus explicite : « au cours de l'épanouissement et avant le terme de l'évolution des styles historiques à la fin du 18^e siècle ».

⁷ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°14 et 15, op. cit.*, p.22.

cathédrale d'Orléans, entre autres), permet en réalité à P. Tornow de marquer la différence entre les temps anciens et la période moderne, qu'il s'agit évidemment de valoriser. Le restaurateur moderne commence par analyser le style de l'édifice sur lequel il intervient. Ce style doit par la suite lui servir de référence pour élaborer son projet de restauration. P. Tornow estime que cette manière d'appréhender un édifice existant est une habitude de longue date. Cela ne signifie cependant pas pour autant que les anciens étaient « barbares » ou « irrespectueux ». P. Tornow pense que les anciens ont agi de la sorte car ils ne se « savaient pas, après tout, possesseurs d'un style personnel » et qu'ils ont de ce fait réutilisé des formes généralement utilisées à leur époque⁸. En outre, P. Tornow appelle ses contemporains, qui restaurent au sens moderne, à ne pas se sentir supérieurs intellectuellement aux anciens. Au contraire, la restauration comble l'absence de style architectural propre à son époque. Cette idée, partagée par E.-E. Viollet-le-Duc qui a tenté d'esquisser un style du XIX^e siècle, n'est toutefois pas présentée dans l'article « Restauration » du *Dictionnaire raisonné*. Dans ce texte, l'architecte français s'engage plutôt dans un développement sur les balbutiements de l'archéologie et les résistances rencontrées au début du siècle, lorsqu'il a fallu élargir le champ de recherche sur les styles historiques. E.-E. Viollet-le-Duc revient longuement sur les débuts du Service des monuments historiques en évoquant Ludovic Vitet* puis Prosper Mérimée*. Il développe le problème de la centralisation et de la compétence des architectes, ce qui lui permet également de critiquer l'école des Beaux-Arts de Paris. Trop liées au cas français, P. Tornow ne reprend pas de telles considérations dans son discours. L'architecte allemand rédige son texte presque cinquante ans après E.-E. Viollet-le-Duc : revenir sur les débuts de la pratique ne semble pas nécessaire et n'a que peu d'intérêt dans le contexte allemand.

P. Tornow conclut cette première approche en rappelant le principe fondateur de la restauration moderne, c'est-à-dire la prise en compte et le respect du style du

⁸ *Ibid.*, p.22.

monument. Il évoque également les débuts difficiles de cette pratique. Sans donner d'exemple, il met en avant la nouveauté de ce domaine, le manque de savoir des intervenants et identifie « l'obscurité des règles particulières à appliquer » comme responsable des premiers échecs⁹. Il ajoute que « la tendance vers l'unité de style », associée au défaut de connaissance de la valeur artistique d'autres styles que ceux du Moyen Âge, a mené à des résultats désastreux¹⁰. Cette affirmation paraît surprenante pour celui qui a justement déposé un portail du XVIII^e siècle dans le but d'atteindre l'unité de style gothique de la cathédrale.

Pour P. Tornow, les dernières années du XIX^e siècle connaissent des exemples probants de restauration, grâce notamment à l'expérience acquise en ce domaine. Cela permet d'aboutir à un consensus vis-à-vis des règles à appliquer à la restauration qu'il se propose de synthétiser.

⁹ *Ibid.*, p.22.

¹⁰ *Ibid.*, p.23.

II. Les premières étapes du projet de restauration

P. Tornow présente ensuite les premières étapes dans l'élaboration d'un projet de restauration. Ces phases correspondent en réalité aux études qui permettent d'engager les travaux. En guise d'introduction, il évoque brièvement l'existence d'une littérature importante dans le domaine de la restauration, en particulier en Allemagne et en Angleterre. E.-E. Viollet-le-Duc reconnaît lui-aussi l'avancée de ces deux pays dans « la voie des études théoriques des arts anciens »¹¹. Pour P. Tornow, cette abondante littérature permet d'aboutir à un consensus sur la façon d'agir face à un monument historique¹². Il remarque cependant qu'aucun texte ne dresse une synthèse de ces idées. Il propose de ce fait de remédier à ce manque.

P. Tornow souhaite réunir uniquement des idées essentielles qui suffisent à donner aux praticiens, même dans des cas complexes, les bases nécessaires de leur pratique. De plus, les théories qu'il synthétise ne sont pas nouvelles, mais unanimement reconnues et acceptées. Il s'agit en effet d'une « compilation de ce qui [...] est tenu pour exact par la grande majorité des confrères autorisés »¹³.

Avant de présenter les premières étapes d'un projet de restauration, il rappelle que la conservation du monument constitue le but principal de ce type d'intervention. Pour atteindre cet objectif et dépasser toutes les difficultés, il estime que les travaux doivent s'inscrire parmi les opérations suivantes : simple réparation, remplacement de parties endommagées par des nouvelles, agrandissement ou élargissement de l'édifice, achèvement des parties inachevées ou finalement le dégagement du monument par la suppression des constructions adossées et gênantes. L'architecte doit d'abord se conformer aux travaux préliminaires avant d'envisager l'exécution de ce type de travaux.

¹¹ E.E. Viollet-Le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, *op. cit.*, p.22.

¹² P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°14 et 15*, *op. cit.*, p.23.

¹³ *Ibid.*, p.23.

P. Tornow dresse la liste des phases préliminaires. Dans un premier temps, il s'agit d'analyser l'existant pour connaître l'état d'origine du monument. Pour l'architecte, il faut « savoir l'état dans lequel l'œuvre est sorti jadis neuf et frais de la main de son constructeur »¹⁴. En lien avec cette première analyse, il invite à établir l'état sanitaire de l'édifice, qui renseigne sur la nature, l'étendue et l'origine des dégradations qui affectent les structures. Dans un deuxième temps, l'architecte doit dresser les plans de l'état existant, auxquels il doit joindre une description écrite, qui comporte une analyse historique, mais également un reportage photographique le plus complet possible. P. Tornow insiste sur l'importance de la photographie qui révèle des détails et des dégradations qui auraient pu être oubliés. En dernière étape, le restaurateur établit l'avant-projet et le projet définitif, lequel comporte les dessins, estimations financières et descriptif des travaux.

P. Tornow pose ainsi les bases du projet de restauration, qui sont toujours d'actualité, bien qu'en général l'établissement des plans de l'état existant précède l'analyse de l'état sanitaire. En dépit de la dimension consensuelle de ces affirmations, le *Denkmalarchiv* ne conserve aucun document qui répondrait à la première étape visant à dresser l'état sanitaire de l'édifice.

¹⁴ *Ibid.*, p.23.

III. Les neuf règles

Après une présentation très générale du travail de restaurateur, P. Tornow énonce les neuf règles fondamentales de la pratique. E.-E. Viollet-le-Duc établit un programme à partir d'exemples, mais introduit son propos par un axiome : « chaque édifice ou chaque partie d'un édifice doivent être restaurés dans le style qui leur appartient »¹⁵.

Dans cette même logique, les principes fondateurs énumérés par P. Tornow concernent la question du style. La première règle fixe la limite chronologique en-dessous de laquelle se situent les monuments qui doivent être conservés et entretenus. P. Tornow considère que seuls les édifices « appartenant à un style historique », c'est-à-dire construits avant la fin du XVIII^e siècle, peuvent faire l'objet d'une restauration¹⁶. Cette considération est assez largement acceptée et ce jusqu'à récemment : pour être restauré, il faut que l'édifice soit historique. Pour cela, l'époque qui considère le monument doit l'apprécier comme suffisamment ancien. Les nouveautés se trouvent donc exclues de la pratique¹⁷. Les deux règles suivantes présentent des idées très générales qui esquissent une sorte de morale du bon restaurateur. La deuxième règle supprime d'office toute hiérarchie dans les styles historiques : tous se valent de façon égale. Quant à la troisième, elle impose à l'architecte restaurateur un travail emprunt « d'une profonde vénération » pour les monuments anciens¹⁸. La quatrième règle interdit de modifier le monument pour en effacer « une faute [qui aurait été commise] contre le bon goût »¹⁹. Bien que

¹⁵ E.E. Viollet-Le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, *op. cit.*, p.23.

¹⁶ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°14 et 15*, *op. cit.*, p.24.

¹⁷ De nos jours, le label « Patrimoine du XX^e siècle » témoigne de cette difficulté à envisager une protection sur des édifices trop récents, malgré leur intérêt architectural, artistique, technique, etc. Ce label a été remplacé en 2016 par le label « Architecture contemporaine remarquable ».

¹⁸ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°14 et 15*, *op. cit.*, p.24.

¹⁹ *Ibid.*, p.25.

catégorique sur la non-corrrection des monuments, cette règle ne définit pas le bon goût.

Le propos de P. Tornow reste très général : il fait référence aux styles comme grandes périodes historiques sans donner de précisions temporelles et nationales. E.-E. Viollet-le-Duc au contraire évoque les particularités régionales qui peuvent se retrouver sur un même édifice. P. Tornow reprend les idées avancées par le Français, mais leur donne une dimension plus internationale.

Les règles suivantes donnent des indications plus concrètes, notamment sur la gestion du chantier. La cinquième règle rappelle à l'architecte restaurateur de ne sélectionner que des matériaux de qualité et des compagnons suffisamment expérimentés. Elle exige également de sa part une gestion irréprochable. S'il s'agit « d'atteindre le point le plus rapproché de la perfection », il faut également assurer le plus haut degré de durabilité des éléments mis en œuvre²⁰. Les opérations entreprises doivent largement surpasser les constructions ordinaires et présenter une durabilité séculaire. Pour cela, P. Tornow recommande de confier les travaux à des personnes ayant fait leurs preuves grâce à une formation spécifique et à une expérience suffisante. P. Tornow ne reprend pas ici les idées de E.-E. Viollet-le-Duc sur l'importance de la dimension constructive. Le Français recommande qu'avant « d'être archéologue, l'architecte chargé d'une restauration [soit] constructeur habile et expérimenté »²¹.

La sixième règle revient sur la nécessité de réaliser un relevé précis du monument, notamment à l'aide de descriptions écrites, de photographies voire de moulages. P. Tornow ajoute que les moyens de cette reproduction doivent s'ajuster en fonction des travaux envisagés : il faut se concentrer sur les parties concernées par les travaux. La septième règle impose à l'architecte que tous les éléments déposés

²⁰ *Ibid.*, p.25.

²¹ E.E. Viollet-Le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, *op. cit.*, p.24.

dans le cadre des travaux soient placés dans un dépôt lapidaire ou un musée public. Pour se conformer à la règle suivante, le maître d'œuvre doit faire réaliser sur le monument une inscription, directement réalisée dans la pierre ou par l'apposition d'une plaque métallique sur les murs ou sur le sol, pour commémorer les travaux. Enfin, la dernière règle rappelle la nécessité de surveiller régulièrement l'ensemble du monument à la fin des travaux et d'assurer son entretien, faute de quoi les travaux entrepris seront vains.

Avant d'introduire les seize principes, P. Tornow revient sur l'équivalence des styles historiques entre eux. Il rappelle qu'elle est le fruit de luttes avec « des fanatiques du style », en particulier pour les questions d'architecture religieuse médiévale. L'emploi de ce terme rappelle les fanatiques évoqués par E.-E. Viollet-le-Duc, qui ne permettent « pas qu'on fouille dans un sol qu'ils ont négligé »²². L'architecte français fait implicitement référence aux défenseurs de l'architecture classique, et donc par extension à l'École des Beaux-Arts de Paris. E.-E. Viollet-le-Duc donne même la voie à un de ces fanatiques, pour qui l'étude du Moyen Âge suppose la volonté de retourner à ces temps obscurs²³. P. Tornow revient lui aussi très brièvement sur ce combat évoqué par l'architecte français contre les défenseurs du classicisme. Pour P. Tornow, ces « temps d'intolérance » sont définitivement révolus, bien que tous n'admettent pas encore la nécessité de respecter tous les styles historiques. Il rappelle que ses contemporains, « profanes amateurs, [voire] même par des architectes réputés », commettent encore des fautes contre ce principe²⁴. P. Tornow donne d'ailleurs des exemples qui le concernent directement. Un profane lui aurait suggéré de décorer davantage le transept nord de la cathédrale et un confrère aurait estimé qu'il est du devoir de l'architecte, profitant de la construction

²² *Ibid.*

²³ « Vous étudiez et vous prétendez nous faire connaître les arts du Moyen Âge, donc vous voulez nous faire revenir au Moyen Âge, et vous excluez l'étude de l'antiquité ».

²⁴ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°14 et 15, op. cit.*, p.25.

du nouveau pignon de la façade principale, de créer au droit de la grande baie occidentale un gâble.

Selon P. Tornow, le fait d'avoir constaté, parmi les œuvres des anciens, des qualités moindres, voire médiocres, explique le « relâchement des sentiments de vénération » que vit son époque²⁵. Cette différence de qualité est principalement liée aux différents niveaux de compétences des compagnons du Moyen Âge : certains devaient inévitablement être plus doués que d'autres. Pour P. Tornow, à l'instar de parents qui accordent une affection égale à des enfants différemment doués, il faut accorder la même attention à tous les monuments, quelle que soit la qualité de leur exécution. Il ajoute également qu'il faut considérer l'importance des goûts divergents, peut-être pour nuancer la quatrième règle interdisant les interventions pour corriger les fautes de goût. P. Tornow rappelle que le goût est subjectif : ce que certains apprécient, d'autres le dévalorisent.

²⁵ *Ibid.*, p.26.

IV. Les seize principes

Les seize principes permettent de nuancer les règles et autorisent une certaine souplesse. Le premier principe rappelle d'une certaine manière la quatrième règle (interdiction de corriger les erreurs de goût). Le travail de restauration d'un édifice ou de son ameublement ne doit pas altérer les caractéristiques de l'édifice ni son intégrité, quelle que soit l'étendue et la nature des travaux. P. Tornow précise qu'il ne faut modifier la physionomie d'origine de l'édifice, ni effacer des « points de repère pouvant servir de documents à l'histoire » du monument²⁶.

Le deuxième principe concerne l'entretien. P. Tornow estime que les opérations relevant de cette nature doivent être réalisées en respectant les matériaux et les procédés anciens.

Les deux principes suivants intéressent la reconstruction à neuf. Le troisième précise que la reconstruction se trouve justifiée si le monument apparaît tellement endommagé qu'il ne peut plus être simplement restauré ou encore si l'aggravation des désordres est telle qu'un simple entretien ou une restauration ne peuvent plus l'endiguer. Le quatrième principe donne les limites de cet exercice. Il faut uniquement engager une opération de reconstruction si l'évolution des dégradations est telle qu'elles finissent par effacer définitivement les « repères devant servir de base pour le renouvellement »²⁷.

Du cinquième au septième principe, P. Tornow donne des indications sur la mise en œuvre des éléments neufs. Le cinquième principe précise que le remplacement des éléments doit se faire dans le respect des ouvrages existants, en particulier pour ce qui est du style. Le suivant précise bien que l'élément neuf doit prendre comme modèle l'élément existant remplacé, tant sur le matériau que la technique employés. Ce principe peut être contourné si la matière existante n'est pas suffisante pour permettre une reproduction. En outre, P. Tornow autorise comme

²⁶ *Ibid.*, p.27.

²⁷ *Ibid.*, p.27.

« exception facultative » l'emploi d'un matériau différent seulement si l'on « obtient, comparativement à l'ancien œuvre de construction, une réelle augmentation de valeur au point de vue technique, mais seulement à la condition que l'aspect primitif et la physionomie caractéristique de l'œuvre n'en souffre préjudice en aucune manière »²⁸. La septième règle détonne par sa modernité : P. Tornow refuse l'emploi de patine sur la pierre ou les éléments métalliques en couverture pour atténuer les différences de teinte entre éléments anciens et neufs. Il estime qu'il « faut laisser au temps seul le soin de produire une uniformité »²⁹.

Le huitième principe sort quelque peu du lot. Il préconise l'enlèvement d'une couche de peinture qui aurait été apposée sur les parements au point de « masquer et défigurer » l'œuvre original³⁰. P. Tornow insiste sur le soin à apporter à cette intervention pour ne pas endommager la couche sous-jacente.

Le principe suivant autorise l'achèvement des constructions renseignées par des indices sur le monument ou par des plans, mais uniquement si l'utilité de cet agrandissement se fait sentir.

Le dixième principe oriente l'intervention en matière de décors peints et de menuiseries. P. Tornow invite à respecter le style des parties respectives dans lesquelles s'insèrent les parties neuves.

Le onzième principe propose que dans le cas de destructions par incendies ou « causes violentes », les principes cinq à sept et le dixième soient systématiquement appliqués, c'est-à-dire le respect du style des éléments existants lors de reconstruction.

Le douzième principe oblige l'architecte qui doit agrandir l'édifice, sans que cette extension ait été originellement prévue, à renoncer à toute ambition personnelle : l'élément ajouté doit se fondre avec le style des parties existantes.

²⁸ *Ibid.*, p.28.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

P. Tornow invite à composer « exactement suivant les idées et l'esprit du premier constructeur »³¹. Il rejette les accès d'individualité artistique de l'architecte.

Le treizième principe semble quelque peu redondant puisqu'il contraint l'architecte, dans le cadre d'agrandissements ou d'élargissements, à employer, pour les parties neuves, le même style que les parties concernées par l'intervention. P. Tornow nuance toutefois en précisant que le style existant qui prédomine doit être suivi et qu'il faut surtout éviter les anachronismes en adoptant un style qui appartient à une autre époque.

Les deux principes suivants concernent le dégagement des édifices. En premier lieu, le quatorzième principe autorise la démolition des constructions adossées qui nuisent à la perception d'ensemble du monument. P. Tornow précise qu'il peut s'agir « d'accotements postérieurs n'ayant aucun rapport avec l'organisme du monument et manquant de valeur archéologique et artistique », mais également de « constructions d'une valeur également médiocre qui par leur trop grande proximité préjudicient à l'effet monumental de l'édifice »³². Dans cette logique, il rend attentif à ne pas laisser s'ériger de nouvelles constructions qui risqueraient de défigurer le monument. Le principe suivant appelle à ne pas engager de dégagement trop important qui risquerait de compromettre la perception du monument dans son environnement : les rapports d'échelle doivent être conservés.

Le dernier principe étend l'ensemble de ces préconisations aux ruines. Il permet également « dans l'intérêt d'une meilleure conservation ou dans tout autre but digne du monument », que ces ruines soient relevées partiellement ou totalement³³.

³¹ *Ibid.*, p.29.

³² *Ibid.*, p.30.

³³ *Ibid.*

Après cette énumération, P. Tornow commente les principes en les illustrant par quelques exemples. Pour évoquer le remplacement à neuf d'éléments anciens (principes 2 à 5), il évoque le cas fictif d'une corniche du XIII^e siècle, modifiée au XV^e siècle. Si cette modification se montre digne d'intérêt, alors la restauration doit la conserver. Il proscrit un retour à l'état XIII^e siècle, « par amour de l'unité de style »³⁴.

D'après P. Tornow, le remplacement à neuf ne pose pas de problème lorsqu'il reste limité à de petits éléments. La situation se complexifie davantage dans le cas de reconstruction de plus grandes parties de monument, « comme toute la façade de la cathédrale de Reims, si riche en ornements et en statues, ou du dôme San Marco de Venise »³⁵. Il questionne les principes : remplacer à neuf ne revient-il pas à détruire l'œuvre originale et ainsi à commettre « un acte de barbare vandalisme » ?³⁶ Pour P. Tornow, il faut respecter scrupuleusement les principes énoncés, quelle que soit la taille et la valeur du monument. Ne pas le faire, et donc s'interdire le remplacement d'éléments détériorés, consiste à condamner l'édifice à la disparition, sans laisser de traces tangibles de son état primitif pour envisager sa reconstruction. Ce renouvellement doit en revanche se faire dans le plus grand respect des formes et des matériaux existants. Seule la défectuosité des dispositions anciennes autorise leur suppression au profit de solutions qui fonctionnent. Pour illustrer son propos, P. Tornow cite des exemples qui rappellent ceux de E.-E. Viollet-le-Duc : la reconstruction d'une voûte défectueuse et le renouvellement de piliers fissurés³⁷.

P. Tornow commente ensuite le sixième principe qui invite à respecter les techniques et matériaux du monument. Il admet une dérogation à ce principe si « les changements opérés [...] augmentent indubitablement la valeur technique de l'œuvre

³⁴ *Ibid.*, p.30.

³⁵ *Ibid.*, p.31.

³⁶ *Ibid.*, p.31.

³⁷ L'architecte français utilise cependant ces exemples pour illustrer le fait de ne pas systématiquement reproduire l'existant.

ancien »³⁸. Cette nuance apportée à ce principe lui permet de justifier la reconstruction de la toiture de la cathédrale à l'aide d'une structure en métal. Il reconnaît en effet que si la nouvelle structure répond à un mode constructif en lien avec le matériau et qu'elle ne modifie pas l'aspect extérieur ou intérieur du monument, « il n'y a pas le moindre inconvénient à remplacer [...] une toiture en bois détruite par le feu [...] par une toiture en fer »³⁹.

Au sujet du septième principe, qui interdit l'emploi de patines, P. Tornow évoque encore le cas de Metz : le portail de la Vierge et les pignons, bien que construits récemment, ont été considérés par des architectes comme d'origine, inutile de les patiner donc.

À propos du grattage des parements que le huitième principe interdit, il se félicite qu'une telle pratique soit progressivement proscrite. Il reconnaît certes son efficacité pour nettoyer à fond la pierre, mais admet qu'elle supprime progressivement les formes des moulurations. Il paraît surprenant que P. Tornow n'évoque pas dans cet exemple la disparition de l'aspect de taille, auquel il porte pourtant une attention comme en attestent les nombreuses photographies du *Denkmalarchiv*.

La mise en place de vitraux dans un monument (huitième principe) doit être considérée « dans tous les cas comme une obligation envers le monument à restaurer »⁴⁰. Il estime cependant que la création de décors peints semble particulièrement clivante (neuvième principe). P. Tornow reconnaît que les décors peints s'inscrivent dans une mise en valeur des monuments – au même titre que les vitraux –, mais admet que ce type d'intervention laisse trop de place au hasard et à la création personnelle – contrairement aux vitraux, contraint par le matériau. Il appelle

³⁸ P. Tornow, *Bulletin de l'Œuvre n°14 et 15, op. cit.*, p.32.

³⁹ *Ibid.*, p.32.

⁴⁰ *Ibid.*, p.34.

donc à la prudence : les décors peints doivent rester « une latitude qu'on ne doit se permettre que dans des cas particuliers »⁴¹.

Le onzième principe, qui impose la reconduction du style et des matériaux dans le cas de destructions violentes, notamment par les flammes, pose problème à P. Tornow. Il se propose de développer ce point, en particulier pour justifier son intervention sur la toiture après 1877. Il revient largement sur les caractéristiques de la toiture disparue et souligne à quel point les croupes étaient inappropriées au monument. Pour lui, reconduire la toiture aplatie aurait certes satisfait les principes qu'il a énoncés, mais aurait été à l'encontre du projet des premiers constructeurs. Pour respecter ce projet, il s'autorise à modifier le profil de la toiture. Lorsque E.-E. Viollet-le-Duc évoque la reconstruction d'une charpente, il estime qu'il serait dommage de ne pas utiliser le fer parce que les maîtres d'œuvres du Moyen Âge ne le faisaient pas. Au contraire, utiliser ce matériau permet d'éviter « les terribles chances d'incendie qui ont tant de fois été fatales à nos monuments anciens »⁴². Il rappelle l'importance pour l'architecte d'être attentif aux questions structurelles comme la répartition égale des charges, le poids inférieur de la nouvelle charpente et le respect des conditions de pondération. Pour lui, il faut avant tout veiller à l'équilibre de l'organisme que constitue un monument.

Au sujet des douzième et treizième principes, P. Tornow reconnaît que l'utilisation des monuments, nécessaire pour assurer leur entretien, impose parfois leur modification ou leur agrandissement. Son propos rejoint celui de E.-E. Viollet-le-Duc pour qui « le meilleur moyen pour conserver un édifice, c'est de lui trouver une destination »⁴³. Dans ce cas, les parties neuves doivent être composées dans le respect de l'ensemble des règles appliquées à la restauration. P. Tornow invite les architectes « à se placer en esprit dans la situation du premier constructeur du

⁴¹ *Ibid.*, p.35.

⁴² E.E. Viollet-Le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, *op. cit.*, p.32.

⁴³ *Ibid.*

monument » pour éviter des contrastes entre l'existant et le neuf. De son côté, l'architecte français appelle à « se mettre à la place de l'architecte primitif et de supposer ce qu'il ferait »⁴⁴. L'architecte doit donc maîtriser le style et l'histoire du monument sur lequel il intervient, afin de répondre au problème qui se pose comme l'aurait fait le premier maître d'œuvre. En outre, comme pour justifier la longueur de ses propres interventions, il rappelle que les projets doivent être suffisamment mûris et s'inscrire dans un temps de réflexion long.

Pour conclure son discours, P. Tornow conseille d'engager des travaux de restauration uniquement si toutes les conditions sont rassemblées pour répondre aux règles et aux principes évoqués. Le cas contraire, il propose de déposer les éléments de valeur trop exposés, ou d'en faire des moulages de plâtres pour conserver leur souvenir pour de futures restaurations.

⁴⁴ *Ibid.*, p.32.

V. Réception du texte - Émergence d'une nouvelle théorie

P. Tornow tente dans son discours de synthétiser les grands principes de son temps en matière de restauration. En réalité, et comme l'a montré la précédente analyse, une très large partie de sa présentation consiste en une reformulation de la pensée de E.-E. Viollet-le-Duc. Bien qu'il ne les organise pas comme l'architecte français, P. Tornow reprend très largement les idées de ce dernier.

Ces idées, dont beaucoup relèvent du bon sens, sont largement répandues durant la seconde moitié du XIX^e siècle. Que P. Tornow s'inspire du *Dictionnaire* pour son discours n'apparaît donc pas surprenant, d'autant que E.-E. Viollet-le-Duc est alors considéré par certains comme « le plus grand restaurateur de tous les temps »⁴⁵. La réception au fil des années du texte de P. Tornow mérite d'être présentée : elle permet de comprendre les raisons de sa disgrâce auprès d'une partie de ses confrères.

a. Le congrès de Strasbourg de 1899

Décidée en 1891, la réorganisation du Service de conservation des monuments historiques en Prusse s'achève en 1896. Des commissions provinciales composées de représentations des Délégations de cercles, des églises, des membres de sociétés d'histoire et d'archéologie assistent les conservateurs provinciaux⁴⁶. Afin d'aider cette nouvelle branche de l'administration, le périodique officiel d'architecture, *Centralblatt der Bauverwaltung*, décide à la fin de l'année 1898 d'étoffer sa rubrique liée à la conservation des monuments historiques, autrement qualifiée de *Denkmalpflege*.

⁴⁵ A. von Oechelhaeuser, *Denkmalpflege. Auszug aus den stenographischen Berichten des Tages für Denkmalpflege in Dresden 1900, Freiburg i. B. 1901, Düsseldorf 1902, Erfurt 1903, Mainz 1904, Bamberg 1905, Braunschweig 1906, Mannheim 1907, Lübeck 1908 und Trier 1909.*, Verlag von E. A. Seemann., Leipzig, 1910, vol.I.

⁴⁶ *Deutsche Bauzeitung*, 18.06.1896.

Pour ce faire, le périodique publie un hebdomadaire qui s'intitule *Die Denkmalpflege*. Le premier numéro peut être consulté dès le 4 janvier 1899.

En 1899, l'objectif du congrès du *Gesamtverein der deutschen Geschichts- und Altertumsvereine*, la Société d'histoire et d'archéologie allemandes de Strasbourg, consiste à étudier un projet de loi sur la protection des monuments historiques, inspiré de la loi française de 1887. En outre, le congrès souhaite que l'Alsace-Moselle adopte le modèle du *Denkmalarchiv* de Berlin. Georg Dehio évoque son projet d'inventaire des monuments historiques allemands et P. Tornow présente les travaux de la façade principale de la cathédrale de Metz, en particulier la construction du portail principal. François Igersheim note que « le compte rendu ne relève pas – encore – de protestations »⁴⁷.

Cette journée permet de voter les quatre principes fondamentaux de la conservation, qui sont partiellement inspirés de la loi française de 1887. À ces principes s'ajoute la notion de protection du site environnant le monument, qui sera reprise en 1913 en France : « 1. La protection doit s'étendre aussi à des monuments (immeubles ou meubles) d'importance locale ; 2. La protection doit s'étendre au voisinage du monument, de manière à éviter les transformations qui porteraient atteinte au monument lui-même ; 3. Il faut donner à la tutelle la possibilité d'imposer aux collectivités la charge financière de la protection ; 4. La protection doit s'étendre à des propriétaires privés, en faisant connaître aux propriétaires la servitude qu'impose leur inscription sur un inventaire »⁴⁸.

« Les conservateurs et protecteurs des Monuments historiques allemands » décident d'organiser chaque année un congrès relatif à la conservation du

⁴⁷ François Igersheim, *L'Alsace et ses historiens, 1680-1914: la fabrique des monuments*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2006, 524 p. p.406.

⁴⁸ *Ibid.* p.407.

patrimoine. Ce souhait se concrétise un an plus tard à Dresde avec le premier *Denkmaltag*, c'est-à-dire « la journée du patrimoine »⁴⁹.

En réaction à ce congrès préparatoire, apparaît en Alsace-Moselle une volonté de réformer l'administration des Monuments historiques. La nomination de Félix Wolff en décembre 1899, architecte et conservateur au Musée de Berlin au poste de Conservateur des monuments historiques peut être citée parmi les premiers changements. P. Tornow reste conservateur de la Lorraine.

b. Les premiers Denkmaltage

Le *Denkmaltag* est un congrès annuel qui porte exclusivement sur la conservation des monuments historiques. Il a lieu en amont du congrès générale de la Fédération des sociétés d'histoire et d'archéologie et marque le début de la pratique en territoire germanophone. En plus de discussions sur des chantiers d'actualité, des tendances culturelles, ou problèmes scientifiques, les thèmes abordés lors des premières journées révèlent une discipline naissante : comment doit être réalisée une restauration, avec comme problématiques principales l'intégration, la reconstruction et l'achèvement, le rapport entre l'existant et le neuf dans le contexte historique ? Il s'agit effectivement de questionner, parfois en s'appuyant sur des exemples, sur les grandes idées qui doivent guider la pratique à l'échelle de l'Empire, dont la Constitution du 16 avril 1871 conserve la compétence de la culture aux états fédérés. Les membres représentent ainsi les états fédérés ce qui permet de croiser les points de vue et les habitudes locales. Après les trois premières séances, les débats se focalisent sur des questions essentiellement légales et administratives. Chaque état explicite sa propre législation en matière de protection du patrimoine, l'objectif consistant à dégager des orientations communes.

⁴⁹ Winfried Speitkamp, *Die Verwaltung der Geschichte. Denkmalpflege und Staat in Deutschland 1871-1933*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2000.

En moyenne, 300 spécialistes, architectes, historiens, conservateurs, se réunissent lors de ces manifestations⁵⁰. Au départ, la quasi-totalité sont architectes ; seuls quelques historiens, comme Georg Dehio et Cornelius Gurlitt, y assistent.

A. von Oechelhäuser rassemble en 1910 les notes qu'il rédige au cours des premières journées dans un recueil intitulé *Denkmalpflege. Auszug aus den stenographischen Berichten des Tages für Denkmalpflege*. L'auteur, qui semble ne pas avoir pris de notes lors des trois premières journées, ou les avoir perdus, renseigne ces *Denkmaltage* de mémoire, ce qui en rend le résumé lacunaire et synthétique.

1. Le congrès de Dresde de 1900

Le premier *Denkmaltag* rassemble à Dresde 92 participants les 24 et 25 septembre 1900. A. von Oechelhäuser détaille peu la séance : P. Tornow semble présenter dès le commencement ses neuf règles et seize principes. C. Gurlitt intervient en premier. Il admet que le travail de P. Tornow à Metz, en particulier la construction du portail, respecte les idées énoncées par l'architecte. C. Gurlitt estime « que le portail est si vrai, qu'un contemporain ne pourrait que difficilement le différencier d'un œuvre ancien »⁵¹. Il développe sa critique en évoquant ses nombreux voyages en France au cours desquels il a pu voir de nombreuses restaurations du « plus grand restaurateur, E.-E. Viollet-le-Duc ». Pour lui, ce dernier a également réussi à créer des restaurations qui se fondent parfaitement dans le style des XII^e et XIII^e siècles. Toutefois, C. Gurlitt estime qu'il s'agit là d'une erreur : imiter un style finit toujours, quelques années plus tard, par se percevoir. En outre, il pense qu'un véritable artiste ne peut pas cacher son individualité dans son travail. Les

⁵⁰ F. Igersheim, *L'Alsace et ses historiens, 1680-1914*, op. cit. p.410.

⁵¹ A. von Oechelhaeuser, *Denkmalpflege. Auszug aus den stenographischen Berichten des Tages für Denkmalpflege in Dresden 1900, Freiburg i. B. 1901, Düsseldorf 1902, Erfurt 1903, Mainz 1904, Bamberg 1905, Braunschweig 1906, Mannheim 1907, Lübeck 1908 und Trier 1909.*, op. cit., p.53 : „Das Tor sei so echt, dass ein Mitlebender es nur schwer von einem alten Werke unterscheiden könne“.

projets de P. Tornow confirment selon lui ce point : il paraît « impossible de se fondre dans l'esprit des anciens architectes simplement en imitant leur forme »⁵². Au final, tôt ou tard, une création du XX^e siècle ne pourra jamais passer pour du XIII^e siècle. Il estime également que de nombreuses restaurations, dépourvues d'inscriptions datées, trompent les contemporains. Les connaisseurs doivent résoudre de nombreuses énigmes face à ces tromperies pour déterminer l'authentique du récent. C. Gurlitt conclut en se prononçant globalement contre les idées de P. Tornow. Le but de la restauration reste pour lui la conservation : en tant que traces du passé, un monument doit être maintenu dans l'état dans lequel il nous est parvenu. Toute intervention doit pouvoir s'identifier clairement de l'existant et l'unité de style n'est pas un but. Il rappelle pour cela les dégâts causés par certains architectes qui, dix ans auparavant, supprimaient les ajouts renaissants ou baroques dans certains monuments. La perception d'ensemble importe plus que l'unité de style dont la variété ne pose pas de problème. C. Gurlitt souhaite finalement un retour aux conceptions en cours avant la période romantique, c'est-à-dire d'associer l'indépendance artistique aux considérations sur l'existant. A. von Oechelhäuser note que de nombreuses protestations s'élèvent contre les idées de C. Gurlitt, qui s'opposent notamment aux travaux de E.-E. Viollet-le-Duc, peut-être en soutien aux idées de Paul Tornow ?

Le conseiller Hofmann de Darmstadt souligne l'importance du deuxième principe (l'entretien doit être réalisé en respectant les matériaux et techniques anciens). Il rappelle à cet effet les travaux réalisés à la cathédrale de Worms où les compagnons ont su reproduire les traitements épidermiques des pierres. Le choix des matériaux et les compétences des compagnons apparaissent, pour lui, comme une priorité pour garantir la qualité d'une intervention.

⁵² *Ibid.*, p.54 : „Der Geist der alten Architekten sei durch die Nachahmung ihrer Formen nicht zu erfassen“.

Le professeur Müller de Berlin se prononce contre le souhait de C. Gurlitt d'inscrire sur chaque intervention sa date de réalisation. Il préfère que le temps fasse son œuvre.

A. von Oechelhauser reconnaît qu'il a pu partager l'avis de C. Gurlitt quant au besoin d'identifier clairement une intervention. Il cite comme exemple des conduits de cheminées installés au château de Heidelberg qui, trop blancs au moment de leur achèvement, ont dû être patinés. Pour lui, « les restaurateurs ont également des devoirs envers le présent »⁵³. Il pense toutefois qu'il ne faut pas aller trop loin dans cette démarche, au risque de rompre avec une logique artistique cohérente.

P. Clemen indique qu'il a été confronté à des idées similaires à celles de C. Gurlitt à Paris, deux mois auparavant, au Congrès international d'architecture. Il distingue les travaux visant à conserver l'existant des travaux qui apportent quelque chose de neuf. Dans le premier cas, l'individualité de l'artiste doit s'effacer. Il prend comme exemple le remplacement d'une pierre sculptée qui doit être reproduite dans les moindres détails. À l'instar de C. Gurlitt, il souligne l'importance d'identifier les restaurations à l'aide d'inscriptions et rappelle que l'état de Prusse agit déjà de la sorte. Au contraire, lorsqu'il s'agit d'ajouter un élément neuf, il recommande que l'architecte puisse s'exprimer librement. Il cite pour cela l'exemple de l'hôtel de Lübeck auquel une aile entière accueillant un escalier a récemment été ajoutée. Les monuments ayant été érigés grâce à des constructions de qualité, il estime que son siècle se doit la même exigence. Toutefois, si aucun style propre à son époque ne peut être défini, il invite à suivre les recommandations de P. Tornow et de s'adapter au mieux à l'architecture existante. P. Clemen conclut en faisant référence au discours prononcé par Bodo Ebhardt sur les châteaux. Il cite la restauration du château de Marksburg, menée par B. Ebhardt au nom de l'empereur, pour appeler à des restaurations moins intrusives. Il pense qu'il faut davantage conserver les monuments dans l'état dans lequel ils nous sont parvenus plutôt que d'engager des travaux trop

⁵³ *Ibid.*, p.56 : „Die Restauratoren haben auch ihre Pflichten der Gegenwart gegenüber“.

interventionnistes. Il s'estime proche des « anti-restauration anglais et des amis des monuments français »⁵⁴.

Après l'intervention de P. Clemen, l'assemblée décide de procéder à la conclusion de cette première journée. Le conseiller secret Bluth de Berlin insiste sur le fait que la majorité des membres présents sont d'accord avec les idées de P. Tornow. Le conseiller de cour et professeur Treu de Dresde propose que les idées de C. Gurlitt soient à nouveau et plus largement débattues l'année prochaine. Il propose comme conclusion de la journée qu'il ne « faut pas compléter, mais conserver »⁵⁵. Les ajouts inévitables doivent cependant rester identifiables. Il évoque comme exemple la rénovation des intérieurs de l'église Sainte-Croix de Dresde, détruits par un incendie.

2. Le congrès de Fribourg-en-Brigau de 1901

Le deuxième congrès se tient en 1901 à Fribourg-en-Brigau, mais A. von Oechelhauser ne fait pas mention de cette journée dans ses comptes-rendus. Durant cette édition, le conservateur F. Wolf présente le régime français de conservation des monuments historiques alors que Ludwig Arntz, l'architecte de l'Œuvre Notre-Dame de Strasbourg, rappelle les sommes considérables nécessaires à la restauration de la cathédrale alsacienne⁵⁶.

3. Le congrès de Düsseldorf de 1902

L'édition suivante se déroule en 1902 à Düsseldorf. P. Tornow intervient à nouveau pour justifier la dépose du portail classique de J.-F. Blondel, démolition vraisemblablement critiquée par ses confrères lors du congrès précédent de Fribourg-en-Brigau. Pour P. Tornow, cette dépose se justifie par le fait que le portail

⁵⁴ *Ibid.*, p.57 : „die englischen antirestorationists und die französischen amis des monuments“.

⁵⁵ *Ibid.*, p.58 : „Nicht ergänzen, sondern erhalten“.

⁵⁶ F. Igersheim, *L'Alsace et ses historiens, 1680-1914*, op. cit.

classique n'est pas un membre organique de l'édifice : il a été surajouté. Il revient sur le projet de l'architecte français, dont le but consiste « à masquer la construction lui apparaissant comme barbare »⁵⁷. P. Tornow montre à son auditoire à quel point J.-F. Blondel a souhaité masquer l'édifice gothique sur tous ses côtés, de la place d'Armes jusqu'au chevet. Il insiste particulièrement sur le fait que l'intervention de J.-F. Blondel est venue purement et simplement masquer l'architecture gothique. Pour lui, cela prouve que le portail n'était pas pensé dans la continuité de la cathédrale gothique, mais comme un masque sur celle-ci. Il souligne également le fait que la dépose des arcades a été engagée par les Français et qu'il s'agissait de poursuivre une entreprise déjà largement débutée. Il rappelle sa volonté de déplacer le portail à un emplacement plus approprié, le marché couvert, mais la Ville de Metz a refusé ce projet. Le portail classique aurait dû, à lui seul, être conservé, mais son existence posait problème quant à « la cathédrale qui a une justification plus grande à exister »⁵⁸.

À la suite, P. Tornow revient sur une question évoquée lors du précédent congrès : devait-on rétablir la baie de la façade principale sur le modèle de celle des bras du transept au lieu d'un portail dans « l'esprit des premiers constructeurs » ? Pour répondre à cette question, il avance une idée tout à fait clivante : la cathédrale n'est pas seulement à conserver comme un document d'histoire, mais comme un édifice qui répond à des besoins pratiques, ici l'accès. En outre, reproduire la disposition des bras du transept sur la façade principale aurait nuit au monument et il aurait été indigne de son époque de considérer comme impossible la construction d'un nouveau portail à cet emplacement.

⁵⁷ A. von Oechelhaeuser, *Denkmalpflege. Auszug aus den stenographischen Berichten des Tages für Denkmalpflege in Dresden 1900, Freiburg i. B. 1901, Düsseldorf 1902, Erfurt 1903, Mainz 1904, Bamberg 1905, Braunschweig 1906, Mannheim 1907, Lübeck 1908 und Trier 1909.*, op. cit., p.59 : „das ihm barbarisch erscheinende Bauwerk total zu maskieren“.

⁵⁸ *Ibid.*, p.59 : „Der Dom hat die größere Berechtigung zu existieren“.

C. Gurlitt prend la parole pour commenter la position de P. Tornow. Il rappelle d'une part qu'il n'y avait pas suffisamment de temps à Fribourg-en-Brisgau pour commenter les propos de P. Tornow, mais surtout qu'il ne s'agit pas de critiquer les travaux d'un confrère, ce qui risquerait de nuire à la cohésion de l'assemblée. Il souhaite de ce fait se consacrer essentiellement aux principes énoncés par lui. Pour lui, il paraît difficile et risqué d'établir des principes qui pourraient être appliqués à tous les monuments. Il prend comme exemple P. Tornow lui-même, qui après avoir énoncé ses règles et principes, s'est trouvé en contradiction avec certaines de ses idées. C. Gurlitt lui reproche d'avoir voulu se fondre dans l'esprit des premiers constructeurs, alors que ces derniers n'ont jamais cherché à imiter leurs prédécesseurs. Ils construisaient dans un style qui leur était propre, sans chercher à créer une unité. C. Gurlitt pense qu'il ne faut pas se prendre pour des hommes du passé qui seraient légitimes à faire revivre un passé différent. Au contraire, il s'agit de conserver le plus intacte possible les monuments en ne perdant pas de vue que la piété qui anime ses contemporains est supérieure à celle des architectes du passé.

Le conservateur Hager de Munich suit l'avis de C. Gurlitt : il semble impossible d'établir des principes généraux, il faut agir au cas par cas. Il illustre ses propos par de nombreux exemples, comme la restauration de la cathédrale de Bamberg qui a été remise dans son état « primitif » au détriment des nombreux aménagements postérieurs pourtant qualitatifs.

4. *Le congrès de Mayence de 1904*

Les 26 et 27 septembre 1904, la restauration de la façade principale de la cathédrale de Metz, achevée depuis plus d'un an, fait à nouveau l'objet de débats lors du *Denkmaltag* de Mayence. Cette intervention, qui ne reçoit pas l'assentiment du rapporteur de la séance, initie « la première bataille sur la conservation »⁵⁹.

⁵⁹ F. Igersheim, *L'Alsace et ses historiens, 1680-1914, op. cit.* p.410.

L'assemblée reproche à P. Tornow de ne pas avoir respecté des éléments d'un style pourtant historique : le portail classique. L'architecte messin rappelle que ce portail était un masque posé sur une façade gothique : il ne constituait donc pas « un développement organique » de celle-ci⁶⁰. La réponse de G. Dehio annonce le grand bouleversement que connaîtra la pratique : la formation des architectes, en particulier en matière d'histoire de l'architecture, ne leur permet pas d'appréhender correctement la conservation des monuments historiques. Pire, leur désir de créer paraît incompatible avec la préservation de la substance historique, laquelle passe par une analyse scientifique. Cette attaque contre P. Tornow et les architectes en général s'inscrit dans la continuité du conflit qui oppose G. Dehio et Karl Schaefer dans la reconstruction du château de Heidelberg. De la même manière, G. Dehio s'oppose à Bodo Ebhardt au sujet de la reconstruction du Haut-Koenigsbourg. La présentation de ce projet lors de cette séance, par « son contenu et ses affirmations excessives », provoquent de tels débats que la séance est suspendue et reportée au lendemain⁶¹.

5. Congrès de Lübeck 1908

P. Tornow intervient une dernière fois au cours du congrès de 1908 qui se tient à Lübeck. Il commente l'intervention du conseiller en construction Grabner qui a identifié P. Tornow comme étant l'auteur des règles et des principes. L'architecte messin rappelle, comme il l'a fait en 1900, que son objectif consistait à synthétiser « les règles valables à l'époque »⁶².

⁶⁰ *Ibid.* p.411.

⁶¹ *Ibid.* p.411.

⁶² A. von Oechelhaeuser, *Denkmalpflege. Auszug aus den stenographischen Berichten des Tages für Denkmalpflege in Dresden 1900, Freiburg i. B. 1901, Düsseldorf 1902, Erfurt 1903, Mainz 1904, Bamberg 1905, Braunschweig 1906, Mannheim 1907, Lübeck 1908 und Trier 1909.*, op. cit., p.89 : „was als damals allgemein gültige Regel anzusehen war“.

Les comptes rendus de séance de A. von Oechelhaeuser révèlent la progressive déconsidération qui affecte P. Tornow. Alors qu'il introduit la première séance avec un texte qui se veut être une synthèse de la pratique, et vraisemblablement assoir les grandes orientations de son époque, il soulève en réalité deux problématiques. Les idées qu'il synthétise sont trop viollet-le-ducienne : elles se font l'écho d'une recherche d'unité de style chère à l'architecte français. Des exemples de restaurations allemandes ayant été des échecs et qui ont défrayé la chronique servent à combattre ces idées : les cathédrales de Bamberg et de Munich, pour ne citer qu'elles, ont été remises dans un état d'origine supposé au détriment de décors intérieurs bien plus qualitatifs que le résultat final. En outre, l'unité stylistique forcée commence à être associée à un mensonge, à la falsification d'un document d'histoire. Les débats révèlent l'intérêt croissant d'une conservation en l'état, avec une intervention à minima justifiée uniquement dans certains cas.

L'impossibilité d'établir des principes généraux dans le domaine de la restauration constitue le second reproche fait à P. Tornow. La nécessité d'intervenir au cas par cas émerge au cours des débats et remet ainsi en cause l'ensemble des idées de l'architecte messin. Les contradictions entre ses théories et ses actions (destruction du portail classique) finissent de décrédibiliser P. Tornow face à ses confrères.

La synthèse proposée en 1900 par P. Tornow déclenche un affrontement entre deux positions : l'ancienne pratique doit se défendre. La nouvelle garde l'attaque sur différents plans, notamment dans les journaux *Kunstwart* et *Die Denkmalpflege*. Dans cette revue, l'unité de style est considérée comme une « des erreurs les plus discutables des Temps modernes »⁶³. Les tenants de la nouvelle pratique souhaitent

⁶³ W. Speitkamp, *Die Verwaltung der Geschichte. Denkmalpflege und Staat in Deutschland 1871-1933*, op. cit.

limiter l'action des architectes au traitement technique du bâtiment. L'impact des théories nouvelles doit cependant être relativisé.

Ces deux courants s'affrontent en réalité longuement au point que la mise en œuvre des idées de G. Dehio tarde à se concrétiser. Il s'agit plutôt d'un mouvement « d'irritation » qui accompagne ces théories. Un conservateur de Bade rend compte à son ministère de la Culture en août 1902 des retours d'expérience et décrit bien la situation. La pratique semble encore trop jeune pour distribuer des conseils à des praticiens expérimentés et parmi lesquels les opinions peuvent fortement diverger. Il faut donc, là aussi, agir au cas par cas⁶⁴.

En 1906, lorsque l'historien d'art Konrad Lange avance que les nouveaux principes s'imposent dans la pratique ou seraient en passe de l'emporter, ce n'est pas le cas. A. von Oechelhaeuser appelle cette même année à se méfier de maximes et invite lui aussi à analyser chaque situation.

Dans l'hommage rendu en 1960 à P. Tornow dans *Die Denkmalpflege*, P. Clemen indique que les « modernes », opposés à P. Tornow, agissent déjà de façon trop dogmatique. L'idée d'unité stylistique apparaît dès lors elle aussi comme une expression de son temps, ce qui fait de l'historicisme une période à protéger. La nouvelle position se trouve en partie renversée en 1909. Gustav von Bezold, directeur du Musée germanique de Nuremberg, estime que la conservation à outrance amène à momifier les villes et les villages allemands. Erich Blunck s'exprime également contre la nouvelle idéologie, en critiquant cet « aplatissement du sens historique » qui se répand dans « la valorisation quelque peu sentimentale de la valeur d'ancienneté »⁶⁵. Il appelle même à ne pas être trop peureux face à l'architecture conservée et à ne pas être trop audacieux avec de nouvelles formes lorsque des modèles anciens sont disponibles. Ces idées sont reprises en 1912 par le conservateur Eugen Gradmann.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*

En 1909, les débats sur ces questions reprennent au *Denkmaltag* de Trèves, après la publication du *Culte moderne des monuments* et la réaction d'Alois Rigel contre les idées de G. Dehio et de B. Ebhardt. Toutefois, les discussions entre C. Gurlitt, G. Dehio et P. Clemen ne font pas réellement avancer le débat⁶⁶. Les deux co-référents Karl Weber et Carl Rehorst se rangent du côté des architectes Julius Gräbner et Rudolf Schilling qui ont restauré l'église Sainte-Croix de Dresde en laissant clairement visibles les ajouts neufs. J. Gräbner défend la vision des « modernes » face aux gothiques, ou « hypergothiques » comme les appelle Marco Dezzi Bardeschi, qu'il qualifie de falsificateurs ayant adhéré aux recommandations de P. Tornow, en particulier pour l'analogie stylistique. K. Weber insiste à nouveau sur l'inutilité de définir des règles, puisque la recherche scientifique implique toujours l'évolution du savoir. L'architecte en chef de Cologne C. Rehorst donne raison à P. Tornow à condition de prendre en compte les remarques de K. Weber : pour des compléments d'éléments manquants, il faut renseigner l'intervention avec une documentation. L'unité de style n'est plus mise en avant, au profit d'une reconnaissance de quête pour la continuité des traditions. La continuité devient un thème que C. Rehorst développera particulièrement. Il met en avant le lien ambigu qui unit l'harmonie et la disharmonie. Pour lui, il s'agit du même lien qui lit les styles du passé à ceux des temps modernes. Les architectes du XX^e siècle doivent être capables d'interpréter les styles anciens avec un regard contemporain.

Le cas du Haut-Koenigsbourg témoigne de la difficulté pour les idées nouvelles de s'imposer à l'échelle nationale. En 1899, la ville de Sélestat offre la ruine du château à l'empereur. Guillaume II, qui a une conception de l'histoire comme moment héroïque et qui rêve de ressusciter le Saint-Empire, va profiter de la restauration de la ruine pour mettre en exergue les valeurs nationales. Le souverain

⁶⁶ Sandro Scarrocchia, *Max Dvorák, Schriften zur Denkmalpflege. Gesammelt und kommentiert von Sandro Scarrocchia*, 1^{re} éd., Wien, Böhlau Wien, 2012, 400 p.

souhaite une reconstruction qui soit historique et perfectionniste. Il confie le chantier à Bodo Ebhardt qui encadre les travaux de 1901 à 1908. Ce dernier veut que la population puisse voir que ce que la guerre et le temps ont détruit a pu être reconstruit. La reconstruction quasi intégrale du château, parfois en faisant fi d'indices archéologiques, doit manifester la permanence et la puissance du pouvoir impérial. Le Haut-Koenigsbourg devient ainsi un pendant occidental au château de Marienburg. Il montre à la France la stabilité, la performance et la pérennité de la souveraineté allemande.

Finalelement, en 1919, C. Gurlitt reconnaît que les restaurations historicisantes du XIX^e siècle ont aussi une valeur historique : elles méritent d'être protégées. P. Clemen appelle en 1933 la République de Weimar à revenir à l'administration de l'empire. Il présente le monument comme un symbole national et historique, qui doit donc être restauré et conservé. Il va même jusqu'à valoriser la restauration du Haut Koenigsbourg, dont il précise qu'il ne s'agissait pas là de mettre en œuvre des principes de la restauration, mais de « créer un symbole de l'art germano-allemand dans l'Ouest ».

CHAPITRE IV.B : LA CHUTE DE PAUL TORNOW

Paul Tornow reste en service plus de trente ans à la cathédrale de Metz. En 1906, dans un article de la revue *Die Denkmalpflege*, Paul Clemen se fait l'écho des raisons officielles du départ de l'architecte : détournement de fonds de la *Dombauhütte*, laxisme et complaisance dans la direction financière des travaux, ainsi que dettes personnelles. Les Archives secrètes de la Prusse, et en particulier la correspondance du cabinet de Guillaume II, présentent cette fin de carrière de façon quelque peu différente. Les problèmes de gestion financière sont certes manifestes, mais tiennent plus du désintérêt de P. Tornow pour cette question que d'une malveillance. L'administration impériale constate que ces problèmes résultent d'une absence de contrôle du chantier. La faute se partage largement entre le maître d'œuvre guère soucieux des questions financières et le maître d'ouvrage trop laxiste en matière de surveillance de ses deniers. L'amitié du souverain pour P. Tornow constitue ainsi une bonne raison pour renvoyer l'architecte et taire le laxisme de Berlin. La trahison de la confiance et de l'amitié de Guillaume II bafouée par cette faute, constituent les principales charges d'accusation contre le *Dombaumeister* messin.

Le départ de P. Tornow s'articule en trois temps. Il y a d'abord l'administration impériale qui prend connaissance en 1901, par hasard, du dossier et tente de redresser la situation. En dépit de l'assistance mise en place par le ministère impérial, l'architecte doit quitter ses fonctions en 1906. La disgrâce du vieil architecte auprès de ses confrères et des historiens contribue certainement à précipiter ce départ forcé. A. Dujardin écrit le dernier acte de ce chapitre. Il tente en effet de donner des explications objectives sur cette affaire dans son mémoire de 1925.

I. Une mauvaise gestion financière de la *Dombauhütte*

Le *Denkmalarchiv* conserve essentiellement des documents graphiques, des photographies ainsi que quelques sources écrites : les rapports ou les *Bulletins*. En dépit de l'ampleur du fonds, aucun document ne renseigne sur la gestion financière de la *Dombauhütte*. Les archives départementales de la Moselle comme celles du Bas-Rhin n'informent que peu sur ce point crucial, les archives mosellanes ne conservant les archives du *Dombauamt* qu'à partir des années 1910. Ainsi, et contrairement au chantier de Johann Knauth à Strasbourg au début du XX^e siècle, rien ne permet à Metz de saisir avec exactitude les problèmes identifiés en 1900 par le président du district. Seule la correspondance de ce dernier avec l'empereur permet de lever un coin du voile pour expliquer les raisons du départ de P. Tornow.

En mai 1901, à l'occasion de la maladie prolongée de P. Tornow, le président du district Hans von Hammerstein souhaite aider l'architecte à poursuivre la direction du chantier en mettant en place une ligne téléphonique entre son domicile à Scy-Chazelles et les bureaux de la cathédrale. Toutefois, H. von Hammerstein en profite pour analyser de plus près le fonctionnement des bureaux de la *Dombauhütte* et en particulier la gestion des comptes du *Dombauamt*. L'administration accède donc tout à fait par hasard et pour la première fois aux ateliers de la cathédrale. Le courrier que le *Statthalter* adresse le 5 mai 1901 à l'empereur constitue la première identification des dysfonctionnements de la *Dombauhütte*.

Le président von Hammerstein commence par souligner les nombreux collaborateurs qui exercent dans les bureaux de façon plus ou moins précaire : ils peuvent en effet être « renvoyés à tout moment »¹. Plus grave, en dépit du nombre important de techniciens et de dessinateurs, le président du district alerte l'empereur

¹ *Correspondances de l'Empereur*, Berlin, Cabinet civil de l'Empereur., courrier du 05 mai 1901 : "denen jederzeit gekündigt werden kann".

sur l'absence d'un collaborateur qui soit en mesure d'assurer la surveillance financière du chantier. Ce contrôle relevant de l'architecte, personne dans le *Dombauamt* ne porte d'attention à la gestion des fonds.

H. von Hammerstein estime que les salaires versés par la *Dombauhütte* entraînent une dépense mensuelle comprise entre 2 000 et 2 600 marks. Selon lui, ces rémunérations engendrent d'importants dépassements dans les devis. Il ajoute que l'architecte, consulté par le président sur le sujet, n'a pas souhaité fournir d'explications. Compte tenu de l'importance relativement limitée de ce chantier par rapport à d'autres opérations plus ambitieuses, comme l'achèvement de Cologne, H. von Hammerstein considère que le personnel de l'agence de P. Tornow est particulièrement bien payé, et ce malgré « un travail relativement facile »². Le coût annuel de son agence s'élève à 25 000 marks, ce qui représente plus de la moitié du budget annuel alloué par le ministère au chantier. En outre, les techniciens intègrent la *Dombauhütte* de Metz sans avoir préalablement obtenu l'accord de l'administration, comme cela se pratique sur d'autres chantiers. En règle générale, les compagnons et les collaborateurs de ce type d'opérations bénéficient du statut de fonctionnaires. L'administration détermine donc leur recrutement et leur rémunération. H. von Hammerstein relève que parmi les fonctionnaires du *Dombauamt* de Metz, certains reçoivent 300 marks par mois, alors que leur travail « n'a pas d'intérêt particulier pour le chantier »³. Il met en avant le cas d'un historien de l'art que P. Tornow paye, mais qui n'a pourtant rien publié sur la cathédrale. Pour H. von Hammerstein, cet homme est payé à ne rien faire... Il ajoute que P. Tornow et A. Dujardin s'accordent oralement sur le montant nécessaire pour les statues du portail. À l'instar de la nomination de P. Tornow au poste de *Dombaumeister*, aucun document écrit ne contractualise ce type d'opération. Le montant fixé par les deux

² À cette période, seul le portail est en chantier. P. Tornow met à plusieurs reprises en avant l'exiguïté du chantier qui impose un travail important en atelier.

³ *Correspondances de l'Empereur, op. cit.*, courrier du 05 mai 1901, : „[...] jedoch für die Bauten am Dom selbst von keinem wirklichen Nutzen sind“.

hommes s'élève pourtant à la somme de 470 000 marks, représentant plus de la moitié de l'estimation de base pour la réfection complète du portail, soit 700 000 marks. H. von Hammerstein reconnaît que cette somme est à la mesure des travaux envisagés, mais il note qu'avec le nombre très important de statues à exécuter, la rémunération du sculpteur s'en trouve augmentée d'autant⁴. Cela suppose donc qu'Auguste Dujardin, bien qu'attaché au chantier, présente ses honoraires en fonction du travail réalisé et ne perçoit pas de salaire mensuel fixe : plus il y a de statues, mieux il sera payé.

Le président alerte l'empereur sur le fait que « dans ce cas précis, il faut se demander si les dépenses du fonds réservé aux travaux de la cathédrale ne sont pas trop élevées »⁵. H. von Hammerstein argumente dans ce sens en précisant que le sculpteur perçoit une rémunération mensuelle comprise entre 7 000 et 8 000 marks, dont 3 000 à 4 000 marks lui reviennent directement comme honoraires. P. Tornow et A. Dujardin n'ont, jusqu'à mai 1901, pas rédigé de document permettant de clarifier les prix pratiqués par le sculpteur, sa rémunération ou encore ses obligations, comme l'imposent pourtant la réglementation en matière de construction publique. H. von Hammerstein souligne que le sculpteur s'est même montré particulièrement réticent à signer un tel contrat lorsque ses services ont tenté de régler cette situation.

Pour toutes ces raisons, le président du district juge nécessaire de faire assister P. Tornow par un fonctionnaire responsable de la gestion administrative et financière du chantier. Il précise que le ministère impérial a déjà donné son accord pour cela et que la « direction artistique du chantier » reste du ressort de P. Tornow⁶. De tels

⁴ Il faut reconnaître qu'étant donné le nombre fort important de sculptures qui ornent le portail, la proportion de près de 30 % du montant global pour ce poste semble justifiée. Le montant final du portail s'élève en effet à 1 300 000 marks, ce qui représente tout de même le double de l'estimation initiale !

⁵ *Correspondances de l'Empereur, op. cit.*, courrier du 05 mai 1901: „[...] ob für diesen ganz besonderen Fall die Ausgaben für den Dombaufonds nicht allzubedeutende werden“.

⁶ *Ibid.* : „[...] die künstlerische Leitung des Baues“.

moyens de contrôle existent déjà sur d'autres chantiers importants comme le *Reichstag* à Berlin ou la Bibliothèque et le Palais de Justice de Strasbourg, sans que cela pose ne problème à l'architecte en charge du projet. Au contraire, et dans la mesure où les fonds commencent à manquer en 1901 pour le chantier messin, il pense qu'une telle aide sera bénéfique à P. Tornow, lequel « n'est et ne sera pas limité dans son poste et dans ses tâches »⁷.

P. Tornow semble avoir été informé de l'échange entre le président du district et le souverain. Il adresse le 16 mai 1901 un courrier à H. von Hammerstein pour lui présenter le déroulement de la future visite de l'empereur. Il en profite pour donner son avis sur l'idée d'affecter un fonctionnaire au sein du *Dombauamt* et reconnaît la pertinence de cette proposition. Toutefois, compte tenu de la modestie de son agence et afin de conserver « le respect nécessaire de l'autorité de l'architecte en chef », il souhaite que le fonctionnaire ne soit pas un collègue de la *Dombauhütte*, mais un collaborateur extérieur qui dépende directement de lui⁸. Il recommande pour cela l'engagement d'un maître d'œuvre de l'administration. En outre, P. Tornow met ainsi en avant un problème d'ordre hiérarchique : si ce fonctionnaire doit être un collègue du même rang, cela affaiblirait l'autorité de l'architecte sur ses collaborateurs.

Le 21 juin 1901, le *Statthalter* Hermann von Hohenlohe adresse un nouveau courrier à l'empereur dans lequel il revient sur certains éléments déjà avancés. Il rappelle que « depuis longtemps le ministère a reçu des plaintes formulées par le président du district de Metz à l'encontre de la gestion financière de l'architecte en

⁷ *Ibid.*, courrier du 05 mai 1901: „[...] seiner Stellung und seiner Aufgabe beeinträchtigt werden soll und wird“.

⁸ *Ibid.* : „[...] die nothwendige Wahrung der Autorität des Dombaumeisters“.

chef Tornow »⁹. Le président du district, s'il reconnaît l'efficacité de P. Tornow, a en particulier mis en avant, preuve à l'appui, « une approche autoritaire, un défaut de surveillance dans les questions financières du chantier, le manque de surveillance des ouvriers et l'augmentation considérable des coûts du chantier »¹⁰. H. von Hammerstein insiste également sur le fait qu'un nombre important de compagnons et de techniciens travaillent à Metz sans autorisation officielle. A. Dujardin est particulièrement mis en cause. En dépit des relances du ministère, le travail de ce dernier ne fait toujours pas l'objet d'un contrat écrit, mais seulement oral et sur la base de « promesses de Tornow ». Cela rend impossible l'établissement de prix fixes et contrôlables. H. von Hohenlohe précise que l'aide d'un fonctionnaire permet d'assurer le contrôle technique et financier du chantier, la surveillance des compagnons, ainsi que de procéder à l'établissement des devis et factures. Il reste à P. Tornow la direction artistique. Ces prérogatives du fonctionnaire vont au-delà de ce que H. von Hammerstein avait proposé en mai 1901, en particulier sur la question technique. Au départ, le ministère met cette aide en place pour seulement trois mois. Le baron Albrecht von Richthofen, « inspecteur de l'amélioration en construction » (*Meliorationsbauinspektor*), reçoit la mission, à partir du premier mai de l'année 1901, de surveiller le travail de P. Tornow et de « tout faire pour lui éviter des ennuis »¹¹. H. von Hohenlohe estime que la personnalité de A. von Richthofen convient parfaitement à cette tâche et pense que le président du district a fait ce choix pour que l'architecte travaille avec un collègue plus âgé plutôt qu'un jeune fonctionnaire

⁹ *Ibid.*, courrier du 21 juin 1901 : „Seit längerer Zeit waren beim Ministerium lebhaftige Klagen des Bezirkspräsidenten zu Metz über die Geschäftsführung des Dombaumeisters Regierungs- und Bauraths Tornow eingegangen“.

¹⁰ *Ibid.* : „[...] dessen eigenmächtiges Vorgehen, dessen Nachlässigkeit in Ansehung der rechnerischen und finanziellen Seite des Unternehmens, den Mangel an Ueberwachung der Arbeiter, die erheblichen Ueberschreitungen der Kostenanschläge“.

¹¹ *Ibid.* : „[...] der gleichzeitig ersucht wurde, alles zu vermeiden, was die Stellung des Dombaumeisters schädigen könnte“.

plus élevé dans la hiérarchie. En effet, P. Tornow se trouve en bons termes avec le baron et possède un rang hiérarchique plus important que lui.

L'assistance de P. Tornow sur les questions financières, prévue initialement sur trois mois, se réduit à deux mois, sans raison précise. H. von Hohenlohe rappelle à l'empereur qu'il doit émettre un rapport sur le travail de A. von Richthofen à Metz et annonce d'ores et déjà qu'il préconisera « dans l'intérêt urgent de toute cette entreprise » et de P. Tornow, de lui soustraire définitivement les questions financières¹². Pour lui, cela permettra à l'architecte de se consacrer davantage à sa création et « développer davantage son incroyable force artistique »¹³. H. von Hohenlohe conclut son courrier en estimant que cette mise sous tutelle du *Dombaumeister*, si elle a certes permis d'éviter davantage de problèmes à la *Dombauhütte*, a dû avoir des échos jusqu'à la Cour des comptes.

Fidèle à son engagement du mois de juin, H. von Hohenlohe rédige un nouveau rapport adressé à l'empereur le 11 novembre 1901. Il fonde cette fois son argumentation sur un rapport rédigé par A. von Richthofen, qui n'est cependant pas conservé dans les archives à Berlin.

Le constat est sans appel. Pour H. von Hohenlohe, les plaintes formulées par H. von Hammerstein, lorsqu'il était encore président de la Lorraine, s'avèrent totalement justifiées. A. von Richthofen, qui a remplacé P. Tornow parti en Italie au début de l'année, constate « un grand laisser aller et une totale indifférence vis-à-vis des moyens de construction disponibles »¹⁴. Les travaux ont pris beaucoup de retard : la réalisation du portail, initialement prévue en trois ans, s'étire finalement sur six années. H. von Hohenlohe cite une seule fois le rapport de A. von Richthofen pour

¹² *Ibid.*, courrier du 21 juin 1901 : „[...] im dringenden Interesse des ganzen Unternehmens [...]“.

¹³ *Ibid.* : „[...] zur Entfaltung seiner hervorragenden künstlerischen Kraft [...]“.

¹⁴ *Ibid.*, courrier du 11 novembre 1901: „[...] stellte beim ganzen Betriebe ein großes Gehenlassen und eine vollständige Gleichgültigkeit gegen die verfügbaren Baumittel fest“.

mettre en avant le problème principal. Il incrimine en particulier la gestion financière du personnel des bureaux et de la surveillance du chantier, la qualifiant même d'irresponsable et présente quelques chiffres pour justifier cette analyse. Le devis initial prévoyait 78 000 marks pour rémunérer le travail dans les bureaux du *Dombauamt*. Au moment de la rédaction du rapport de A. von Richthofen, avant la fin du chantier du portail, 137 800 marks ont déjà été dépensés, excédant ainsi de 59 800 marks le budget initial. H. von Hohenlohe précise que sur les 940 000 marks prévus pour l'ensemble de cette opération, 830 000 marks, c'est-à-dire 88 % du budget, sont déjà dépensés en novembre 1901, alors que les travaux se poursuivent encore. Toutefois, A. von Richthofen souligne que la plus grande part des dépenses concerne des projets qui n'ont rien à voir avec la cathédrale de Metz. Il évoque sommairement la « restauration et l'agrandissement d'autres églises, la transformation de palais épiscopaux et édifices semblables »¹⁵. Selon H. von Hohenlohe, A. von Richthofen a su, en dépit du peu de temps qu'il a passé à Metz, encadrer le personnel du bureau et limiter l'aggravation du problème, sans pour autant empiéter sur les prérogatives de P. Tornow. Si la situation s'améliore quelque peu, H. von Hohenlohe préconise que cette mise sous surveillance devienne définitive. Il s'appuie pour cela sur un rapport du nouveau président de la Lorraine, le comte Friedrich von Zeppelin.

H. von Hohenlohe s'oppose au souhait de P. Tornow, c'est-à-dire que le ministère engage un maître d'œuvre plutôt qu'un fonctionnaire. Le président du district ne considère pas cette proposition comme une solution et souhaite au contraire que soit engagé un fonctionnaire indépendant de l'architecte. Il demande ainsi au ministère de mobiliser un fonctionnaire à Metz avec les missions suivantes : la commande - d'après les conseils de l'architecte - des matériaux et engins nécessaires au chantier ; la surveillance de leur utilisation ; la vérification des

¹⁵ *Ibid.*, courrier du 11 novembre 1901: „[...] Restaurierung und Vergrößerung anderer Kirchen, bauliche Veränderungen am bischöflichen Palaste und dergleichen“.

paiements en lien avec l'architecte ; le contrôle de tous les architectes assistants et techniciens, employés de bureau, superviseurs, sculpteurs et compagnons, l'établissement des révisions de marchés ; enfin l'analyse des factures.

En outre, il impose dorénavant la validation du ministère avant d'employer des architectes et techniciens à la *Dombauhütte*. De même, les travaux qui ne portent pas directement sur la cathédrale, mais que les ateliers exécutent, doivent faire l'objet d'un accord préalable. Il réitère que la gestion artistique reste l'affaire de l'architecte en chef.

Enfin, le ministère souhaite nommer A. von Richthofen comme surveillant permanent du chantier. Si H. von Hohenlohe approuve ce choix, il reprend cependant les contre-arguments de P. Tornow. Ce dernier ne souhaite pas que A. von Richthofen reste à Metz, en raison de leur même âge et position identique dans la hiérarchie. H. von Hohenlohe propose donc au ministère l'architecte départemental Henri Klein*, qui est habitué à vérifier les projets de construction de Metz. L'architecte en chef se prononce en faveur de cette dernière nomination. Le cabinet de l'empereur autorise le 5 décembre 1901 toutes les propositions du président du district.

Les préparatifs de l'inauguration du portail en mai 1903 occupent une place importante dans la correspondance de l'empereur. Après la cérémonie, P. Tornow et le cabinet échangent quelques courriers sur l'avancement des travaux que l'empereur lit toujours avec intérêt. La dernière lettre transmise avant la démission de P. Tornow date du 9 février 1906, mais ne fait pas référence à la gestion du *Dombauamt*.

Le 11 avril 1906, le *Statthalter* rédige un rapport qui acte le retrait des fonctions d'architecte en chef de la cathédrale à P. Tornow. Le document précise que ce dernier « s'est rendu coupable d'importantes atteintes à ses devoirs officiels » et que dans le cadre de la procédure disciplinaire visant à améliorer la situation, il s'est

volontairement retiré de ses fonctions¹⁶. La démission est définitivement actée le 17 avril 1906.

En dépit de sa démission, P. Tornow transmet le 21 avril 1906 un courrier à l'empereur auquel il joint deux articles de journaux qui saluent la qualité du travail qu'il a réalisé à Metz¹⁷. Paul Clemen transmet au cabinet civil de l'empereur l'article qu'il publie dans *Die Denkmalpflege* le 21 juin 1906.

¹⁶ *Ibid.*, courrier du 11 avril 1906 : „[...] *der sich schwerer Verletzungen seiner Amtspflichten schuldig gemacht [...]*“.

¹⁷ P. Tornow date son courrier du 21 avril 1904, mais la date de réception au cabinet civil de l'empereur est bien le 23 avril 1906 et les articles datent de 1906... À noter que l'écriture de Tornow dans cette lettre est particulièrement tourmentée et difficile à déchiffrer.

II. La transition entre Paul Tornow et Wilhelm Schmitz

La démission de Paul Tornow oblige à lui trouver rapidement un successeur. Wilhelm Schmitz, ancien assistant de l'architecte prussien, semble être le parfait candidat. Toutefois, l'administration, quelque peu sensibilisée par les dérives financières qu'elle n'a pas su encadrer pendant près de 30 ans, ne cherche pas à se précipiter et étudie sérieusement d'autres profils. Le mémoire rédigé en 1925 par A. Dujardin apporte un éclairage moins officiel sur les conditions du départ de P. Tornow et de son remplacement. Il convient toutefois de garder à l'esprit que ce document, quel peu partisan, sert également les intérêts du sculpteur.

Lorsqu'A. Dujardin relate le départ de P. Tornow, il évoque une disgrâce liée à une « cause toute personnelle ». Selon le sculpteur, « tout était en règle du côté de la gestion des fonds de la cathédrale » puisque l'administration avait depuis quelques années désigné pour cette mission le baron A. von Richthofen¹⁸. Il mentionne toutefois des « virements non autorisés » de P. Tornow. Pour le sculpteur, toute cette affaire relève de « machinations du bas personnel de la présidence qui avait pris parti dans la querelle Hammerstein-Tornow »¹⁹.

Seul le mémoire d'Auguste Dujardin fait référence à une enquête diligentée pour déterminer la véracité des fautes de P. Tornow. Appelé à témoigner dans cette enquête et, au regard des questions qui lui sont posées, le sculpteur juge que les accusations envers P. Tornow ne sont pas fondées, mais cela résulterait d'une campagne de dénigrement menée contre P. Tornow dans un journal. H. von Lucanus aurait alors conseillé à l'architecte de faire « le mort » pour obtenir le pardon de l'empereur. Toujours selon A. Dujardin, la vraie raison, « doit rester secrète ». Puis il revient sur la nomination de W. Schmitz obtenue de « façon originale et drolatique ».

¹⁸ Auguste Dujardin, « Mémoire adressé à sa Grandeur Monseigneur Pelt évêque de Metz ».

¹⁹ *Ibid.*

À la suite de son départ, l'architecte, en lien avec les évènements des récents *Denkmaltag*, s'inquiète des éventuelles critiques de ses réalisations auxquelles il ne pourrait plus répondre. P. Tornow rend régulièrement visite à A. Dujardin dans son atelier et lui soumet le plan qu'il a manigancé. Il s'est adressé à l'archevêque de Cologne pour lui expliquer la situation dans laquelle il se trouve et de son départ imminent. Surpris que l'architecte se tourne vers lui pour cette affaire, l'évêque, lui demande des explications. A. Dujardin relate les propos de P. Tornow, qui aurait dit : « je me suis bêtement laissé arracher une à une toutes les raisons qui avaient motivé cette démarche »²⁰. P. Tornow souhaite en réalité que son ancien assistant lui succède pour assurer le bon déroulement des travaux. Il évoque cet assistant devant l'archevêque, sans le nommer. Comme W. Schmitz est originaire du diocèse de Cologne et qu'il y a visiblement des ecclésiastiques dans sa famille, peut-être même un chanoine de la cathédrale, l'archevêque comprend rapidement de qui il s'agit. À la suite de cette conversation, le prélat prend des dispositions pour demander la mutation de W. Schmitz à Metz. P. Tornow se rend ensuite à Trèves où il demande à son ancien assistant s'il veut lui succéder. Il lui conseille de rester en bons termes avec l'abbé Wagner et de « ne rien entreprendre sans lui demander son avis »²¹. P. Tornow aurait ensuite dit à A. Dujardin : « Et voilà ! Je suis tout heureux de cette réussite. Lorsque ces deux gaillards-là auront fonctionné à ma place pendant un certain temps, on me regrettera » et d'ajouter que le plan est « machiavélique [mais] qu'on se venge comme on peut ! »²². Enfin, le sculpteur, qui s'inquiète surtout pour les portes en bronze, ajoute que P. Tornow « se moquait bien de la cathédrale » et de lui. Aucune autre source ne vient à l'appui des propos d'A. Dujardin. La correspondance impériale présente même les choses sous un jour quelque peu différent.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

Les Archives secrètes de la Prusse conservent peu d'échanges entre le cabinet de l'empereur et le *Statthalter* sur ce sujet. Seul un courrier offre un point de vue plus officiel et administratif sur le remplacement de P. Tornow. La personnalité du nouvel architecte constitue en effet la principale préoccupation de l'administration. H. von Hohenlohe écrit le 25 mai 1906 au cabinet de l'empereur pour lui présenter les recommandations de l'Académie royale d'architecture de Berlin. Elle soumet en effet le nom de deux hommes pour le poste de Metz : Wilhelm Schmitz et Ludwig Arntz*. W. Schmitz occupe alors le poste d'architecte en chef de la cathédrale de Trèves tandis que L. Arntz dirige la *Dombauhütte* de la cathédrale de Strasbourg. Il vit toutefois à Cologne au moment de cet échange. Le *Statthalter* ajoute que L. Arntz pourrait volontiers quitter son poste à Strasbourg en raison de désaccords avec l'administration municipale : il aurait entrepris des travaux sur la cathédrale sans autorisation. L'Académie privilégie donc l'ancien assistant de P. Tornow. En outre, elle recommande surtout que le poste de Conservateur des monuments historiques de Lorraine ne soit pas associé au poste d'Architecte en chef de la cathédrale pour éviter « le morcellement des forces »²³.

H. von Hohenlohe joint à son courrier des rapports rédigés par les services du ministère impérial au sujet de la personnalité de W. Schmitz et de son efficacité. W. Schmitz connaît la cathédrale de Metz puisqu'il y a travaillé comme assistant pendant plusieurs années. Ensuite, le *Statthalter* souligne les « manières très agréables [ainsi que] l'être sûr, mais modeste et supportable » de l'architecte de Trèves. Au contraire, il juge L. Arntz trop émotif et estime qu'il manque de manière, ce qui lui a causé des problèmes à Strasbourg²⁴. La religion des deux hommes constitue cependant l'argument principal avancé par H. von Hohenlohe. W. Schmitz

²³ *Correspondances de l'Empereur, op. cit.*, courrier du 25 mai 1906 : „[...] um Zersplitterung der Kraft zu vermeiden“.

²⁴ *Ibid.* : „[...] sehr angenehme Umgangsformen, dabei ein zwar sicheres, aber bescheidenes und verträgliches Wesen besitzt, dagegen das Verhalten des Arntz namentlich eine etwas übertriebene Empfindlichkeit und ein gewisser Mangel an Formen während seiner hiesigen Wirksamkeit zu Schwierigkeiten geführt hat“.

est catholique tandis que L. Arnzt est protestant. Le *Statthalter* plaide pour que l'administration nomme un catholique compétent et familier de l'édifice plutôt qu'un protestant turbulent. H. von Hohenlohe rappelle au souverain l'urgence de cette nomination, dans la mesure où la vacance du poste commence à poser de sérieux problèmes.

L'administration nomme finalement W. Schmitz comme nouveau *Dombaumeister* de Metz. Le plan de P. Tornow visant à fragiliser la position de son ancien assistant en l'associant au chanoine Wagner semble en partie fonctionner. A. Dujardin évoque en effet dans son mémoire l'inauguration de l'association « Schmitzo-Wagnerienne, période sinistre où deux compères ont stupéfié les populations par l'étalage de leur ignorance et de leur présomption »²⁵. Le sculpteur se plaint largement de cette situation. Il se retrouve opposé à deux directeurs du chantier qui ne semblent pas l'apprécier.

En outre, A. Dujardin rappelle qu'à cette période les murs intérieurs « sont grattés » par W. Schmitz et que seul un ordre venu de Strasbourg permet de mettre fin à cette opération. Toutefois, le mal est fait selon lui. De nouveaux décors peints masquent les élévations intérieures et dénaturent la compréhension de l'architecture. D'autres modifications intérieures affectent notamment les autels, mais la création de nouvelles stalles reçoit la critique la plus vive du sculpteur. Pour A. Dujardin, W. Schmitz ne procède toujours pas correctement. Il ne commence pas par observer le monument et ses détails, mais recherche l'inspiration dans « des livres à images » pour trouver les motifs qui l'intéressent. W. Schmitz réalise alors des dessins qu'il soumet à Wagner qui choisit ce qui lui plaît « sans savoir pourquoi »²⁶. Le résultat ne peut qu'être déroutant. Pour le sculpteur, les stalles s'inspirent de celles de la cathédrale d'Auch et n'ont donc absolument aucun rapport avec l'architecture de

²⁵ A. Dujardin, « Mémoire adressé à sa Grandeur Monseigneur Pelt évêque de Metz », art cit.

²⁶ *Ibid.*

Metz. Enfin, A. Dujardin critique les travaux menés sur la grande verrière du bras sud du transept. Les précieux vitraux de Valentin Bousch font l'objet d'un nettoyage trop fort qui, par une perte de la matière, diminue l'intensité de la grisaille.

En novembre 1926, A. Dujardin demande à sa fille Blanche son avis sur ce mémoire. Bien qu'il n'envoie pas le document à l'évêque dans la mesure où il considère son texte comme inutile, ce récit offre un point de vue très subjectif sur de nombreux aspects du chantier. Quoiqu'il en soit, au crépuscule de sa vie, A. Dujardin considère qu'il a « sacrifié le bien-être de toute sa vie pour le triomphe d'une cause » : la cathédrale de Metz a pu être « restaurée dans le style français »²⁷!

²⁷ *Ibid.*

CONCLUSION

Paul Tornow engage les plus importants travaux réalisés sur la cathédrale de Metz depuis la construction de la flèche sur la tour de Mutte au XV^e siècle. En reconstruisant la toiture et en dotant la cathédrale d'un grand portail néo-gothique, il se place comme le maître d'œuvre qui a incontestablement offert à Saint-Étienne de Metz son visage actuel. L'architecte prussien peut réaliser de tels projets uniquement grâce à l'appui de l'administration impériale et d'un financement conséquent. Les liens d'amitié qu'il entretient avec l'empereur Guillaume II, qui restent cependant impossibles à préciser à ce jour, expliquent certainement les marges de manœuvre exceptionnelles dont il bénéficie tout au long de son service. Bien qu'à la fin de sa carrière P. Tornow soit accusé par les instances impériales d'avoir mal géré les finances du chantier, il reste surprenant de constater, grâce à l'analyse des archives berlinoises, que l'administration prussienne n'a pas assumé son rôle de contrôle sur ce chantier. Les deniers de l'Empire ont été utilisés et dépensés à la guise de l'architecte pendant deux décennies au moins. Durant les deux tiers de sa carrière, P. Tornow ne rend en effet de compte à aucune hiérarchie, et personne ne semble s'étonner des dépassements et retards réguliers. La seule motivation politique dans cette affaire ne justifie pas un tel laisser aller de la part de l'administration.

En dépit du rôle de première importance qu'assume P. Tornow à Metz et sur le plan national allemand, les dernières années de sa carrière le placent dans une posture particulièrement mauvaise. Il se trouve d'abord discrédité sur le plan théorique en raison de ses idées vécues par certains comme rétrogrades. P. Tornow subit en effet une volte-face qui le dépasse. Invité par le gouvernement d'un état fédéré à présenter ses grandes idées en matière de restauration, il se voit opposer des idées nouvelles qui, bien que rejetées par la majorité de ses confrères, remettent fondamentalement en question son action et ses prises de positions doctrinales. La

modernité de ce mouvement dépasse un architecte par ailleurs peu enclin aux développements théoriques. P. Tornow a beau se défendre d'avoir tenté d'établir sa démarche sur les idées de son temps, il n'a pas su identifier les germes d'une évolution lente, mais inéluctable, que subit alors la pratique et qui fonde le quotidien des restaurateurs du XX^e siècle.

Sur le plan professionnel, son incapacité à tenir les finances du chantier le compromet. Bien que ses qualités d'architecte soient largement reconnues par ses confrères et par la presse, ses compétences de maître d'œuvre et d'homme de chantier se trouvent mises à mal. Dans ces conditions, il paraît délicat pour l'administration de confier de nouvelles missions à l'architecte alors âgé de 58 ans. Il est, pour ainsi dire, mis au placard durant les dernières années de sa carrière.

En outre, la vie de P. Tornow, en particulier au cours des dernières années de sa carrière, peut avoir aggravé une situation déjà largement problématique. Bien que les informations relatées dans *Germanification, Willkürregierung und Polizeiwirtschaft* doivent être prises avec précaution, le mode de vie de l'architecte a vraisemblablement précipité sa déconsidération auprès des professionnels et du public¹. Les nombreuses soirées arrosées que l'architecte passe dans les brasseries de Metz n'ont certainement pas aidé à atténuer les rumeurs d'addiction à l'alcool. En outre, les dettes évoquées par P. Clemen dans *Die Denkmalpflege* semblent se faire l'écho d'une situation personnelle délicate : les deux demandes d'aide formulées par P. Tornow en 1907 et 1909 auprès de l'Œuvre tendent à confirmer cette position².

Au début des années 1910, l'ancien *Dombaumeister* se retrouve dans une mauvaise situation : appauvri, endetté et sans perspective de retrouver un emploi. Après sa dernière apparition au *Denkmaltag* de 1908, il devient même difficile d'esquisser les chapitres concernant les dernières années de son existence. Christiane Pignon-Feller évoque un projet que P. Tornow aurait souhaité présenter en 1914 au gouvernement français pour reconstruire la cathédrale de Reims, tout juste

¹ Alfred Stephany, *Germanification, Willkürregierung und Polizeiwirtschaft*, Zürich, 1906.

² Paul Clemen, « Die Denkmalpflege », 20 juin 1906p.

bombardée. Le ministère des Beaux-Arts lui aurait fait savoir que sa proposition ne pouvait être étudiée qu'à condition que le prussien adopte la nationalité française.

La renommée de P. Tornow se trouve également entachée par les déboires que rencontre son successeur W. Schmitz. Le stratagème mis en œuvre par P. Tornow, c'est-à-dire associer un architecte peu créatif à un donneur d'ordre chaotique et autoritaire, le chanoine Wagner, fonctionne : le duo engage de nombreux travaux à l'intérieur de la cathédrale qui soulèvent de nombreuses critiques. Des aménagements liturgiques dans les chapelles, jugés non conformes au principe d'unité de style, sont détruits ; des décors peints sont grattés ; les grandes verrières sont en partie brossées au point que la grisaille disparaisse.

Ces travaux, dont il paraît difficile de comprendre la logique tant ils sont menés sans cohérence, sont très mal perçus par les Messins. La reconstruction intégrale de la flèche de la tour de Mutte à la fin de l'année 1907, opération nécessaire au vu de l'état de conservation extrêmement préoccupant de cette structure, est vécue comme un point de non-retour par les habitants. Bien qu'ils la remontent à neuf, les Allemands se sont permis de démolir cette flèche, symbole de la ville. Il s'agit dorénavant d'entraver leur action sur la cathédrale. En réaction à ces attaques, l'administration impériale en vient enfin, après tant d'années, à mettre en place une commission chargée de surveiller le travail du *Dombaumeister*. W. Schmitz rend compte très régulièrement des dépenses réalisées sur le chantier, comme en témoignent les dossiers conservés aux Archives départementales de la Moselle : la grande majorité intéressent des opérations menées après 1910. Toutefois, le plan original de P. Tornow, qui consistait à faire renvoyer son successeur par l'administration pour être appelé aussitôt à la rescousse, échoue.

À partir de 1914, les restrictions budgétaires liées à la guerre et les nombreuses mobilisations ralentissent fortement les travaux. Si l'entretien de la cathédrale peut être poursuivi – presque indéfiniment –, il faut reconnaître que les grands travaux d'achèvement sont terminés de longue date. L'Œuvre se questionne dès 1911 sur l'utilité de poursuivre son action.

Dès 1919, au retour de l'Alsace-Moselle à la France, une campagne de presse se déchaîne contre P. Tornow. Les vainqueurs lui reprochent d'avoir détruit délibérément l'œuvre de J.-F. Blondel, car trop française, et d'avoir apposé le sceau allemand sur la cathédrale en ornant le portail principal avec le visage du Kaiser. Le *Courrier de la Meuse* va même jusqu'à considérer les sculptures des voussures du portail principal comme une atteinte à la moralité et à la respectabilité. Ces critiques, très largement empruntées de ressentiment nationaliste et non fondées sur une analyse scientifique sérieuse, ont en partie été noyées sous l'avalanche de diatribes qui déferle sur le quartier impérial, en particulier la gare de Metz. Ironie de l'Histoire, ce que Maurice Barrès décrivait comme un « pâté de viande » couvert d'une « tourte d'épinards » est élu plus belle gare de France à trois reprises depuis 2017...

L'Annexion constitue une période particulière de l'Alsace-Moselle. Si le règne de Guillaume I^{er} se caractérise par une vaste entreprise de modernisation et d'intégration des territoires au nouvel Empire, celui de Guillaume II s'apparente indéniablement à une opération de germanisation. Le quartier impérial de Metz regorge d'édifices « wilhelmiens » dont l'architecture évoque plus le fantasme d'un Moyen Âge héroïque qu'une véritable référence historique. Pour les Français, cette architecture colossale et expressive prouve que l'Empire a voulu germaniser les territoires conquis. Toutefois, en s'interrogeant sur la réalité de l'architecture « allemande » et en observant ce que la Prusse réalise à la même période dans d'autres de ses provinces, comme en Rhénanie ou à Poznan, il apparaît clairement que l'état prussien engage une politique d'assimilation propre à la ville lorraine. La gare de Metz possède avec le château impérial de Poznan de nombreux points communs, ressemblances par ailleurs éloignées de l'architecture de Hambourg ou de Bavière.

La germanisation de Metz et de sa cathédrale ne signifie pas grand-chose sur le plan architectural. Il paraît de ce fait plus pertinent d'interroger la volonté de

« prussienisation » pour les territoires annexés. La Prusse, bien plus que l'Allemagne, a-t-elle voulu assimiler la cathédrale de Metz en l'intégrant à son histoire nationale ?

Cette recherche permet de répondre sans ambiguïté par la négative. Les questions de nationalité du style de la cathédrale ne sont jamais évoquées au cours des trente-deux années du service de P. Tornow. Ni l'Empire ni l'architecte ne se préoccupent avec ce questionnement.

Au contraire, le grand projet développé par P. Tornow tend à accentuer le caractère français de la cathédrale, en orientant autant que possible le style des travaux réalisés vers celui du XIII^e siècle déployé dans le royaume de Saint Louis. Il serait donc plus juste de dire que l'Empire allemand a francisé la cathédrale de Metz, bien qu'en réalité P. Tornow souhaite approcher Saint-Étienne d'un modèle architectural considéré à son époque comme l'idéal de perfection.

Ainsi, en faisant fi des particularités régionales et en terminant le dégagement de la cathédrale, P. Tornow a engagé à Metz une des dernières tentatives d'achèvement du XIX^e siècle. La cathédrale de Metz, dégagée, mise en scène dans le tissu urbain, rationalisée dans ses volumes, purifiée stylistiquement, se hisse dorénavant au rang des grandes cathédrales transformées au XIX^e siècle pour tenter d'atteindre une image idéalisée.

En se focalisant sur les trente-deux années de service de P. Tornow à Metz, cette recherche n'a pas pu traiter les nombreuses ramifications qui se profilent. La biographie complète de l'architecte, permettant de retracer sa formation, ses premières expériences, tout particulièrement sa participation comme illustrateur de guides touristiques de Rhénanie, mériterait un développement plus ample. La fin de sa vie, sommairement évoquée ici, pourrait être plus finement étudiée.

De même, le travail de l'architecte en Moselle présente un véritable intérêt en soi. En plus de la cathédrale, P. Tornow engage quelques restaurations d'églises mosellanes, comme celle de Morhange qui n'échappe pas à l'impératif d'unité de style défendu par le prussien. Les trois constructions neuves réalisées par lui

pourraient compléter cette approche. Le temple protestant de Courcelles-Chaussy mérite à lui seul une analyse approfondie tant cette aventure est intéressante. Le rôle de l'empereur, véritable maître d'ouvrage dans ce projet, se confirme cette fois.

La biographie et l'étude de l'œuvre d'Auguste Dujardin et de Wilhelm Schmitz permettraient de compléter la présente thèse. Le rôle d'A. Dujardin dans la composition de certains projets, seulement évoqué, semble pourtant indéniable. Une analyse approfondie de sa méthode de travail et de son œuvre ouvrirait davantage la thématique à la sculpture.

Une étude détaillée du rôle de P. Tornow dans l'émergence de nouvelles théories de la restauration, par l'analyse complète des comptes rendus de A. von Oechelhaeuser, devrait être mise en relation avec l'impact de ces théories à l'échelle nationale.

Cette recherche propose une grille de lecture à trois niveaux. A l'échelle locale, elle met en lumière pour la première fois l'œuvre d'un architecte majeur de la fin du XIX^e siècle et encore largement méconnu. Loin de limiter son intervention au seul portail principal, son travail a pu être étendu à l'ensemble du monument. Les reproches de germanisation formulés à son encontre peuvent dorénavant laisser place à la compréhension de ses véritables intentions.

A l'échelle nationale, cette thèse présente le cas exceptionnel d'une restauration menée sur le sol national par un pays étranger. Longtemps considérée comme une intervention allemande, l'œuvre de P. Tornow révèle en réalité une certaine porosité entre les idées françaises et allemandes en matière de restauration. En se faisant le continuateur des idées d'E.-E. Viollet-le-Duc dans l'Empire, P. Tornow déclenche une contre-réaction qui finalement, en retour, influencera également la pratique française. Le cas de Metz est donc le maillon qui apparaît nécessaire pour comprendre l'émergence des idées nouvelles, synthétisées par Alois Riegl notamment.

BIBLIOGRAPHIE

ABRAHAM Poi, *Viollet-le-Duc et le rationalisme médiéval*, Paris, Vincent, Fréal & Cie, 1934, 118 p.

AKAR Mathias, *Die Kathedrale der Nation: Der Kölner Dom im Spiegel der deutschen Nationalbewegung des 19. Jahrhunderts*, Staatsexamenarbeit, Hamburg : Bachelor + Master Publishing, 2012.

ALLARD Sébastien et **COHN Danièle**, *De l'Allemagne, de Friedrich à Beckmann*, Paris : Musée du Louvre, 2013. Exposition du même nom du 28 mars 2013 au 24 juin 2013 au Musée du Louvre, Paris.

AMIC Sylvain et **Le MEN Ségolène** (sous la dir.), *Cathédrales, 1789-1914, un mythe moderne*, Rouen : Musées de Rouen, 2014.

ARMINJON Catherine et **LAVALLE Denis**, *20 siècles en cathédrales*, Palais du Tau, Reims, Paris, 2001 - Le Goff Jacques, « Les cathédrales françaises » – Jean-Michel Leniaud, « Entre la grue de Cologne et le marteau de Thor. Les cathédrales au temps des nations » - Macé de Lépinay François, « Le service des monuments historiques et les cathédrales » - Recht Roland, « La cathédrale comme modèle théorique ».

AUBERT Marcel, *Les Trésors d'art de la France meurtrie. Ile-de-France*, dans *Gazette des beaux-arts*, 1921.

AUBERT Marcel, *La cathédrale de Metz*, Paris : s. éd., 1931.

AUZAS Pierre-Marie, *Eugène Viollet-le-Duc, 1814-1879*, Paris : CNMHS, 1965, réédition en 1979.

AUZIAS Pierre-Marie, *Colloque international Viollet-le-Duc*, Paris, 1980, publié par, Paris, Nouvelle éditions latines, 1982CTHS, 2001

BACHER Ernst, „Alois Riegl und die Denkmalpflege“, In : *Kunstwerk oder Denkmal? Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege*, Vienne, 1995.

BALTRUSAITIS Jurgis, *Réveils et prodiges, le gothique français*, Paris : Armand Colin, 1960.

BARRES Maurice, *Colette Baudoche*, Paris : Editions Juven, 1909.

BARIDON Laurent, *L'Imaginaire scientifique de Viollet-le-Duc*, Paris : L'Harmattan, coll. « Villes », 1996.

BAUDOT Anatole, *Les cathédrale de France*, Paris, 1910 (2 vol. in-fol.).

BASTY Gregor, BECK Hans-Joachim & HAASS Bernhard, *Denkmalschutz und Sanierung*, Berlin : s. éd., 2008.

BECHMANN Roland, *Les racines des cathédrales*, Paris : Editions Payot & Rivages, 1996.

BECHMANN Roland, *Villard de Honnecourt. La pensée technique au XIIIe siècle et sa communication*, Paris, Picard, 1993.

BENZ Richard et Von SCHNEIDER Arthur, *Die Kunst der deutschen Romantik*, Munich : R. Piper, 1939.

BERCE Françoise, *Viollet-le-Duc*, Paris : Editions du patrimoine, 2013.

BERCE Françoise, *Les Premiers Travaux de la commission supérieure des Monuments historiques*, Paris : A. et J. Picard, coll. « Bibliothèque de la sauvegarde de l'art français », 1979 – « Arcisse de Caumont et les sociétés savantes », dans Nora 1997 b.

BEKIERS Andreas, *Bodo Ebhardt. Architekt, Burgenforscher, Restaurator 1865–1945. Leben und Frühwerk bis 1900*. Fröhlich & Kaufmann, Berlin 1984.

BENGEL Sabine, « Das Straßburger Münster und die Straßburger Münsterbauhütte (Fondation de L'OEuvre Notre-Dame) », dans *Restaurator im Handwerk (Die Fachzeitschrift für Restaurierungspraxis)*, 4-2013, p. 49-53.

BENGEL Sabine, NOHLEN Marie-José, POTIER Stéphane, KELHETTER Clément, *Bâtisseurs de cathédrales. Strasbourg, mille ans de chantiers*, Strasbourg, La Nuée Bleue, 2014.

BENOIST Michel, « Louis François Desmarest, architecte rouennais », dans *Bulletin des Amis des monuments rouennais*, Rouen : Société des amis des monuments rouennais, 2007.

BEUTLER Ernst, *Von deutscher Baukunst. Goethes Hymnus auf Erwin von Steinbach, seine Entstehung und Wirkung*, Munich : F. Bruckmann, 1945.

BEYER Victor, HAEUSSER Jean-Richard, LUDMANN Jean-Daniel et RECHT Roland, *La cathédrale de Strasbourg*, Strasbourg : sans éd., 1973.

BLONDEL Jacques-François, *Cours d'Architecture*, Paris : Desaint, 1771-1777.

BOCK Franz (dessins de Paul Tornow) :

- *Rheinlands Baudenkmale des Mittelalters : ein Führer zu den werkwürdigsten mittelalterlichen Bauwerken am Rheine und seine Nebenflüssen*, Köln : L. Schwann, 1868.
- *Das monumentale Rheinland*.

BOINET Amédée et **BAYET Jean**, *Les Edifices religieux de Paris*, Paris : Renouard, coll. « Les Richesse d'art de la ville de Paris », 1910.

BOITO Camillo, « *Conservare o restaurare* ». In : *Questioni pratiche di belli arti -restauri, concorsi, legislazione, professione, insegnamento*, Roma : sans éd., 1893. Traduction française : *Conserver ou restaurer*, Paris : Editions de l'encyclopédie des nuisances, 2013.
Die Denkmalpflege, 1899 – 1922, Deutscher Kunstverlag.

BÖKER Johan Josef, **SAUVE Jean-Sébastien**, **BREHM Anne-Christine**, **HANSCHKE Julian**, *Architektur der Gotik. Rheinlande (Basel, Konstanz, Freiburg, Straßburg, Mainz, Frankfurt, Köln)*, Salzburg, Mury Salzmann Verlag, 2013.

BORGER Hugo von, *Der Kölner Dom im Jahrhundert seiner Vollendung*, Köln : Historische Museum, 1980. Exposition du même nom de 1980 au Historisches Museum in der Josef-Haubrich-Kunsthalle, Cologne.

BORGER-KEWELOH Nicola, *Die mittelalterlichen Dome im 19. Jahrhundert*, München: C.H.Beck, 1986.

BOULANGER Jean-François, **BUTON Philippe** et **CHANOIR Yohann** (sous la dir.), *Reims 14-18. De la guerre à la paix : histoire, mémoire, symboles*, Strasbourg : La Nuée bleue, 2013.

BOUR René, *Histoire de Metz*, Metz : Editions Serpenoise, 2007.

BOURASSE J.J., *Les cathédrales de France*, Tours, 1843.

BOUTRY Philippe, Y a-t-il une spiritualité néogothique ? Réflexions sur un « passage à l'acte », in : *Sociétés & Représentations* 2005/2 (n° 20), p. 41-58.

BRACHMANN Christoph :

- *La construction de la cathédrale Saint-Étienne de Metz et de l'église collégiale Notre-Dame-la-Ronde pendant le deuxième tiers du XIII^e siècle*, dans *Congrès archéologique de France. 149^e session. Les Trois-Évêchés et l'ancien duché de Bar*. 1991, p. 447-475, Paris : Société française d'archéologie, 1995.

- *Gotische Architektur in Metz unter Bischof Jacques de Lorraine (1239-1260): Der Neubau der Kathedrale und seine Folgen*, Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1998.
- « Le Portail de la Vierge de la Cathédrale de Metz et la Vierge du Jardin du Château d'Aschhouse », in : *Les cahiers lorrains*, n°102, 2005, p.166-181.
- "Tendances historicistes dans l'œuvre de Pierre Perrat. La cohérence comme principe," in : *Revue de l'art* (numéro thématique *L'architecture européenne autour de 1400*, edited by Dany Sandron), 2010, p.67-78.
- *L'architecture médiévale à Metz*, Metz : Edition-des-Paraiges, 2014.

BRAUNSTEIN Philippe, « Maîtrise et transmission des connaissances techniques au Moyen Âge », *History of Technology*, 1999, n° 21, p. 155-165.

BREHM Anne-Christine et SAUVE Jean-Sébastien, « Les échanges entre les chantiers d'Ulm et de Strasbourg », *Bulletin de la cathédrale de Strasbourg*, n° 30, 2012.

CAMILLE Michael, *Les Gargouilles de Notre-Dame : médiévalisme et monstres de la modernité*, Paris : Alma, 2011.

CHALINE Jean-Pierre (sous la dir.), *L'Abbaye de Saint-Ouen des origines à nos jours*, Rouen : Société de l'histoire de Normandie, 2009.

CHAPELOT Odette, dir., *Du projet au chantier. Maîtres d'ouvrage et maîtres d'oeuvre aux XIVe-XVIe siècles*, Paris, EHESS (coll. « Civilisations et sociétés », 106), 2001, 608 p.

CHAPUY Nicolas, *Cathédrales françaises : dessinées d'après nature et lithographiées*, Paris : Leblanc, Strasbourg : F.-G. Levrault, 1823-1831.

CHASTEL André et BABELON Jean-Pierre, *La notion de patrimoine*, Paris : Liana Levi, 1994.

CHOAY Françoise :

- *L'allégorie du patrimoine*, Paris : Seuil, 1992.
- *Le patrimoine en questions, anthologie pour un combat*, Paris : Seuil, 2009.

CLEMEN Paul :

- *Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz*, Verlag Schwann, 1891
- *Gotische Kathedralen in Frankreich*. (introduction de Paul Clemen) Zurich : Atlantis Verlag, 1951.

Coll., « Les tours des cathédrales. Leur construction et leur fonction », dans *Uméni. Journal of the Institute of Art History of the Academy of Sciences of the Czech Republic*, t. XLIX, 2001, p. 197-320.

Coll., *Cathédrales : 1789-1914 : un mythe moderne / Die Kathedrale. Romantik - Impressionismus - Moderne*, [catalogue d'exposition], Cologne, Wallraf-Richartz Museum / Rouen, Musée des Beaux-Arts, 2014.

Coll., *Chantiers médiévaux*, Paris, Zodiaque/Desclée de Brouver (coll. « Présence de l'Art »), 1996.

CORBLET (abbé) J., *L'architecture du Moyen Âge, jugée par les écrivains des deux derniers siècles*, Paris, 1859

COSTE Anne, *L'architecture gothique, lectures et interprétations d'un modèle*, Saint-Etienne : Centre d'Etudes Foréziennes, 1997.

DAHN Otto, *Religion – Kunst – Vaterland, Der Kölner Dom im 19. Jahrhundert*, Köln : Bachem, 1983.

DALY César, *Du projet d'achèvement de la cathédrale de Cologne*, Paris, 1842.

DANN Otto (sous la dir.), *Religion – Kunst- Vaterland. Der Kölner Dom im 19. Jahrhundert*, Cologne, 1983.

DAVEY Peter, *Arts and Crafts Architecture*, Oxford : Phaidon Press, 1995.

DAVRIUS Aurélien :

- *La place d'Armes de Metz*, Paris : Editions Alain Baudry & Cie, 2011.
- *Metz XVII^e-XVIII^e siècle : vers l'urbanisme des Lumières*, Paris : Editions du patrimoine, collection Itinéraire, 2013.

DEBOULET Agnès, HODDE Rainer et SAUVAGE André, *La critique architecturale. Question, frontière, desseins*, Paris : Editions de la Villette, 2008.

DEHIO Georg :

- *Was wird aus dem Heidelberger Schloss werden?*, Strasbourg : Verlag von Karl J. Trübner, 1901;
- *Denkmalschutz und Denkmalpflege im neunzehnten Jahrhundert. Festrede an der Kaiser-Wilhelms-Universität zu Strassburg, den 27. Januar 1905*, in : Georg Dehio, *Kunsthistorische Aufsätze*, Munich/Berlin : s. éd., 1905.
- *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler*, de 1905 jusqu'à nos jours.
- *Das Straßburger Münster*, München : Piper, 1922
- *Geschichte der deutschen Kunst*, Berlin, 1930

DELAHACHE Georges, *La cathédrale de Strasbourg. Notice historique et archéologique*, Paris : sans éd., 1925.

DEPKAT Volker, « Das Kölner Dombauefestvon 1848 und die politische Mehrdeutigkeit des deutschen Nationalismus », dans *Kölner Domblatt*, n°69, 2004.

DESPORTES Jean-Philippe, « Alavoine et la flèche de la cathédrale de Rouen », dans *Revue de l'art*, 1971, n°13.

DIDRON Adolphe-Napoléon, « Vandalisme d'achèvement », dans *Annales archéologiques*, t. II, Paris : Librairie archéologique de Victor Didron, 1845.

DIETER Martin & KRAUTZBERGER Michael, *Handbuch Denkmalschutz und Denkmalpflege*, Munich : s. éd., 2010.

DOLFF-BONEKÄMPER Gabi, « Denkmalpflege und Patrimoine », dans *Frankfurt 2013*.

DOLGNER Dieter, *Historismus, Deutsche Baukunst 1815-1900*, Leipzig : E. A. Seemann, 1993.

DU COLOMBIER Pierre, *Les Chantiers des cathédrales. Ouvriers - Architectes - Sculpteurs*, Paris, Picard, 1973.

DUBY Georges :

- *Le Temps des cathédrales. L'art et la société (980-1420)*, Paris : Gallimard, Collection Bibliothèque des Histoires, 1976.
- *L'Europe au Moyen Âge*, Paris : Arts et Métiers Graphiques, 1981.

DURM Josef, ENDE Hermann et WAGNER Heinrich, *Handbuch der Architektur*, Darmstadt : A. Bergsträsser, Stuttgart : A. Kröner, Leipzig : Gebhardt, 1880-1943.

DVORAK Max, *Schriften zur Denkmalpflege. Gesammelt und kommentiert von Sandro Scarrocchia*, Vienne : Böhlau, 2012.

GOETHE Johann Wolfgang, *Von deutscher Baukunst*, 1^{ère} édition 1773. In : GOETHE Johann Wolfgang, *Schriften zur Kunst. Schriften zur Literatur. Maximen und Reflexionen*, München : C. H. Beck, 1977.

GRODECKI Louis, *Le « Gothique » retrouvé avant Viollet-le-Duc*, Paris : CNMHS, Hôtel de Sully, 1979. Exposition du même nom du 31 octobre 1979 au 17 février 1980 à l'Hôtel de Sully, Paris.

DES GUERROIS Charles, *Le Poème de la cathédrale*, Paris : Lemerre, 1895.

ELIOT Benoît et **RIOLAND Stéphane**, *La Cathédrale invisible*, Bonsecours : Point de vues, 2000.
EPSTEIN Stephan et PRAK Maarten, dir., *Guilds and Innovation in Europe, 1500-1800*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

ERLANDE-BRANDENBURG Alain :

- *La cathédrale*, Paris : Fayard, 1989 ;
- *Notre-Dame de Paris*, Paris : Nathan, CNMHS, 1991 ;
- MEREL-BRANDENBURG Anne-Bénédicte, *Histoire de l'architecture française, du Moyen-Âge à la Renaissance, IV^e siècle – début XVI^e siècle*, Paris : Editions Menges et Editions du patrimoine, 2003 ;
- LOURS Mathieu, *Cathédrales d'Europe*, Paris, Citadelles-Mazenod, 2011.

ESPAGNE Michel, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres* [En ligne], 1 | 2013, mis en ligne le 01 mai 2012, consulté le 15 mai 2017. URL : <http://rsl.revues.org/219> ; DOI : 10.4000/rsl.219.

FOUCART Bruno :

- « L'exposition Viollet-le-Duc au Grand-Palais à Paris (1979-1980) », 1980 (consulté le 8 octobre 2016), p. 1-9 ;
- *Actes du colloque international Viollet-le-Duc, Paris, 1980*, Paris, Nouvelles éditions latines, 1982, 348 p-[31] p. de pl ;
- *Viollet-le-Duc. L'éclectisme raisonné. Choix de textes*, Paris, Denoël, 1984 ;
- "Viollet-le-Duc et la restauration", Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire*, vol. 1, Paris, Gallimard (coll. Quarto), 1997, p. 1615-1643.

FERMIGIER André, « Mérimée et l'inspection des monuments historiques », dans *Nora 1997 b*.

FRAQUELLI Sybille, *Im Schatten des Domes : Architektur der Neugotik in Köln 1815-1914*, Köln : Böhlau, 2008.

GAUSE Angelika, HOLDORF Martina (Bearb.), *Burgenromantik und Burgenrestaurierung um 1900. Der Architekt und Burgenforscher Bodo Ebhardt in seiner Zeit*. (Ausstellungskatalog/Veröffentlichungen der Deutschen Burgenvereinigung, hrsg. vom Europäischen Burgeninstitut in der Deutschen Burgenvereinigung e. V. Reihe B, Schriften, Band 7), Deutsche Burgenvereinigung, Braubach 1999.

GEBHARDT Volker, *Das Deutsche in der deutschen Kunst*, Cologne : Dumont, 2004.

GERMANN Georg:

- *Gothic Revival in Europe and Britain, sources, influences and ideas*, Londres, 1972;
- « Der Kölner Dom als Nationaldenkmal », dans *Kölner Dom*, 1980;
- *Bautechnik des Historismus. Von den Theorien über gotische Konstruktionen bis zu den Baustellen des 19. Jahrhunderts*, Institut für Denkmalpflege und Bauforschung der ETH Zürich, Zürich : Hirmer, 2012.

GREGGERSEN Hans-Jürgen, « Das Bild vom Dom. Historische Darstellungen des Kölner Domes vom Mittelalter bis zu seiner zweiten Grundsteinlegung im Jahr 1842 », dans *Der kolossale Geselle. Ansichten des Kölner Domes vor 1842 aus dem Bestand des Kölnischen Stadtmuseums*, cat. Exp., Cologne : Kölnisches Stadtmuseum, 1 décembre 2010 – 5 mars 2011, Cologne : Greven, 2011.

GIMPEL Jean, *Les bâtisseurs de cathédrales*, Paris : Seuil, 1980.

GIOVANONI Gustavo, *Vecchie città ed edilizia nuova*, Roma : UTET Liberia, 1931. Traduction française : *L'urbanisme face aux villes anciennes*, introduction par Françoise Choay, Paris : Seuil, 1998.

GOURLIER, *Notice historique sur le service des travaux et sur le conseil général des bâtiments civils, 1799-1848*, 1^{ère} partie, Paris, 1895.

GURLITT Cornelius :

- *Baukunst des Mittelalters*, 1884 ;
- *Die deutsche Kunst des 19. Jahrhundert ihre Ziele und Thaten*, Berlin : Bondi, 1900;
- *Kirchen*, 1906 ;
- *Handbuch des Städtebaus*, 1920 ;
- *Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen*, Heft 16, 1894 – Heft 41, 1923.

HAMEL Maurice, « Mérovak, l'homme des cathédrales », dans *Gazette des beaux-arts*, juin 1962.

HAEGEL Oliver, thèse en cours. Olivier Haegel travaille actuellement à la DRAC Alsace, notamment au sein du service documentation du *Denkmalarchiv*.

HAUTECOEUR Louis, « Préface », dans MOREUX Jean-Charles, « Les Places de cathédrales et leurs abords », dans *l'Architecture française*, n°21-22, 1942.

HEBER-SUFFRIN François, Metz. *La cathédrale Saint-Étienne. Des origines à la consécration de 1040*, dans *Congrès archéologique de France. 149^e session. Les Trois-Évêchés et l'ancien duché de Bar. 1991*, p. 431-445, Paris : Société française d'archéologie, 1995.

HEIMANN Friedrich Carl:

- *Karl Eduard Richard Voigtel †*. In: *Centralblatt der Bauverwaltung*. 22. Jahrgang, Nr. 80, 8. Oktober 1902, S. 489–490;
- *Zum 50. Todestag des Dombaumeisters Richard Voigtel*. In: *Kölner Domblatt* 6/7, 1952, S. 133–134.

HELLBRUGGE, Christoph Friedrich, „Konservieren, nicht restaurieren“, In: *Bedeutungswandel und Anwendungspraxis eines Prinzips der Denkmalpflege im 20. Jahrhundert*, Bonn : Diss, 1989.

HEROLD Michel, *Les vitraux de la cathédrale de Metz*, dans *Congrès archéologique de France. 149^e session. Les Trois-Évêchés et l'ancien duché de Bar. 1991*, p. 477-494, Paris : Société française d'archéologie, 1995.

HERRES Jürgen, « Dombaubewegung, Vereinsgedanke und Katholizismus im Vormärz », dans *Kölner Domblatt*, 59, 1994.

HITCHCOCK Henry Russell, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, Baltimore : Penguin Books, 1958. Traduction française : *Architecture : dix-neuvième et vingtième siècles*, Londres : Penguin Books, 1977 ; Bruxelles : Pierre Mardaga, 1981.

HUBEL Achim, *Denkmalpflege*, Stuttgart : Reclam Sachbuch, 2006.

HUGO Victor :

- « Guerre aux démolisseurs », dans *Revue des deux mondes*, t. 5, 1832 ;
- *Notre-Dame de Paris*, 1^{ère} éd. 1831, Paris : Le livre de poche, 1972.

HUSE Norbert, *Denkmalpflege : Deutsche Texte aus drei Jahrhunderten*, C. H. Beck, 2006.

HUYSMANS Joris-Karl, *La cathédrale*, 1^{ère} éd. 1898, Paris : Le livre de poche, 1964.

KASARSKA Iliana (sous la dir.), *Mise en œuvre des portails gothiques*, Paris : Editions Picard, 2011.

KELLER Harald, « Goethes Hymnus auf das Strassburger Münster und die Wiederentdeckung der Gotik im 18. Jahrhundert. 1772/1972 », dans *Bayerische Akademie der Wissenschaft, Philosophisch-Historische Klasse*, Munich, 1974, dans

KIMPEL Dieter, « Le développement de la taille en série dans l'architecture médiévale et son rôle dans l'histoire économique », *Bulletin Monumental*, 1977-3, p. 195-222.

KUHN-MUTTER Marie-Antoinette :

- *La cathédrale de Metz*, Metz : Editions Serpenoise, 1994.
- *Metz, oratorio pour une cathédrale*, Metz : Editions Serpenoise, 2011.

KURMANN Peter :

- *Bulletin Monumental*, « Metz et Ratisbonne : la flèche de la tour de la Mutte et son relief en Allemagne de 1400 », Paris : Editions du patrimoine, t. 158 n°4, 2000, p.297-304 ;
- « Erwin de Steinbach au service d'une réforme ecclésiastique ? La collégiale Saint-Pierre de Wimpfen, ses antécédents lorrains et ses rapports avec la cathédrale de Strasbourg », *Bulletin de la cathédrale de Strasbourg*, n° 30, 2012 ;
- « Jürgen Michler (1936-2015) et Chartres », *Bulletin Monumental*, 2015-3, p. 197-199.

KRAMP Mario :

- „*Style gautique*“ zwischen Deutschland und Frankreich. Der Architekt Franz Christian Gau (1789-1853), der Kölner Dombau und der Beginn der Neugotik in Paris, Köln : Kölner Domblatt, 1995;
- « « ...inspiriert von den prächtigen Figuren des Kölner Doms und der Sainte-Chapelle in Paris ». Entwürfe von Jakob Ignaz Hittdorff (1792-1867) für eine neugotische Grabkapelle in Paris », dans *Kölner Domblatt. Jahrbuch des Zentral-Dombauvereins*, Cologne : Verlag Kölner Dom, 1995 – « Romantik, Restauration, Religion. Neugotik in Deutschland », dans Maeyer et Verpoest 2000.

KRAUS Franz Xaver, *Kunst und Altertum in Elsass-Lothringen, beschreibende Statistik*, B.III, „Lothringen“, Strassburg, C. F. Schmidts Universitäts Buchhandlung, 1888/1889.

LAGREE Michel, *La bénédiction de Prométhée, Religion et technologie*, Paris, Fayard, 1999.

LA QUERRIERE E., « Architecture, style gothique », dans *Revue de Rouen et de la Normandie*, 8^e année, 1874

LASSUS Jean-Baptiste et **VIOLLET-LE-DUC Eugène-Emmanuel**, *Projet de restauration de Notre-Dame de Paris : Rapport adressé à M. le ministre de la Justice et des Cultes, annexé au projet de restauration, remis le 31 janvier 1843*, Paris : imprimerie de Mme de Lacombe, 1843.

LANGLOIS Eustache-Hyacinthe, *Notice sur l'incendie de la cathédrale de Rouen occasionné par la foudre le 15 septembre 1822...*, Rouen : Chez Renault Frère, E. H. Langlois ; Paris : Chez Pélicier, Delauna, 1823.

LE GOFF Jacques, « Reims, ville du sacre », dans *Nora* 1986.

LENIAUD Jean-Michel :

- « Historicité ou perfectionnisme ? Le débat sur la façade de Saint-Ouen de Rouen », dans *Bulletin archéologique*, n°12/13, 1976/77 ;
- *Jean-Baptiste Lassus (1807-1857) ou le temps retrouvé des cathédrales*, Paris : Arts et métiers graphiques, 1980 ;
- « Les architectes diocésains », dans la *Revue des monuments historiques*, n°113, 1981 ;
- « Les flèches néo-gothiques », dans *Le Mont Saint-Michel, l'archange, la flèche*, Paris, 1987 ;
- « Une simple querelle de clocher ? Viollet-le-Duc à Saint-Denis (1846) », dans *Revue de l'Art*, 1993 ;
- *Les cathédrales au XIX^e siècle*, Paris : CNMHS-Economica, 1993 ;
- « Variations françaises sur le néogothique », dans Maeyer et Verpoest 2000 ;
- « Le rêve pour tous : néogothique entre art et industrie », in : *Sociétés & Représentations* 2005/2 (n° 20), p. 120-132 ;
- *Viollet-le-Duc les visions d'un architecte*, Paris, Norma, Cité de l'architecture et du patrimoine, 2014, 238 p.

LEMAITRE Auguste François, *Sur la question de savoir s'il est convenable de construire en gothique*, Paris, 1847.

LEON Paul, *Les monuments historiques : conservation, restauration*, Paris, 1917 – *Les principes de la conservation des monuments historiques*, congrès archéologique de France, XLVII^e session, Paris, 1934 – *La vie des monuments français : destruction, restauration*, Paris, 1951.

LEYENDECKER Angelika, *Der Kölner Dom und die Sakralarchitektur des 19. Jahrhunderts*, Cologne, 1980.

LIESS Reinhard, *Goethe vor dem Straßburger Münster. Zum Wissenschaftsild der Kunst*, Leipzig : E. A. Seemann, 1985.

LOPEZ-ULLOA, Fabian, *Las teorías del gótico y su representación gráfica en España el último tercio del siglo XIX. Un estudio sobre: Some Account of Gothic Architecture in Spain*, de George Edmund Street., E.T.S. Arquitectura (UPM), 2016.

LOYER François, *Le Siècle de l'industrie*, Paris : Skira, 1983.

LÜBCKE Wilhelm, « Restaurierungsfieber », dans *Kölner Domblatt*, n°202, Cologne : DuMont-Schauberg, 1861.

MAEYER Jan et **VERPOEST Luc** (sous la dir.), *Gothic revival. Religion, Architecture and style 1815-1914*, actes du colloque [Louvain, 7-10 novembre 1997 (KADOC-Artes 5)], Louvain, 2000.

MAGNE Lucien, *La Guerre et les monuments. Cathédrale de Reims, Ypres, Louvain, Arras*, Paris, Nancy : Librairie militaire Berger-Levrault, 1915.

MARREY Bernard, *La querelle du fer : Eugène Viollet-Le-Duc contre Louis Auguste Boileau*, Éditions du Linteau, 2002.

MARTIN & KRAUTZBERGER, *Handbuch Denkmalschutz und Denkmalpflege*, 3. Auflage, C. H. Verlag.

MEIER Hans & **WOHLLEBEN Marion**, *Bauten und Orte als Träger von Erinnerung. Die Erinnerungsdebatte und die Denkmalpflege*, Zürich : Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich, 2000.

MERIMEE Prosper, *Notes de voyages*, présentée par P.M. Auzas, Paris, 1971.

MIDANT Jean-Paul, *Au Moyen Âge avec Viollet-le-Duc*, Paris : L'aventurine, 2002.

MIEUSEMENT Médéric, *Cathédrales de France, photographies du XIXe siècle*, Paris, 1988

MIGETTE Auguste, « Les arts et les artistes à Metz de 1780 à nos jours », *Bulletin messin*, n°1282, 1293, 1879.

MIGNOT C., *L'Architecture au XIXe siècle*, Paris, 1983.

MILLIN A.L., « Architecture gothique », dans *Dictionnaire des Beaux-Arts*, éd. 1838, t. I.

De MONDENARD Anne, « La Mission héliographique : mythe et histoire », dans *Etudes photographiques*, n°2, mais 1997.

MÖRSCH Georg et **WOHLLEBEN Marion**, *Georg Dehio und Alois Riegl – Konservieren, nicht restaurieren : Streitschriften zur Denkmalpflege um 1900*, Bauwelt Fundamente, Band 80, 1988.

NASI Sophie, *Louis Sauvageot (1842-1908), architecte et restaurateur à Rouen*, Rennes : Presses universitaires de Rennes ; Le Havre : Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2010.

NEGRE Valérie :

- *L'Art et la matière. Les artisans, les architectes et la technique (1770-1830)*, Paris, Classiques Garnier, 2016, 324 p. ;
- *L'Art du chantier (XVIe-XXIe siècle)*, Paris, Éd. Snoeck/Cité de l'architecture et du patrimoine, 2018, 300 p.

NIEHR Klaus, *Gotik Bilder Gotik Theorien : Studien zur Wahrnehmung und Erforschung mittelalterlicher Architektur in Deutschland zwischen ca. 1750 und 1850*, Berlin : Gebr. Mann Verlag, 1999 – « Mittelalterliche Architektur und nationales Denken », dans *Frankfurt 2013*.

NIPERDEY Thomas, « Der Kölner Dom als Nationaldenkmal », dans *Kölner Dom*, 1983.

NOHLEN Klaus, *Baupolitik im Reichsland Elsass-Lothringen, 1871-1918*, Berlin : Mann, 1981. Traduction française : *Construire une capitale, Strasbourg impérial de 1870 à 1918, les bâtiments officiels de la Place Impériale*, Strasbourg : Publications de la Société savante d'Alsace, 1997.

NORA Pierre (sous la dir.), *Les lieux de mémoire*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 1984/1986/1992/1997.

NUSSBAUM Norbert, *Deutsche Kirchenbaukunst der Gotik*, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994.

Von OECHELHÄUSER Adolf :

- *Wege, Ziele und Gefahren der Denkmalpflege*. Karlsruhe 1909 ;
- *Denkmalpflege : Auszug aus den stenographischen Berichten des Tages für Denkmalpflege in Dresden 1900, Freiburg i. B. 1901, Düsseldorf 1902, Erfurt 1903, Mainz 1904, Bamberg 1905, Braunschweig 1906, Mannheim 1907, Lübeck 1908 und Trier 1909*, Leipzig : Verlag von E. A. Seemann, 1910.

ŒUVRE DE LA CATHÉDRALE DE METZ, *La cathédrale de Metz : guide officiel de l'œuvre de la cathédrale, nouvelle édition revue et complétée par R. Bourgon*, Metz : Editions Le Lorrain, septembre 1976.

ORLIAC Antoine, *La Cathédrale du rêve*, Paris : Mercure de France, 2 vol., 1933-1948.

PASSINI Michela, *La Fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne, 1870-1933*, Paris : MHS-Centre allemand d'histoire de l'art, 2012.

PEROUSE DE MONTCLOS Jean-Marie, *Architecture, description et vocabulaire méthodiques*, 1^{ère} édition : Paris : Editions du patrimoine, 1972. Réédition 2012.

PFEIFFER Franz Xaver, *Der Dom zu Köln, gegründet 1248, vollendet 1880 : seine logisch-mathematische Gesetzmäßigkeit und sein Verhältnis zu den berühmtesten Bauwerken der Welt*, Berlin : F. Schöningh, 1888.

PLAGNIEUX Philippe, *L'art de Moyen-âge en France*, Paris : Citadelles & Mazenod, 2010.

PIGNON-FELLER Christiane, *Metz, 1848-1918 /les métamorphoses d'une ville*, Paris : Editions du patrimoine, 2013.

PILGER Kathrin, *Der Kölner Zentral-Dombauverein im 19. Jahrhundert. Konstituierung des Bürgertums durch formale Organisation (Kölner Schriften zu Geschichte und Kultur 26)*, Cologne : SH-Verlag, 2004.

POISSON Georges, Olivier Poisson, *Eugène Viollet-le-Duc 1814-1879*, Paris : Éditions A. & J. Picard, 2014.

PONSOT Patrick, « Pourquoi lire Cesare Brandi ? » [table ronde « L'édifice, l'architecte, l'archéologue et le restaurateur : approches théoriques et méthodes de restauration », IFROA, 24-26 juin 2002], *Bulletin Monumental*, 2003-III, p. 223-229.

POULOT Dominique, « Naissance du monument historique », dans la *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, t. XXXII, juillet-septembre 1985 et *Patrimoine et musées, l'institution de la culture*, Paris : Hachette, coll. « Carré Histoire », 2001.

PRACHE Anne, *Cathédrales d'Europe*, Paris, Citadelles et Mazenod, 1999.

PROST Auguste, *La Cathédrale de Metz*, Metz : Even frères et compagnie, 1885.

RACINE Jules, *Du dégagement de la cathédrale de Metz de la place d'Armes : Réponse à la brochure publiée par M. Auguste Prost, sous le titre : Le portail de la cathédrale et la décoration de la place d'Armes*, Metz : Nouvian, 1860.

REAU Louis, *Histoire du vandalisme : les monuments détruits de l'art français*, Paris : Robert Laffont, 1994.

RECHT Roland :

- *L'Alsace gothique 1300-1360 : étude d'architecture religieuse*, Colmar : Alsatia, 1974 ;
- *Le Monde gothique : automne et renouveau 1380-1500*, Paris : Gallimard, L'Univers des formes, 1988 ;

- *Les bâtisseurs des cathédrales gothiques*, Strasbourg : Les musées de la ville de Strasbourg, 1989. Exposition du même nom du 3.09.1989 au 26.11.1989 à l'Ancienne Douane, Strasbourg ;
- *Le dessin d'architecture : origine et fonction*, Paris : Hazan, 1995 ;
- *Penser le patrimoine : mise en scène et mise en ordre de l'art*, Paris : Hazan, 1999 ;
- *Le Rhin : vingt siècles d'art au cœur de l'Europe*, Paris : Gallimard, 2001 ;
- *Le monde des cathédrales*, cycle de conférences organisé du 6 janvier au 24 février 2000 par le Musée du Louvre, Paris : La Documentation française, 2003 ;
- *Victor Hugo et le débat patrimonial*, actes du colloque organisé par l'Institut national du patrimoine à la maison de l'UNESCO le 5-6 décembre 2002, Paris : Somogy, 2003 ;
- *Le Croire et le voir. L'art des cathédrales (XII^e-XV^e siècle)*, Paris : Gallimard, 1999 – « La cathédrale comme modèle théorique », dans *Reims 2001 – « Invention et réinvention de l'architecture gothique »*, dans ROQUE Georges (sous la dir.), *L'Imaginaire moderne de la cathédrale*, Paris : Librairie d'Amérique et d'Orient – Jean Maisonneuve, 2012 ;
- *Revoir le Moyen-âge. La pensée gothique et son héritage*, Paris : Picard, 2016.

REIMERS Jacobus, *Handbuch für die Denkmalpflege*, Hannover : Theodro Schulzes, 1899.

RIEGL Alois :

- *Der moderne Denkmalkultus : sein Wesen und seine Entstehung*, Wien und Leipzig : Verlag W. Braumüller, 1903. Traduction française : *Le culte moderne des monuments*, Paris : L'Harmattan, 2003 ;
- *Neue Strömungen in der Denkmalpflege*, in : *Mittlungen der k. k. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale*, Vienne : Von Max Dvorak, Wilhelm Kubitschek und Alois Riegl, Dritte Folge, Vierter Band, 1905.

RODE Herbert, *Der Werdegang des Dombaumeisters Richard Voigtel*. In: *Kölner Domblatt* 21/22, 1963, S. 157–158

RODIN Auguste, *Les Cathédrales de France*, Paris, 1914.

RODRIGUEZ Peggy, « Les cathédrales françaises de Nicolas Chapuy entre pittoresque et étude analytique », dans *Histoire de l'art*, n°56, avril 2005.

ROQUE Georges (sous la dir.), *L'Imaginaire moderne de la cathédrale*, Paris : Librairie d'Amérique et d'Orient – Jean Maisonneuve, 2012.

ROSENAU Helen, *Der Kölner Dom, seine Baugeschichte und historische Stellung*, Köln : s. éd., 1931.

RUPPEL Aloys, KEUNE Kean-Baptiste et BOUR Roch-Stéphane, *Lothringen und seine Hauptstadt*, Metz : Lothringer Verlag und Hilfsverein, 1913.

RUSKIN John:

- *Stone of Venice*, London : Smith, Elder & Co., de 1851 à 1853. Traduction française : *Pierres de Venise*, Paris : Hermann, 2010 ;
- *La Bible d'Amiens*, Paris : Mercure de France, 1904 – *Le repos de Saint-Marc. Histoire de Venise pour les rares voyageurs qui se soucient encore des monuments*, Paris : Hachette, 1908.

SANDRON Dany, « La cathédrale, monument emblématique européen », *Encyclopédie pour une histoire nouvelle de l'Europe* [en ligne], 2016, mis en ligne le 12/02/2019 [<https://ehne.fr/node/1749>]

SAUERLÄNDER Willibald, *Reims, Die Königin der Kathedralen Himmelstadt und Erinnerungsort*, Berlin, Munich : Deutscher Kunstverlag, 2013.

Documents officiels. Les Allemands destructeurs de cathédrales et de trésors du passé, mémoire relatif aux bombardements de Reims, Arras, Senlis, Louvain, Soissons, Paris : Hachette, 1915.

SAUVE Jean-Sébastien et BREHM Anne-Christine, « Les échanges entre les chantiers d'Ulm et de Strasbourg », *Bulletin de la cathédrale de Strasbourg*, n° 30, 2012.

SCARROCCHIA Sandro, *Max Dvorák, Schriften zur Denkmalpflege. Gesammelt und kommentiert von Sandro Scarrocchia*, Vienne : Böhlau Wien, 2012.

SCHMIDT Jean-Philippe, *Les églises gothiques*, Paris : Angé, 1837.

SCHMIDT Leo, *Einführung in die Denkmalpflege*, Darmstadt : WGB, 2008.

SCHMITT Christian :

- *Les vitraux de Jacques Villon, cathédrale Saint-Étienne de Metz*, Metz : Éditions des Paraiges, 2014 ;
- *Les vitraux de Roger Bissière, cathédrale Saint-Etienne de Metz*, Metz : Editions des Paraiges, 2016.

SCHMITZ VAN VORST Josef, « Goethe, der Kölner Dom und seine Vollendung », dans *Kölner Domblatt*, 4/5, 1950.

SCHOCK-WERNER Barbara:

- *Der Strassburger Dom im 15. Jahrhundert: stilistische Entwicklung und Hüttenorganisation eines Bürger-Doms*, Cologne, Abt. Architektur des Kunsthistorischen Instituts, 1983;

- « L'Œuvre Notre-Dame, histoire et organisation de la fabrique de la cathédrale de Strasbourg », dans *Les Bâisseurs de cathédrales gothiques*, dir. Roland Recht [catalogue d'exposition], Strasbourg, Musées de la Ville de Strasbourg, 1989.

SCHUMACHER Thomas, *Großbaustelle Kölner Dom. Technik des 19. Jahrhunderts bei der Vollendung einer gotischen Kathedrale*, Köln : Kölner Dom, 1993.

SCHUSTER Peter-Klaus, « Schinkel, Friedrich und Hintze. Zur romantischen Ikonographie des deutschen Nationalgefühls », dans *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, vol.35, n°1-4, Berlin : Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 1981.

SCHURR Marc Carel, *Gotische Architektur im mittleren Europa 1220-1340. Von Metz bis Wien*, München/Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2007.

SEIDEL Paul, *Der Kaiser und die Kunst*, Berlin : Reichsdruckerei, 1907.

SPEITKAMP Winfried, *Die Verwaltung der Geschichte. Denkmalpflege und Staat in Deutschland 1871-1933*, Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 2000.

SOUCHAL François, « Le martyrologue des cathédrales », dans *Le Vandalisme de la Révolution française*, Paris : Nouvelles Editions latines, 1993.

SITTE Camillo, *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, Wien : Verlag von Karl Graeser, 1889. Traduction française : *L'art de bâtir les villes, l'urbanisme selon ses fondements artistiques*, trad. WIECZOREK Daniel, Paris : Seuil, 1980.

STEINMANN Marc, *Die Westfassade des Kölner Domes. Der mittelalterliche Fassadenplan F*, Cologne : Verlag Kölner Dom, 2003.

STREET Arthur Edmund, *Memoir of George Edmund Street, R.A., 1824–1881*, Londres : John Murray, 1888.

TALLON Andrew, « La perpendicularité de la cathédrale de Bourges, enjeu de la perfection architecturale », *Bulletin Monumental*, 2016-4, p. 425-446.

TAYLOR et NODIER, *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, Paris, 1861-1895.

TERRENOIRE Marie-Odile :

- *Le Travail d'architecture à l'époque gothique : sources écrites et interprétations*, Paris, Ministère de l'urbanisme et du logement, 1982, 318 p. ;

- *Le Travail d'architecture au temps des cathédrales*, Paris, Éd. Recherches, 2002, 170 p.

TORNOW Paul :

- *Bulletin de l'œuvre de la Cathédrale de Metz, Metz Dombaublatt*, 1886-1918 : n° 1, 12 mars 1886 ; n°2 & 3, s. d. ; n°4, 14 avril 1889 ; n°5, 12 mars 1890 ; n°6, 14 juillet 1890 ; n°7, 25 juillet 1891 ; n°8 & 9, 3 septembre 1893 ; n°10 & 11, 24 mai 1893 ; n°12 & 13, 18 octobre 1899 ; n°14 & 15, 15 juin 1902 ; n°16, 26 mars 1906 ; n°19, 1918.
- *Denkschriften-Serie betreffend die Kathedrale zu Metz und deren Restaurationen – Denkschrift 1, betreffend das neue Dach der Kathedrale zu Metz*, Metz : imprimé en manuscrit, 1882.
- *Grundregeln und Grundsätze beim Restaurieren (Herstellen) von Baudenkmälern*, Dresden : sans éd., 1900.
- *Das neue Hauptportal des Metz Domes*, Metz : Paul Even, 1903.

SAUERLÄNDER Willibald, *Le siècle des cathédrales. 1140-1260*, Paris : sans éd., 1989.

VACHON Marius, *La Guerre artistique avec l'Allemagne, l'organisation de la victoire*, Paris : Payot, 1916.

VAN LIEFFERINGE Stefaan, « The Hemicycle of Notre-Dame of Paris. Gothic Design and Geometrical Knowledge in the Twelfth Century », *Journal of the Society of Architectural Historians*, 2010, vol. 69, n° 4, p. 490-507.

VAUCHEZ André, « La Cathédrale », in : *Les Lieux de Mémoire*, (sous la direction de Pierre Nora), t. III, Les Frances, Paris : Gallimard, 1992.

VILLES Alain, « Remarques sur les campagnes de construction de la cathédrale de Metz au XIII^e siècle », *Bulletin Monumental*, n° Tome 162, n°4, 2004, p. 243-272.

VIOLLET-LE-DUC Eugène-Emmanuel :

- « Réponse aux considérations de l'Académie des Beaux-arts, sur la question de savoir s'il est convenable, au XIX^e siècle, de bâtir des églises en style gothique, dans *Annales archéologiques*, n°4, 1846 ;
- *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Paris : Bance et Morel, 10 vol., 1854 à 1868 ;
- *Entretiens sur l'architecture*, Paris : Bance et Morel, 1863 ;
- *Histoire d'un hôtel de ville et d'une cathédrale*, Paris : Hetzel, 1874.

VÖGE Wilhelm :

- *Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausend s: Kritische Studien zur Geschichte der Malerei in Deutschland im 10. und 11. Jahrhunderts*, Trèves : Lintz, 1891 ;
- *Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter*, Strasbourg : s. éd., 1894).

VÖKLE Peter, *Werkplanung und Steinbearbeitung im Mittelalter*, Ulm, 2016.

VOLTZ Eugène, WAGNER Pierre-Edouard et JOLIN Jean-Louis, *Quinze siècles d'architecture et d'urbanisme autour de la cathédrale de Metz*, Metz : Editions Serpenoise, 1989.

VOLTZ Eugène, "Restauration et création dans l'œuvre de Paul Tornow", *Mémoires de l'Académie nationale de Metz*, Metz : sans éd., 1996.

VROOM Wim, *Financing Cathedral Building in the Middle Ages. The Generosity of the Faithful*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010.

WAGNER Pierre-Edouard, *Cathédrale Saint-Etienne*, Paris : Editions du patrimoine, collection Cathédrales de France, 2013.

WALTER Rodolphe, « Jean-Baptiste Corot et la cathédrale restaurée », dans *Gazette des beaux-arts*, avril 1966.

WESTERMAN Jeroen, « Tournai, la cathédrale Notre-Dame aux XIe et XIIe siècles. Histoire de la construction », *Congrès archéologique de France*, 2011, p. 179-202.

WETTER Johannes, *Geschichte und Beschreibung des Domes zu Mainz, Mayence, 1835*, dans FRANKL Paul, *The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*, Princeton : Princeton University Press, 1960.

WIBIRAL Norbert, „Denkmal und Interesse“, In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 36/1983.

WILCKEN Niels :

- *Metz et Guillaume II : l'architecture publique à Metz au temps de l'Empire allemand (1871-1918)*, Metz : Editions Serpenoise, 2013 ;
- *Architektur im Grenzraum: das öffentliche Bauwesen in Elsass-Lothringen, 1871-1918*, Saarbrücken: Institut für Landeskunde im Saarland, 2000.

WIRTH Jean, *Villard de Honnecourt, architecte du XIII^e siècle*, Genève, Librairie Droz, 2015.

WOHLLEBEN Marion, *Dehio, Georg / Riegl, Alois: Konservieren oder restaurieren. Zeitschriften zur Denkmalpflege um 1900*, Zürich : Verlag der Fachvereine Zürich, 1989.

WOLFF Arnold, *Dombau in Köln*, Cologne : Verlag Kölner Dom, 1980.

WACKER Bernd, *Der Traum vom Nationaldenkmal. Joseph Görres und sein Aufruf zur Domvollendung vom 20. November 1814*, Kölner Domblatt 69, 2004.