

Du stryge au gratte-ciel

From the Stryge to sky-scraper

Vom Stryge zum Wolkenkratzer

Michael Pantazzi



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lha/261>

DOI : 10.4000/lha.261

ISSN : 1960-5994

Éditeur

Association Livraisons d'histoire de l'architecture - LHA

Édition imprimée

Date de publication : 10 décembre 2010

Pagination : 91-112

ISSN : 1627-4970

Référence électronique

Michael Pantazzi, « Du stryge au gratte-ciel », *Livraisons de l'histoire de l'architecture* [En ligne], 20 | 2010, mis en ligne le 10 décembre 2012, consulté le 02 février 2020. URL : <http://journals.openedition.org/lha/261> ; DOI : 10.4000/lha.261

Ce document a été généré automatiquement le 2 février 2020.

Tous droits réservés à l'Association LHA

Du stryge au gratte-ciel

From the Stryge to sky-scraper

Vom Stryge zum Wolkenkratzer

Michael Pantazzi

- 1 Le voyageur qui s'arrête devant la basilique de l'Assomption de Covington, dans le Kentucky, se retrouve devant une copie moderne, simplifiée et réduite, de Notre-Dame de Paris. Et s'il lève les yeux, il reconnaîtra sans doute le Stryge parmi les vingt-six chimères qui ornent la balustrade¹. Un voyageur familier de la littérature américaine se souviendra peut-être de la nouvelle de Frederick Rebsamen : l'histoire d'une étudiante américaine, à Paris, obsédée par le Stryge de Notre-Dame qu'elle regarde tous les jours pendant un an jusqu'au moment où elle réussit à reporter son obsession sur un camarade². Cette convergence iconographique fortuite pourrait donner une impression par trop directe de la curieuse migration d'une image et d'une idée, ou plutôt de deux images, le Stryge de Notre-Dame et *Le Stryge* de Charles Meryon, effigie rigoureuse au symbolisme complexe³, qui ont chacune contribué au discours.
- 2 La réception du Stryge a été étudiée en profondeur par le médiéviste Michael Camille, que je n'ai pas connu et dont le livre très documenté, publié en 2009⁴, avait été conçu avant sa mort en 2002, au moment où s'est tenu le colloque « Ceci tuera cela » à l'École normale supérieure. Inévitablement, certains de nos propos respectifs coïncident mais leur aspect théorique diffère.
- 3 Avant que le Stryge n'existe, l'édition Perrotin de *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo, illustrée par François Daubigny, parmi d'autres, offrait une « chimère » gravée sur bois par Adèle Laisné⁵. L'image représente un taureau ailé – le symbole de saint Luc –, de facture assez classique, assis sur une balustrade : on est assez loin des monstres gothiques, et la balustrade n'a aucun rapport avec celle de Notre-Dame. Daubigny a certainement fait des études sur place, dans les galeries que Meryon dessine quelques années plus tard. Toutefois, aucune étude de chimère par Daubigny ne semble avoir survécu. S'agit-il d'une des anciennes sculptures remplacées par Viollet-le-Duc ? Est-ce une œuvre d'imagination ?

Les Stryge de Meryon et de Nègre

- 4 Le Stryge de Notre-Dame devient une réalité au moment où Charles Meryon et Charles Nègre s'y intéressent. On sait qu'il était installé sur sa balustrade vers 1850 mais le reste, y compris le nom de son créateur, restait inconnu. Rien dans la documentation assez abondante ne le rattachait au projet de restauration de la cathédrale jusqu'à la publication par Michael Camille d'un dessin anonyme trouvé dans les archives d'un des sculpteurs ayant travaillé pour le chantier de Notre-Dame, Victor Pyanet⁶. Ce dessin m'était inconnu en 2002, comme par ailleurs la totalité des esquisses associées aux chimères découvertes par le professeur Camille dans une collection particulière.
- 5 D'où venait-il, ce Stryge devenu plus que nul autre le symbole d'un certain romantisme ? En 1980, Peter Fusco a fait une remarque sur la ressemblance entre le Stryge de Notre-Dame et un *Satan* ailé de Jean Feuchère, sculpteur redécouvert après un oubli de plus d'un siècle⁷. Ce *Satan* « conçu dans un goût bizarre... qui attire l'œil par son caractère fantastique⁸ » fut envoyé deux fois au Salon, en 1834 (n° 2243, le plâtre) et en 1835 (n° 2037, le bronze), et est désormais connu pour avoir inspiré aussi bien l'*Ugolin* de Carpeaux que le *Penseur* de Rodin. Peter Fusco a avancé l'hypothèse que Feuchère lui-même s'était inspiré d'une gargouille médiévale⁹.
- 6 On pourrait offrir une seconde source d'inspiration pour le Stryge dans le cycle de fresques peint entre 1366 et 1368 par Andrea da Firenze (dit Andrea di Bonaiuto) et son atelier dans la salle capitulaire (par la suite chapelle des Espagnols) de Santa Maria Novella¹⁰. Il s'agit d'un des grands démons surpris par la descente du Christ aux limbes, situé à droite de l'autel (ill. 12). Il serait difficile de ne pas le remarquer, et Viollet-le-Duc aura sans doute vu les fresques durant sa visite de Santa Maria Novella le 17 septembre 1836¹¹.

Ill. 1 : Andrea da Firenze (Andrea Bonaiuto) (1343-1377), Démon de la fresque murale de la Chapelle des Espagnols, Santa Maria Novella, Florence, c. 1366-1368



Cl. Michael Pantazzi.

- 7 Dans le contexte de Hugo, la célébrité du Stryge de Notre-Dame dépend de celui de Meryon. L'édition de *Notre-Dame de Paris* publiée par Hetzel en 1865 et illustrée par Gustave Brion ne contient aucun dessin de chimères. Dans l'édition du roman publiée par Eugène Hugues en 1876-1877, et réimprimée en 1882, le second chapitre, « Paris à vol d'oiseau », est illustré d'anciennes vues de Paris, dont « La galerie » et « Le Stryge » de Meryon¹². L'édition Guillaume, publiée en 1888 en deux volumes, est abondamment illustrée par Bieler, Myrbach et Rossi : douze des compositions par Rossi et Myrbach mettent en scène des chimères, mais pas le Stryge. Celles du second volume, avec l'apparition d'Esmeralda (p. 172), la chute de l'écolier (p. 257) et celle de Claude Frollo (p. 354) sont justifiées par le texte. Le reste des nombreux dessins de chimères et gargouilles ornant les balustrades n'a aucun rapport avec le texte : elles sont ajoutées, et parfois répétées, pour le plaisir.
- 8 Une chose intéressante concernant l'édition Hugues est qu'elle place pour la première fois *Le Stryge* de Meryon dans une arène publique, et rend permanent son rapport avec Hugo. Un second regard révèle un « Stryge » copié et altéré pour convenir au texte, avec l'arrière-plan entièrement refait avec des édifices moyenâgeux – tout ceci du vivant de Hugo qui possédait l'œuvre de Meryon. Si le Stryge était à la portée de tous, ce n'était plus celui que Meryon avait gravé.
- 9 Une question plus importante touche au rapport entre les *Stryge* de Meryon et de Nègre, qui sont presque contemporains. Selon toute vraisemblance, le personnage représenté par Nègre est son ami Henri Le Secq, photographe de la commission des monuments historiques. Pendant la même séance, Le Secq prend la photo d'un homme,

sans doute Nègre, dans les galeries de la tour sud de Notre-Dame, ainsi qu'une autre, de deux chimères¹³.

- 10 Le *Stryge* de Nègre a été publié pour la première fois en 1963 par André Jammes, qui a daté la photo de 1851, deux ans avant le *Stryge* de Meryon, et de nouveau, l'année suivante, par Beaumont Newhall¹⁴. Dès 1974 la photographie est introduite dans le texte sur Meryon de James Burke, qui la date de 1851, et par Margaret Stuffmann et Eugenia Parry Janis, qui la datent de 1853¹⁵. Michael Camille date la photo de tout juste après le *Stryge* de Meryon¹⁶. Les catalogues d'expositions et monographies sur Nègre suivent ; en 1976, la photographie a déjà acquis un renom considérable et est devenue l'icône rivale du *Stryge* de Meryon, aussi bien en France qu'en Amérique du Nord¹⁷. L'image elle-même est très surprenante, on peut en juger en la comparant avec une photographie du même sujet prise en 1918-1919 par Lewis Hine (George Eastman House, Rochester), pourtant grand photographe. L'unique épreuve du second état du *Stryge* de Meryon, au Fogg Art Museum, est annotée « 1853 », tandis que le quatrième état est daté dans la planche « 1853 ». En conséquence, les historiens de la photo ont avancé la datation du *Stryge* de Nègre, laissant à Meryon le mérite de l'antériorité. Cependant, dans un album de photographies ayant appartenu à Le Secq, qui comprend celle dite *Charles Nègre sur la tour sud de Notre-Dame*, les images étaient inscrites avec les titres et datées de 1851 et 1852¹⁸. Il semble donc que le *Stryge* de Nègre précède celui de Meryon, mais la question demeure ouverte.

Paris vue de haut

- 11 En France, l'engouement pour les chimères de Notre-Dame atteint un apogée dans les années 1890, époque qui marque dans les arts visuels les multiples déclinaisons auxquelles se prête la cathédrale et son cortège de démons grotesques. En janvier-mars 1898, Étienne Moreau-Nélaton, plus connu comme collectionneur, entame une série de vues de Paris des tours de Notre-Dame avec, au premier plan, ce qu'il appelle « les grandes bêtes de Notre-Dame¹⁹ ». Au printemps 1898 il expose six toiles au salon de la société nationale des beaux-arts (n° 905, 910) et l'année suivante encore cinq à la galerie Bernheim-Jeune (n° 4, 18, 19, 20 et 40). Par ailleurs, parmi les dessins que Moreau-Nélaton donne en 1907 au Luxembourg se trouve *Les Gargouilles sculptées de Notre-Dame* de Charles Cazin²⁰. En 1900-1901, c'est au tour du peintre russe Nikolai Tarkhov (ou Tarkhoff) de peindre une série de vues depuis les galeries²¹, comme le fera ensuite Léon Duval-Gozlan²².
- 12 Vers 1905, Georges Redon montre les galeries de la cathédrale déjà assujetties au touristes – toute intention symbolique est absente de son tableau²³. Cette façon de percevoir le tissu des monuments est des plus malléables, et s'étend du promeneur pensif parmi les arc-boutants de la cathédrale Saint-Guy à Prague, dans une affiche d'Arnost Hofbauer en 1899, à la carte postale moderne d'Édimbourg montrant un panorama avec des visiteurs, vu depuis la galerie néo-gothique du monument Scott²⁴.
- 13 Il existe tout un domaine lié au Stryge qui s'attache aux vues plongeantes sur Paris, des représentations *di soto in giù*, pour ainsi dire, qui se rattachent au chapitre « Paris à vol d'oiseau » dont Ségolène Le Men a fait une étude centrée qui mène de Hugo au « Diable à Paris » de Gavarni²⁵. La postérité de cette image, trop importante pour la reprendre ici, se ressent avant la fin du siècle même dans le milieu commercial : les affiches

anonymes et couvercles de boîtes à cigares imprimés en 1897 à Sausalito, Californie, pour la firme Mephisto, déplacent le sujet de Paris à New York²⁶.

- 14 Au-delà du regard panoramique, et outre les représentations allégoriques dont l'effet se ressent encore de nos jours, on retrouve le phénomène de la transposition grotesque des rapports entre figure et édifices, employée avec succès par Gustave Doré dans une de ses illustrations pour Rabelais – Pantagruel et son usage inhabituel des tours de Notre-Dame. Le souvenir aussi varié que persistant de cette image produit, entre autres, le curieux tableau d'Adolphe Willette de 1904, *Notre-Dame de Paris* (musée du Petit Palais, Paris), qui représente une femme nue, pensive, accoudée sur la tour nord de la cathédrale, et une lithographie de 1954 de Marc Chagall, *Les Monstres de Notre-Dame*, avec des bêtes géantes assises sur les tours. Le graveur australien Will Dyson adapte le motif aux réalités américaines, un an après la crise boursière de 1929 (ill. 13). Artiste radical, engagé dans le mouvement ouvrier, il donne un visage au capitalisme. Il n'était pas le premier²⁷. Avant lui, Heinrich Kley proposait dans son *Skizzenbuch* de 1909 une série de « diableries » à thématique contemporaine – capital, industrie, religion.

III. 2 : Will Dyson (1880-1938), *The Devil and New York*



"Well, well, well ! one lives and learns, one lives and learns" [Le Diable et New York : « Allons, allons ! on vit et on apprend, on vit et on apprend ».], c. 1930, pointe sèche, coll. part

CL. MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA, OTTAWA.

- 15 Un autre aspect de la question s'attache au nouveau milieu urbain. En 1855, Daumier dessine une lithographie pour *Le Charivari* qui représente de bons bourgeois et des gavroches enserrés par la balustrade au sommet de la colonne de Juillet²⁸. Ces Stryge modernes reparaîtront d'une manière ou d'une autre jusqu'au XX^e siècle. En 1888, Théophile Alexandre Steinlen représente une femme à son balcon dans le contexte

quotidien du nouveau Paris (ill.14). D'une grande versatilité, Steinlen aborde aussi des grands sujets, telles les visions allégoriques de Paris inspirées en 1897-1898 du *Paris* d'Émile Zola, ou les apothéoses quasi wagnériennes de l'ouvrier qui veille sur la ville depuis ses échafaudages²⁹.

Ill. 14 : Théophile Alexandre Steinlen (1859-1923), *Sans titre [Le Balcon]*, 1888



LITHOGRAPHIE, COLLECTION PARTICULIÈRE
CL. MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA, OTTAWA.

Réception anglo-américaine

- 16 Outre-Atlantique, Victor Hugo était assez connu, même si sa réception critique jusqu'aux années 1850 n'était pas des plus enthousiastes³⁰ ; sa célébrité tenait surtout du domaine de la scène et de la poésie. Toutefois, *Notre-Dame de Paris* est publié à Philadelphie en 1834³¹. L'image du Stryge, moins liée au roman de Hugo que celle de ses personnages – dont Esmeralda est la plus connue –, semble absente de la conscience visuelle populaire avant les années 1870, et loin de l'époque où Marcel Duchamp pourra accrocher dans son appartement new yorkais l'épreuve de la *Galerie de Notre-Dame* de Meryon ayant appartenu à Victor Hugo³².(46)
- 17 Pendant son séjour parisien en 1866-1867, le peintre américain Winslow Homer, le premier à placer un sujet dans les galeries de Notre-Dame, peint un ami pensif, appuyé sur la balustrade de la tour sud, avec en vue des chimères – mais non le Stryge – et Paris comme toile de fond. Le tableau, apparemment un cas unique, demeure inconnu et n'est pas exposé avant 1936. C'est une des rares œuvres importantes dans ce contexte. En 1972 John Wilmerding a affirmé qu'elle avait été inspirée par la photo de Nègre (ill. 3). Ce n'est pas le cas, malgré un cadrage très similaire³³ : la question de la diffusion

de la photographie de Nègre n'est pas des plus claires, mais personne ne semble plus connaître que deux tirages, au musée d'Orsay et au musée des beaux-arts du Canada, à Ottawa, les deux provenant de la collection Jammes et anciennement de la succession Nègre. Il est toutefois incontestable que la mise en scène d'un tableau exposé par Édouard de Beaumont, ami de Nègre, au Salon de 1873 (n° 72) suivait avec exactitude la photo³⁴.

III. 3 : Charles Nègre (1820-1880), *Le Stryge*, 1853



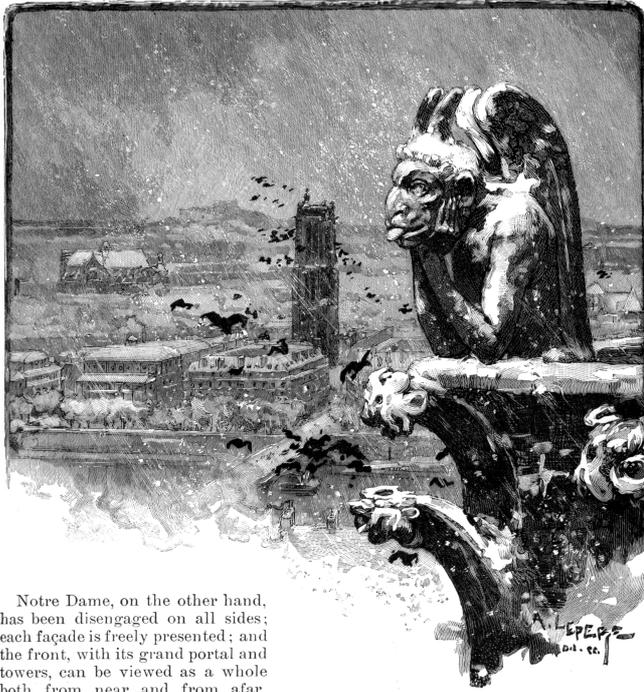
Épreuve sur papier salé à partir d'un négatif papier ciré sec, 32,5 x 23 cm.

© RMN (Musée d'Orsay).

- 18 Le passage du Stryge en Amérique se fait par l'entremise de l'eau-forte de Meryon, et surtout par l'intermédiaire de l'Angleterre. La réception de l'œuvre de Meryon Outre-Manche et Outre-Atlantique reste à étudier. Il est néanmoins clair que, dans les années 1870, l'intérêt pour ces eaux-fortes grandit à Londres de manière remarquable. Le British Museum possède avant 1878 l'œuvre complet de Meryon, souvent en plusieurs épreuves. Les Meryon de la collection de James Anderson Rose sont exposés à la London Corporation Library and Museum en 1872, et de nouveau à Londres et Liverpool en 1874, enfin à Birmingham en 1875, avant d'être dispersée chez Sotheby, Wilkins & Hodge, à Londres, en juin 1876. La même firme avait vendu en juillet 1875 la belle collection parisienne d'Alphonse Hirsch et vendra celle de Philippe Burty en 1877, événements commentés dans la presse. Les principaux apôtres de Meryon sont Philip Gilbert Hamerton, auteur de *Etchings and Etchers*, publié en 1868 – dont le chapitre sur Meryon (illustré du Stryge) sera longtemps le texte accessible sur l'artiste –, et Frederick Wedmore, inlassable auteur et conférencier : son *Meryon and Meryon's Paris: With a Descriptive Catalogue of the Artist's Work* paraît en 1879 ; la même année la traduction anglaise du catalogue raisonné de Philippe Burty est célébrée avec deux

expositions Meryon, l'une au Burlington Fine Arts Club, l'autre chez le marchand d'art Dowdeswell. En 1887, Stopford Brooke, ancien aumônier de la reine Victoria et collectionneur de Meryon, publie des facsimilés des eaux-fortes, le *Stryge* compris, par un procédé d'autogravure, avec un texte et des notices. Dès ce moment la prolifération des images du *Stryge* de Meryon est achevée hors de France.

- 19 La nature du journalisme aux États-Unis et la distinction claire entre presse quotidienne (ou hebdomadaire) et revues mensuelles n'étaient pas de nature à encourager la critique d'art avant 1880, sans compter que les amateurs bénéficiaient des comptes-rendus de la presse anglaise. En 1878, l'architecte et critique Russell Sturgis publie un article sur Meryon tandis que l'*Eclectic Magazine* imprime un article de Wedmore paru quelques mois auparavant en Angleterre³⁵ et deux eaux-fortes de Meryon sont exposées en 1875³⁶. À cette époque, le critique d'art Charles Callahan Perkins, ancien élève de Bracquemond, avait formé sa collection, à partir de laquelle il prête en 1880 de superbes épreuves au Museum of Fine Arts de Boston³⁷. 1886, l'année où le peintre Earl Shinn publie un article dans *The Nation*, est marquée par la parution d'une petite œuvre monographique sur Meryon publiée par le marchand d'art new yorkais Frederick Keppel, qui devient le personnage central dans la propagation de l'œuvre de l'artiste aux États-Unis³⁸. En 1888, Keppel expose au musée de Boston une collection d'œuvres de Meryon³⁹. À peu près au même moment, le musée de Montréal expose un groupe de six œuvres, dont un rare deuxième état du *Stryge*⁴⁰.
- 20 La fin du XIX^e et le début du XX^e siècle sont marqués par la dispersion des grandes collections anglaises aux États-Unis. En 1911, il y avait déjà des collections importantes dans les musées américains, à Pittsburg et à la bibliothèque de New York par exemple, autant que chez les collectionneurs particuliers, tel Howard Mansfield à Chicago, dont la collection est donnée au Art Institute de Chicago. L'importante collection formée en Angleterre par le révérend Heywood, publiée dès 1880, est d'abord assimilée en partie à la collection de l'écossais Bernard Buchanan Macgeorge, réputée la plus complète au monde. En 1916, le point culminant du passage de Meryon en Amérique est achevé avec l'acquisition par le marchand Knoedler de la collection Macgeorge, qui contenait entre autres les célèbres dessins pour *Le Stryge*, maintenant à Williamstown, qui sont publiés pour la première fois⁴¹. Des parties de la collection sont exposées à New York et à Chicago devant un public averti : à cette époque l'on retrouvait d'importants articles sur Meryon dans le *Print Collector's Quarterly* publié par Keppel à partir de 1911.
- 21 La première copie du *Stryge* de Meryon dans la presse américaine semble être une illustration de Bruce Rogers pour un article sur les gargouilles en général, en 1893⁴². Le dessin – un croquis partiel, sans la tour Saint-Jacques – est dument réalisé « d'après la gravure de Meryon » (« *after Meryon's etching* »). La première représentation moderne du *Stryge* de Notre-Dame publiée aux États-Unis est une gravure sur bois d'Auguste Lepère commandée par le *Harper's New Monthly Magazine* et publiée en 1892⁴³ (ill. 15). La gravure est assez insolite : elle montre le *Stryge* sous la neige. Lepère était un familier des tours de Notre-Dame : une gravure non répertoriée, proche du sujet, a servi d'illustration en 1892 pour un livre d'Émile Goudeau⁴⁴, et il peint aussi un tableau des chimères de la cathédrale⁴⁵.

III. 15 : Auguste Lepère (1849-1918), *Le Stryge de Notre-Dame*, 1890

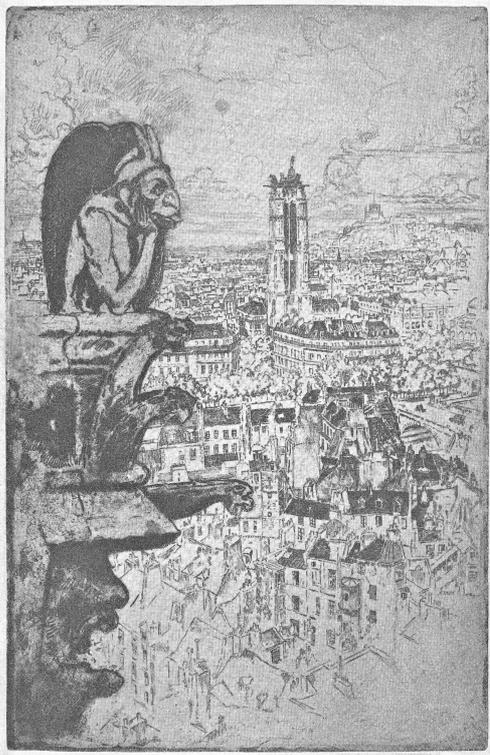
Notre Dame, on the other hand, has been disengaged on all sides; each façade is freely presented; and the front, with its grand portal and towers, can be viewed as a whole both from near and from afar, thanks to the great open space of the *parvis* and the extended per-

MONSTER OF NOTRE DAME.

GRAVURE SUR BOIS, TIRÉ DU HARPER'S MAGAZINE, OCTOBRE 1892, P. 727, BIBLIOTHÈQUE-ARCHIVE DU MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA, OTTAWA

CL. MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA, OTTAWA.

- 22 En 1893, le journal anglais *Pall Mall Gazette* propose au graveur américain Joseph Pennell, à l'époque établi à Londres, de produire une série de dix-huit dessins dédiés aux chimères de Notre-Dame⁴⁶. Accompagnés d'un texte de Robert A. M. Stevenson – plus tard auteur d'un article sur Meryon –, les dessins seront publiés dans les numéros des 14 et 21 décembre du *Pall Mall Budget*⁴⁷. Pennell passe une partie de l'été et de l'automne 1893 dans les galeries de Notre-Dame, où il s'était quasiment installé et recevait ses amis, dont le jeune Aubrey Beardsley, le photographe Frederick Evans – un ami de Beardsley –, et James Whistler⁴⁸. On sait que Pennell trouvait que Meryon avait négligé le contexte de son *Stryge* et qu'il n'avait pas attaché assez d'importance à la perspective plongeante du sujet. Il propose de compenser cette défaillance. Pendant qu'il préparait ses dessins, l'artiste grave aussi sur place un *Stryge* (ill. 17) dont l'image imprimée paraît à l'envers⁴⁹. Dès le début de 1894, ce *Stryge* à l'eau-forte est exposé au New York Etching Club⁵⁰.

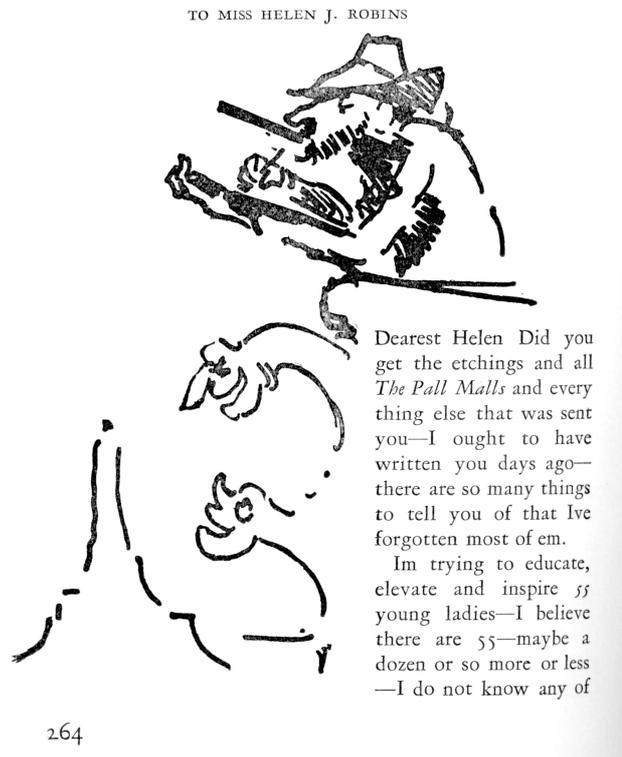
III. 16 : Joseph Pennell (1857-1926), *Le Stryge*, 1853

EAU-FORTE, COLL. PART

CL. MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA, OTTAWA.

- 23 Une quarantaine des dessins de chimères de Pennell sont exposés en février 1894 par l'éditeur et marchand d'art Robert Dunthorn à la Rembrandt Head Gallery de Londres. Un compte-rendu compare Pennell à Meryon⁵¹ ; le mois suivant, l'aquarelliste John Fulleylove aura du succès avec des vues de Paris et un *Stryge* rival à la Fine Art Society de Londres, qui selon l'inévitable Wedmore est sans doute le plus évocateur depuis Meryon⁵².
- 24 La majorité des croquis et dessins de Pennell seront donnés au Musée du Luxembourg en 1908, à l'exception notable du *Stryge* dont la localisation m'est inconnue. En revanche, le don au Louvre contient une merveilleuse étude du *Stryge* vu de loin, qui est d'une mise en pages audacieuse⁵³. Un troisième dessin du *Stryge* par Pennell, dans une collection particulière, semble aussi avoir été conçu pour une publication⁵⁴. Deux documents divertissants portent sur la campagne de Pennell de 1893. Le premier est la caricature bien connue de Beardsley montrant l'artiste dessinant en haut d'une tour⁵⁵ ; le second, plus vivant, est l'autoportrait de Pennell dans une lettre à sa belle-sœur en décembre 1893 (ill. 17).

III. 17 : Joseph Pennell (1857-1926), Autoportrait-charge de l'artiste, dessinant du haut de Notre-Dame, 1893



Plume et encre, sur la page d'une lettre à Helen Robbins, décembre 1893, tiré d'Elizabeth Robbins Pennell, *The Life and Letters of Joseph Pennell*, Boston, Little, Brown & Co., 1929, Bibliothèque-Archives du Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa

CL. MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA, OTTAWA.

- 25 De retour de Londres, Frederick Evans arrange une séance de pose pour un portrait de Beardsley dont le profil et les longs doigts lui inspirent deux photos « en gargouille », dont une en Stryge, les mains sur le visage⁵⁶. Cette dernière sera exposée au London Photographic Salon de 1894 et deviendra célèbre. Le succès était sans doute anticipé, car Evans produit en 1895 une édition de vingt portraits, dont cinq avec des montures ornées. Tout le monde n'a pas le profil de Beardsley, ce qui n'a pas empêché la prolifération du portrait avec mains sur le visage, souvent vu de face, en « penseur », par trop commun. Cependant il faut retenir l'œuvre de quelques photographes d'orientation expressionniste, dont la plus frappante est le portrait de trois quarts du danseur Dean Goodelle, en Stryge, réalisé en 1928 par Edmund Kesting. La même année, Lotte Jacobi photographie le marchand d'art Curt Valentin, de face, son visage transformé par ses mains en un masque médiéval. L'année précédente, le photographe tchèque Frantisek Drtikol avait fait poser un modèle en chimère contre sa grande ombre chimérique pour *Le Cri*⁵⁷. Vers 1987, le Canadien Gordon Payne fait également poser une amie en figure grimaçante auprès d'une chimère de Notre-Dame⁵⁸.

Clichés américains

- 26 Il se pourrait bien que la première photo du Stryge publiée aux États-Unis soit celle que l'écrivain anglais Theodore Andrea Cook emploie en janvier 1894 pour un article illustré d'une série de dix-sept photographies des chimères de Notre-Dame. Les

photographies, déjà anciennes, avaient été offertes à l'auteur par le fils de l'architecte Émile Boeswillwald, qui fut associé à la restauration de la cathédrale⁵⁹. À partir de cette date, le Stryge devient assez populaire. En 1900, à l'occasion de l'Exposition universelle, l'importante agence Underwood & Underwood emploie A. C. Leadbeater, photographe peu connu, pour des prises de vues stéréoscopiques sur verre dont un certain nombre seront prises dans les galeries de Notre-Dame ; parmi elles trois au moins représentent le Stryge (Archive Center, National Museum of American History).

- 27 En 1899-1900, Alvin Coburn, jeune photographe américain, qui en 1902 deviendra l'élève de Gertrude Käsebier, entreprend son premier voyage à Londres et à Paris. À Londres, il rencontre Frederick Evans et Pennell. Par la suite, à Paris, il monte dans les tours de Notre-Dame et prend des clichés d'une douzaine de chimères, y compris le Stryge, photographie qu'il appelle un hommage à Meryon (George Eastman House, Rochester). Coburn revient sur les lieux quelques années plus tard et aborde de nouveau le sujet des chimères à la manière des vues plongeantes de Pennell⁶⁰. À New York, il photographie la ville le jour, ou au crépuscule, depuis la hauteur des gratte-ciel, arrivant à un mélange d'architecture du futur et de toitures et d'églises néogothiques. Certains clichés datent de 1905, d'autres, telle la vertigineuse vue de Trinity Church, de 1912 ; en 1908, il prend des photographies d'ouvriers au travail, clichés qui anticipent ceux de Lewis Hine ainsi que les gravures de Samuel Margolies et de Louis Lozowick des années 1930⁶¹. De retour aux États-Unis, Pennell lui-même délaisse les cathédrales pour les chantiers industriels⁶².
- 28 Cette vision « verticale », particulièrement en évidence à New York, a été étudiée⁶³. Néanmoins, on la retrouve aussi en France. Dans la période 1909-1914, Robert Delaunay entame une série de tableaux et d'aquarelles autour du thème de la flèche de Notre-Dame, associé à l'idée de la locomotion aérienne⁶⁴. En 1910, un amalgame de flèches gothiques, d'arcs-boutants, de gargouilles, d'avions et de spectateurs, perçus *di sotto in sù*, domine les affiches des manifestations d'aviation dans les villes dominées par une cathédrale, à Nantes, Saint-Étienne ou Caen⁶⁵. Ces évolutions aériennes, dont le prototype remonte à la période romantique⁶⁶, persistent jusqu'à la fin du XX^e siècle, comme le montre la photographie de mariage d'Éric Girard montrant un grimpeur urbain et sa compagne voltigeant près des tours de Sainte-Clotilde à Paris⁶⁷.
- 29 Coburn expose en 1913 à la Goupil Gallery de Londres un groupe de sujets urbains, dont *Trinity Church* et des vues du Canyon du Colorado et de la Yosemite Valley en Californie, ces dernières prises pendant un voyage en 1911. Il s'agit d'un essai de synthèse comparative du sublime (dans le sens du XVIII^e siècle). Le souvenir le plus frappant du voyage est un cliché montrant Coburn, lui-même photographiant le paysage depuis Contemplation Point, un promontoire du Glacier Rock dans la Yosemite Valley ; ce cliché a été pris par sa femme, Fanny⁶⁸ ; un second promontoire, le Glacier Point, offre un motif tout aussi spectaculaire, avec la vue lointaine des Cathedral Spires (« Les flèches de la cathédrale »). Cette manière de percevoir la nature comme architecture est inaugurée par les photos de Carleton Watkins des années 1860 et celles d'Eadweard Muybridge prises pendant sa seconde campagne photographique dans la Yosemite Valley, en 1872. Celles de Muybridge valent à leur créateur une médaille à l'Exposition universelle de Vienne en 1873 ; toutefois, c'est la photographie montrant Muybridge au sommet du Contemplation Point, considérée comme aberrante, qui sera employée pour introduire l'excuse de la folie dans son procès pour meurtre⁶⁹. Vingt ans plus tard, ce type de photographie est utilisé pour des scènes de genre avec d'intrépides indiens en

costume, posant en simili-gargouille, ou dans un cadre publicitaire, pour la compagnie de chemin de fer Southern Pacific ou les pilules Hood's Pills⁷⁰.

- 30 En 1935, Roman Vishniac s'était photographié, penché au bord d'une balustrade de Notre-Dame, sans chimères⁷¹. Vers 1900, Gertrude Käsebier avait réussi le même effet à New York, sans la cathédrale, dans *The Gargoyle* (« La gargouille » ; ill. 18). L'extrême adaptabilité des interprétations des chimères de Notre-Dame se prête à merveille à ce genre d'interprétation : une fenêtre ou un balcon, n'importe où, suffissent pour donner l'illusion. Parmi tant d'autres, on peut retenir celle d'un acteur, *Joe Dallesandro en gargouille*, par Duane Michals, qui date des années 1970, ou celle de la créatrice de mode Elsa Peretti en costume de *Playboy bunny*, par Helmut Newton, en 1975⁷². Dans le genre du portrait mondain, le cliché le plus étrange est sans doute celui de la photo de mariage du duc et de la duchesse de Windsor, chimères hiératiques appuyées sur une balustrade néogothique au château de Candé en 1937, pris par Cecil Beaton⁷³.

Ill. 18 : Gertrude Käsebier (1852-1934), *The Gargoyle*, v. 1900



**ÉPREUVE SUR PAPIER AU PLATINE, COLLECTION PARTICULIÈRE
CL. MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA, OTTAWA.**

- 31 Pour le voyage pittoresque de New York, avant la construction des gratte-ciels munis de postes d'observation, la plateforme au dessus du 25^e étage de l'Hotel McAlpin, édifié en 1912 sur Broadway, servait de tribune pour la vue de la ville. Elle était également un site de prédilection pour les photographes. Jusque vers 1930, le monde auquel le public s'intéressait était photographié sur les lieux. En 1920, Helen Bonham – « *miss Wyoming* » et porte-parole de son État – est photographiée, à cheval, près de la balustrade supérieure de l'édifice⁷⁴ (ill. 19).

Ill. 19 : Anonyme, Helen Bonham, « Miss Wyoming », à cheval sur le toit de l'Hotel McAlpine, New York 1920



"MISS WYOMING" SEEING NEW YORK.

After riding across the continent as a courier for Governor Carey of Wyoming, "Miss Wyoming" (Miss Helen Bonham) the original for the celebrated "Miss Wyoming" posters advertising the Cheyenne "Frontier Days and Round Up," saw New York from the back of her horse, which she rode up to the desk of the Hotel McAlpin when she registered, and then rode the steed onto the hotel roof, from which she, with Morgan Chaney, of San Antonio, looked down at little old New York. She delivered an invitation to the round-up to President Wilson and Senator Harding and others in Washington, and to Mayor Hylan in New York. At extreme left is the Chandler Building; Broadway may be seen in centre, with the "Times" Building in background (centre). Just over Mr. Chaney's head is the World Tower Building, and in back of that the Bush Terminal. Even the horse is interested in this view.

TIRÉ DE LA REVUE SATURDAY NIGHT, TORONTO, 10 JUILLET 1920, BIBLIOTHÈQUE - ARCHIVES DU MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA, OTTAWA

CL. MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE CANADA, OTTAWA.

Les suiveurs de Meryon : le Stryge en gravures

- 32 Devenu un poncif, *Le Stryge* de Meryon (ill. 2) exerce une fascination considérable au début du XX^e siècle – l'époque est riche en graveurs de cathédrales. Le plus intéressant est le peintre-graveur écossais David Young Cameron, dont la réputation est établie hors de Grande-Bretagne par sa série d'eaux-fortes du vieux Paris datant de 1904. Pendant un voyage en Italie en 1907 il voit à Florence un marteau de porte du XVI^e siècle en forme de démon dont il fait, sciemment semblerait-il, une planche – en écho au *Stryge* de Meryon. En 1910, les chimères et gargouilles de la cathédrale d'Amiens lui servent de sujet⁷⁵. La plus connue, *The Chimera of Amiens* (« La chimère d'Amiens »), est d'une certaine façon sa réponse au *Stryge* de Meryon, à qui on le compare et avec qui il partagera en 1991 les cimaises d'une exposition⁷⁶.
- 33 Parmi les successeurs moins connus de Cameron, on peut retenir deux noms. Le premier est George Marples, né en 1869, l'auteur dans les années 1920 d'une eau-forte, *The Gargoyle and his Flock* (« La gargouille et sa volée de corbeaux »), qui tout en retenant l'esprit inquiet de Meryon anticipe le cadrage audacieux des photographies de Margaret Bourke-White⁷⁷. L'autre est Nathaniel Sparks, ancien assistant de Whistler et graveur d'orientation symboliste dont le chef-d'œuvre, *The Impercipient* (« Celui qui ne voit pas »), date de 1923. Il représente un démon pensif assis parmi des ruines gothiques et regardant les cheminées d'une usine sur l'autre rive de la Tamise⁷⁸. L'idée

d'un spectacle envenimé par la fumée industrielle avait déjà été exploitée à Paris par Lepère dans une vue du quartier des Gobelins depuis la fenêtre de l'appartement d'un ami russe, Emmanuel Gurevitch⁷⁹.

- 34 En 1920, le graveur tchèque Tavik František Šimon, protégé de Frederick Keppel, reprend le Stryge de Meryon pour un beau *ex libris* gravé sur bois pour le bibliophile américain John I. Scull. Malgré sa qualité, peut-être à cause de son sujet, il semble qu'il fut refusé et remplacé l'année suivante avec une vue de Notre-Dame depuis le quai⁸⁰. Šimon avait déjà produit à Paris, en 1910, une eau-forte, *Stryge, Notre-Dame*, suivie en 1915 par une insolite carte de Noël avec le motif du Stryge⁸¹. En 1937, il dessine un portefeuille de lithographies dont la couverture consiste d'un démon en pied, selon toutes apparences vivant, appuyé sur une balustrade de Notre-Dame⁸².
- 35 En Amérique, le graveur qui atteint la célébrité dans ce genre populaire est John Taylor Arms⁸³. Excellent aquafortiste et admirateur de Cameron, il exécute en 1921 sur le motif, à Amiens, deux variantes de ses chimères. En 1923, il s'attaque au Stryge de Notre-Dame, encore sur le motif, et adopte le même point de vue que Meryon. Il n'était pas le premier à relever le défi : dans les années 1880, le belge Auguste Danse, à l'époque professeur de gravure à Mons, avait suivi l'exemple de Meryon à la pointe sèche⁸⁴. Plus tard, en 1930, un autre graveur américain, James Mallory Willson, se servira du motif⁸⁵, tandis qu'au tournant du XXI^e siècle le graveur japonais Takuji Kubo consacre quatre planches à Notre-Dame, parmi lesquelles un *Stryge* très poussé en 1999⁸⁶.

Gargouilles et gratte-ciels

- 36 New York acquiert enfin en 1929 l'équivalent du Stryge. L'édifice Chrysler, premier triomphe et simultanément chant du cygne de l'architecte William Van Alen, est commencé en septembre 1928. Le 27 octobre 1929, la construction prend fin avec un coup de théâtre : la flèche en éléments préfabriqués qui rend l'édifice, pour quelque temps, le plus haut du monde⁸⁷. L'architecture met en évidence une série de huit gargouilles imposantes en acier chromé, de style Art Déco, qui tiennent une place particulière dans le *Zeitgeist* de l'époque et auront une fortune iconographique considérable. Placées par paires aux cotés de quatre balcons au niveau du 61^e étage, elle sont accessibles (avec difficulté) depuis les balcons.
- 37 Sans aucun doute, l'image la plus célèbre d'une gargouille Chrysler est celle de Margaret Bourke-White, prise en hiver 1929-1930 depuis la fenêtre de son atelier au niveau des gargouilles⁸⁸. Après elle, d'autres photographes adoptent le même parti-pris, Sherril Schell par exemple, dans un esprit plus sombre et moins dynamique, ou Paul Hesse⁸⁹. Pour les temps à venir, les gargouilles resteront le domaine exclusif des photographes.
- 38 De la même manière que pour le Stryge de Notre-Dame – et sans doute de manière encore plus nécessaire – les gargouilles Chrysler ne peuvent être photographiées qu'avec certains angles de vue. Dès le début, elles ont attiré des photographes à l'esprit cascadeur et ont cédé la place d'honneur à ceux qui ont le courage de s'avancer au-delà des balcons et fenêtres de l'édifice. L'image mémorable est celle de Margaret Bourke-White, perchée sur sa gargouille, prise par son assistant, Oscar Graubner⁹⁰. Ce procédé fera école, à commencer par William van Alen qui photographie deux ouvriers pendant une pause⁹¹. Le *topos* devient quelque peu un lieu commun : plus d'un demi-siècle plus

tard, en 1991, Annie Leibowitz fera le portrait du danseur-chorégraphe David Parsons nu, couché sur une gargouille Chrysler⁹². Pendant la dangereuse séance de pose, John Loengard prend la photo de la photographe sur la gargouille voisine, avec un assistant qui lui passe le film⁹³.

- 39 En 1919, Arthur Bartlett Maurice pensait que *Le Stryge* de Meryon partageait avec le roman de Hugo le mérite d'avoir diffusé par le monde l'image et l'idée de Notre-Dame de Paris⁹⁴. Quatre ans plus tard, Albert Léon Guérard, ancien normalien et professeur au Williams College de Williamstown, avançait l'idée que l'éducation par le regard était aussi importante que celle par le texte dans la dissémination de la civilisation française en Amérique. Il proposait d'installer dans les classes d'enseignement « le visage aimé de la patrie » : bien sûr une carte de la France mais aussi un panthéon iconographique, Louis XIV et Bossuet par Rigaud, le *Voltaire* de Houdon, Hugo par Bonnat, *Le Stryge*, et d'autres⁹⁵.
- 40 Il semble que la conversion par l'image, du moins en Amérique, a réussi au-delà de toutes espérances. Le Stryge de Notre-Dame maintient son prestige presque universel intact, construit par l'habitude, iconisé, et son sens est élargi au delà des aspirations de Viollet-le-Duc quand il est armé d'un téléphone portable ou, cigarette entre les doigts, entouré d'un verre de vin et du journal *Le Monde*⁹⁶. En tant que divinité qui plane sur le futur des villes, son image, reconnue dès le premier abord par tout lecteur, demeure toutefois inaltérable⁹⁷François Fièvre2013-06-06T17:10:00 (ill. 20).

Ill. 20 : Donald David, *Sans titre*, 1991



Illustration pour le compte-rendu du livre de Richard Sennett, *The Design and Social Life of Cities*, dans la revue *The New York Times Book Review*, New York, 2 mars 1991.

NOTES

1. . La cathédrale a été conçue et largement construite par l'architecte américain Leon Coquard en 1895-1900 sur des plans inspirés par Saint-Denis. Faute de fonds, la façade, adaptée d'après celle de Notre-Dame de Paris, a été ajoutée plus tard, en 1908-1910 par un architecte local, David Davis. Voir Walter A. Fresberg, *A Guide to the Cathedral*, Covington, KY, Messenger Publishing Co., 1947 (p. 10, 18-19, 23, 25 pour les chimères et gargouilles) ; et Jim Reis, *Pieces of the Past*, Covington, KY., The Kentucky Post, 1988, p. 260-263.
2. . Frederick Rebsamen, « Margot and the Gargoyle », *The Kenyon Review*, Gambier, Ohio, vol. 23, n° 3, été 1961, p. 498-509, avec un dessin du Stryge par Evelyn Cooke à la p. 505.
3. . Pour Meryon, voir Adele M. Holcombe, « Le Stryge de Notre-Dame: Some Aspects of Meryon's Symbolism », *Art Journal*, New York, vol. 31, n° 2, hiver 1971-1972, p. 150-157.
4. . Michael Camille, *The Gargoyles of Notre-Dame: Medievalism and the Monsters of Modernity*, Chicago, University of Chicago Press, 2009.
5. . Voir « Le Sommet de la tour Notre-Dame ; clair de lune », repr. p. 337.
6. . Michael Camille, *The Gargoyles of Notre-Dame*, op. cit., ill. p. 18.
7. . Voir la notice de Fusco dans le cat. expo. *The Romantics to Rodin*, Los Angeles County Museum of Art, 1980, n° 137, ill.
8. . Anonyme [Philippe Busoni ?], « Salon de 1834 – Sculpture », *L'Artiste*, Paris, vol. VII, n° 13 (1834), p. 149-150.
9. . Peter Fusco, dans *The Romantics to Rodin*, op. cit., p. 266 : « *The physiognomy of Satan - with hooked nose, thick brows extending over the nose, and horns protruding from the forehead - may be influenced by medieval gargoyle figures such as the one on Notre-Dame that was later recorded by Charles Meryon in his famous etching Le Stryge.* »
10. . Pour les fresques voir Richard Offner, Klara Steinweg, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. The Fourteenth Century*, New York, The Institute of Fine Arts, New York University, IV, vol. VI (« Andrea Bonaiuti »), 1979, p. 17-95, pl. III/19.
11. . Voir Eugène Viollet-le-Duc, *Lettres d'Italie, 1836-1837*, éd. Geneviève Viollet-le-Duc, Paris, Laget, 1971, p. 381.
12. . Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, Paris, Huges, 1882, ill. p. 143, 148.
13. . Concernant le *Portrait présumé de Charles Nègre sur la tour sud de Notre-Dame*, voir Eugenia Paris Janis, « The Man on the Tower of Notre-Dame: new Light on Henri Le Secq », *Image*, Rochester, New York, vol. 19, n° 4, décembre 1976, p. 20. L'unique tirage ancien de la photo de Le Secq connu en France est reproduit dans *Les Collections du Musée d'art moderne et contemporain de la ville de Strasbourg*, Strasbourg, éditions des musées de Strasbourg, 2008, p. 25, ill.
14. . André Jammes, *Charles Nègre, photographe, 1820-1880*, Paris, 1963, repr. sur la couverture (à l'envers) et p. 10, 37 ; Beaumont Newhall, *History of Photography*, New York, Museum of Modern Art, 1964, p. 10, ill.
15. . Voir les cat. expo. *Charles Meryon: Prints & Drawings*, Toledo Museum of Art, Toledo, Ohio, 1974, ill. p. 116 ; *Charles Meryon : Paris um 1850*, Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt am Main, 1975, p. 145, n° P1, et ill. p. 147.
16. . Michael Camille, *The Gargoyles of Notre-Dame*, op. cit., p. 224.
17. . Voir Eugenia Paris Janis, « The Man on the Tower of Notre-Dame: new Light on Henri Le Secq », op. cit., p. 24, note 4, qui mentionne un certain nombre de caricatures américaines des années 1970 liées au thème des gargouilles de Notre-Dame, dont une est reproduite dans Michael Camille, *The Gargoyles of Notre-Dame*, op. cit., p. 335.
18. . L'album, autrefois à la Newberry Library de Chicago, a été dispersé à la vente Sotheby's, New York, le 26 avril 1990, n° 5, ill.

19. . Voir Vincent Pomarède, *Étienne Moreau-Nélaton, Un collectionneur peintre ou un peintre collectionneur*, Paris, association Moreau-Nélaton, 1988, p. 137-143, ill. Deux des tableaux ont paru à l'exposition *De Corot aux impressionnistes, donation Moreau-Nélaton* (Grand Palais, Paris, 1991), n° 446, ill. et n° 447, ill. ; deux autres restent dans la famille et un cinquième, « *L'Ange : Notre-Dame de Paris* » (le n° 4 de l'exposition Bernheim) est passé en vente sous le titre *Vue de Paris des toits de Notre-Dame* (Paris, Binoche, Renaud-Giquelle & Assoc., 18 novembre 2008, n° 87, ill.)
20. . Musée du Louvre, département des arts graphiques, RF 3401.
21. . Voir sa *Gargouille de Notre Dame*, 1901, dans *Exposition Tarkhoff et ses amis*, Hiratsuka, Musée d'art, 1991, n° 29, ill. ; *Paris vu de Notre-Dame*, vente Martin du Nord & de Bouvet, Paris, 9 mai 1993, n° 82, ill. ; *Les Gargouilles de Notre-Dame*, vente Tajan, Paris, 8 juin 2004, n° 44, ill. ; et la *Gargouille sous la neige* de l'exposition *Nikolai Tarkhov 1871-1930*, Galerie Tretyakov, Moscou, 2003, ill. dans *Artkhronika*, n° 2, 2003, p. 119.
22. . Voir sa *Vue de Paris depuis la balustrade de Notre-Dame*, vente Sotheby's, Londres, 16 novembre 1994, n° 308, ill.
23. . Georges Redon, *La Visite de Notre-Dame*, vente Christie's, Londres, 15 février 1991, n° 4, ill.
24. . Hofbauer, affiche pour la revue *Obrazakova Revue*, vente Poster Auctions International, New York, 11 novembre 2007, n° 336, ill.
25. . Ségolène Le Men, *La Cathédrale illustrée de Hugo à Monet*, Paris, CNRS, 1998, p. 165, fig. 44 ; voir aussi Jillian Taylor Lerner, « A Devil's-Eye View of Paris: Gavarni's Portrait of the Editor », *Oxford Art Journal*, Oxford, vol. 31, n° 2, 2008, p. 235-250.
26. . A. Hyatt Mayor, *Popular Prints of the Americas*, New York, Crown Publishers, 1973, n° 62, ill.
27. . Pour Dyson voir cat. expo. *Will Dyson cartoons, caricatures and prints, 1880-1938*, Bendigo Art Gallery, 1980, et Ross McMullen, *Will Dyson: Australia's Radical Genius*, Carlton North, Scribe Publications, 2006.
28. . Honoré Daumier, « Histoire de tuer le temps, en attendant l'ouverture de l'exposition », *Le Charivari*, Paris, 15 mai 1855 (Delteil 2709).
29. . Voir Théophile Alexandre Steinlen, *Le Charpentier au-dessus du port*, v. 1900, et *Tu t'en iras les pieds devant*, s.d., dans le cat. expo. *Steinlen et l'époque 1900*, dir. Claire Stoullig, Musée d'art et d'histoire, Genève, 1999, pl. 85 et fig. p. 115 ; voir également Théophile Alexandre Steinlen, *Paris*, 1897, *Vision de Paris*, 1898, et *L'Aurore*, 1903, dans le cat. expo. *Théophile-Alexandre Steinlen, l'œil de la rue*, dir. Philippe Kaenel, Musée cantonal des beaux-arts, Lausanne, 2008, fig. 59, 139 et 155.
30. . Albert J. George, « Early America Criticism of Victor Hugo », *The French Review*, Champaign, vol. 11, n° 4, février 1938, p. 287-293.
31. . Victor Hugo, *The Hunchback of Notre-Dame*, Philadelphie, Carey, Lea and Blanchard, 1834.
32. . Voir le cat. expo. *Charles Meryon and Jean-Francois Millet: Ethings of Urban and Rural France*, dir. Patricia Fagan, Georgia Museum of Art, University of Georgia, Athens, GE, 1992, n° 6, ill.
33. . Voir John Wilmerding, *Winslow Homer*, New York, Praeger, 1972, p. 50, fig. 2-33 ; pour une réfutation, voir Nicolai Cicovsky, Jr., « Winslow Homer's "Prisoners from the Front" », *Metropolitan Museum Journal*, New York, vol. 12, 1977, p. 166-167, note 45.
34. . Le tableau, intitulé *Où diable l'amour va-t-il se nicher*, semble perdu mais il est connu par une photo de Goupil et C^{ie}, au Musée des beaux-arts du Canada ; voir James Borcoman, *Charles Nègre, 1820-1889*, cat. expo. Galerie nationale du Canada, Ottawa, 1976, n° 202, ill.
35. . Russell Sturgis, « Meryon and his Work », *The Nation*, New York, vol. XXVI, 20 juin 1878, p. 409 ; F. Wedmore, « Meryon and Meryon's Paris », *Eclectic Magazine*, New York, 29 aout 1878, p. 194-202, publié auparavant dans *Nineteenth Century*, Londres, vol. 3, mai 1878, p. 863-874.
36. . *American Society of Painters in Water Colors*, New York, cat. expo. New York, 1875, n° 524 et 529, prêt de J. Holmes Maghee.
37. . Anon., « American Art Chronicle / Museums and Collectors », *The American Art Review*, Boston, Mass., vol. I, n° 5, mars 1880, p. 224.

38. . Anon. [Earl Shinn], « Meryon's Etchings », *The Nation*, New York, vol. XLII, 25 février 1886, p. 176 ; Mrs. Schuyler Van Rensselaer, *American etchers [...], To which is added an account of Meryon and his work*, by Frederick Keppel, New York, F. Keppel, 1886.
39. . Museum of Fine Arts, Boston, *Catalogue of the etched work of Charles Meryon*, 1888.
40. . *Second Black & White Exhibition - Etchings*, cat. expo. Art Association of Montreal, 1888, n° 157.
41. . William Aspenwall Bradley, « Some Meryon Drawings in the Macgeorge Collection », *The Print Collector's Quarterly*, Woodstock, vol. 7, 1917, p. 249, ill. p. 242 et 243.
42. . Louis H. Gibson, « Gargoyles », *Modern Art*, Indianapolis, vol. I, n° 4, automne 1893, n.p., ill. Sur Rogers, par la suite un des grands typographes américains, voir Frederic Warde, *Bruce Rogers, Designer of Books*, Cambridge, Mass., 1925, et le cat. expo. *Bruce Rogers, Designer of Books*, Minnesota Center for Books on Art, 2003.
43. . La gravure existe aussi dans un tirage de 36 exemplaires, sans texte, intitulés *Le Stryge de Notre-Dame* ; voir A. Lotz-Brissonneau, G. M. Texier Bernier et J. Lethève, *Catalogue raisonné de l'œuvre gravé d'Auguste Lepère, 1849-1918*, Dijon, Paris, 2002, p. 55, n° 212, ill. Il est opportun de tirer au clair la question de la publication : la gravure a paru dans l'article de Theodore Child, « Paris along the Seine », *Harper's New Monthly Magazine*, New York, vol. LXXXV, n° 10, octobre 1892, p. 722-740, ill. p. 727.
44. . Émile Goudeau, *Paysages parisiens, heures et saisons*, Paris, H. Beraldi, 1892, p. 131.
45. . Voir sa *Vue de Paris, des gargouilles de Notre-Dame*, dans la vente Ader-Tajan, Paris, 2 juillet 1991, n° 145, ill.
46. . Sur ce projet voir Anne Cannon Palumbo, *Joseph Pennell and the Landscape of Change*, thèse de doctorat, University of Maryland, 1982, p. 223-229, 252.
47. . Le texte et les dessins ont été republiés par la suite dans une édition limitée : *The Devils of Notre-Dame, A Series of Eighteen Illustrations by J. Pennell, With Descriptive Text by R. A. M. Stevenson*, Londres, Pall Mall Gazette, 1894.
48. . Voir Mahonri Sharp Young, « The remarkable Joseph Pennell », *The American Art Journal*, vol. 2, n° 1, printemps 1970, p. 88.
49. . Louis A. Wuerth, *Catalogue of the Etchings of Joseph Pennell*, Boston, Little, Brown & Co., 1928, n° 207, ill.
50. . Voir Charles de Kay, « The Quarterly Art: A Rapid Survey », *The Quarterly Illustrator*, New York, vol. 2, n° 6, avril-mai 1894, p. 201.
51. . Anon., *The Academy*, Londres, vol. 45, 3 février 1894, p. 110.
52. . *Catalogue of a Collection of Water-Colour Drawings Illustrating Paris To-Day by J. Fulleylove, R.I., with a Note on Paris by Frederick Wedmore*, Londres, 1894 ; pour le compte-rendu, voir *The Academy*, Londres, 10 mars 1894, p. 214 : « Since Meryon himself, no one, probably, has drawn "the Stryge" so powerfully as Mr. Fulleylove. »
53. . Joseph Pennell, *Paris, cathédrale Notre-Dame : le stryge, vampire, sur la façade principale*, département des arts graphiques, musée du Louvre / musée d'Orsay, RF 39983, recto.
54. . Joseph Pennell, *Diable de Notre-Dame (Le Stryge)*, 1893, où il est inscrit dans une bordure : « Yet like the / Basilique / is fascinating » ; voir vente anonyme, Dedham, MA, Grogan & Co., 18 octobre 2009, n° 14, ill. Ce Stryge inédit est dessiné à l'envers, ce qui indiquait peut-être qu'il était destiné à être gravé sur bois.
55. . Aubrey Beardsley, *A Devil of Notre-Dame (Joseph Pennell Etching on the Tower)*, 1893, localisation inconnue. Pennell, qui tenait beaucoup au dessin, l'a publié en regard de son propre Stryge gravé, dans *The Adventures of an Illustrator, Mostly in Following his Authors in America & Europe*, Boston, Little, Brown, 1925, p. 219.
56. . Sur la séance de pose voir Beaumont Newhall, *Frederick H. Evans*, Rochester, George Eastman House, 1964, p. 10.
57. . Anna Fárovova, *Frantisek Drtikol : Photograph des Art Deco*, Munich, 1986, p. 49, fig. 53, 51, ill.
58. . Gordon Payne, *Mary at Notre-Dame*, ill. sur la couverture de *The Capilano Revue*, n° 44, 1987.

59. . T. A. Cook, « Stories in Stone from Notre Dame », *Scribner's Magazine*, New York, vol. XV, n° 8, janvier 1894, p. 69-82, ill. p. 77.
60. . Alvin Langdon Coburn, « Paris Rooftops from Notre-Dame », Karl Steinorth (dir.), *Alvin Langdon Coburn: photographs 1900-1920*, Zurich, New York, Stemmler, 1998, p. 67, ill.
61. . Alvin Langdon Coburn, « Fifth Avenue from the St. Regis », « New York from its Pinacles », « New York from its Pinacles » (toutes de 1912), *Alvin Langdon Coburn Photographer*, dir. H. et A. Gernsheim, New York, F. A. Prager, 1966.
62. . Voir cat. expo. *Joseph Pennell, 1857-1926 : Stadtlandschaft und Industrie*, Suermondt-Ludwig-Museum, Aix-la-Chapelle, 1995.
63. . Meir Wigoder, « The “Solar Eye” of Vision: Emergence of the Skyscraper-Viewer in the Discourse of Heights in New York City, 1890-1920 », *Journal of the Society of Architectural Historians*, Urbana, vol. 61, n° 2, juin 2002, p. 152-169.
64. . Sur le contexte d'une des versions de la composition de Delaunay, au musée de Bâle, voir cat. expo. *Robert Delaunay, Hommage à Blériot*, Kunstmuseum Basel, 2008, n° 11, ill.
65. . Charles Rambert, *Grande Semaine d'Aviation / Rouen / du 19 au 26 juillet 1910*, Fernand Boursier, Nantes Aviation / 14-21 / août / 1910, vente Naudet, Paris, Ader-Picard-Tajan, 2-3 juillet 1984, n° 291, ill., 303, ill. Sur l'affiche de M. Dessoures, *Grande semaine d'Aviation / Caen / Du 27 juillet au 2 août 1910*, voir la vente Swann Galleries, New York, 15 décembre 2005, n° 151.
66. . Voir la légende d'Erwin von Steinbach à la cathédrale de Strasbourg, peinte par Moritz von Schwind (Schack-Galerie, Munich) et Gustave Doré (*Le Sculpteur*, musée municipal, Arnhem), ou *Der Turmer* (« Le guetteur ») peint par Ludwig Schnorr von Carolsfeld (Museum George Schäfer, Schweinfurt), Edward Jakob von Steinle (Schack-Galerie, Munich), et Heinrich Schwemmingen (vente Sotheby's, Londres, 20 mars 1984, n° 375, ill.)
67. . Publiée dans *Life Magazine*, juillet 1996, p. 29.
68. . Voir Karl Steinorth (dir.), *Alvin Langdon Coburn, op. cit.*, ill. couverture, dernier plat.
69. . Mary V. Jessup Hood et Robert Bartlett Haas, « Eadweard Muybridge's Yosemite Valley Photographs, 1867-1887 », *California Historical Society Quarterly*, San Francisco, Ca., vol. 42, n° 1, mars 1963, p. 5-26, ill. p. 16-17.
70. . Voir, par exemple, la photo de William J. Carpenter du début du XX^e siècle, « The Scouts », dans la vente Swann Gallery, New York, 9 décembre 2003, n° 426. Pour la publicité, voir Peter J. Blogett, « Visiting “The Realm of Wonder”, Yosemite and the Business of Tourism, 1855-1916 », *California History*, San Francisco, Ca., vol. 69, n° 2, été 1999, p. 118-133, ill. p. 119, 129.
71. . Vente Sotheby's, New York, 27 avril 2006, n° 153, ill.
72. . Duane Michals, *Album: The Portraits of Duane Michals, 1958-1988*, Pasadena, Twelvetreets Press, 1988, n.p., ill. ; pour la photo de Newton, voir A. M. Homes, « The Eye of Newton », *Vanity Fair*, New York, novembre 1999, p. 255, ill.
73. . « Vente Windsor, les mythes d'un mythe », *L'Œil*, Paris, n° 493, février 1998, p. 96, ill. ; une autre version est reproduite dans Cecil Beaton, *Self-Portrait with Friends*, dir. Richard Buckle, Harmondsworth, Penguin Books, 1982, ill. p. 84-85.
74. . Largement diffusée, la photographie a d'abord paru sur la couverture du *Mid-Week Pictorial*, supplément du *New York Times*, New York, 1^{er} juillet 1920.
75. . Voir Frank Rinder, *D. Y. Cameron, An Illustrated Catalogue of his Etchings and Dry-Points, 1887-1932*, Glasgow, Jackson, Wylie & Co., 1932, p. 129-130, n° 284 (*The Gargoyles, Stirling Castle*), p. 221-222, n° 401 (*The Little Devil of Florence*) ; p. 233-234, n° 415 (*The Chimera of Amiens*) ; et p. 233-234, n° 416 (*The Wingless Chimera*), tous ill.
76. . Voir le catalogue de l'exposition *Charles Meryon - David Young Cameron*, Musée d'art et d'histoire, Genève, 1981.
77. . Campbell Fine Art, Londres, *British & European Prints: 18th-20th Centuries, Catalogue No. 3*, 1991, n° 320, ill.

78. . *Ibid.*, *Catalogue No. 9*, 2001, n° 344, ill. L'usine ressemble à la centrale électrique Battersea, qui ne sera toutefois édifée qu'en 1929-1933 selon les plans de l'architecte Gilbert Scott.
79. . Commandée pour illustrer l'article de J.-H. Rosny, « Nihilists of Paris », *Harper's New Monthly Magazine*, New York, vol. LXXXIII, n° CCCXCXCV, août 1891, ill. p. 433.
80. . Voir Vaclav Rytir, *T. F. Šimon. Ex libris ; popisný seznam*, Prague, Hollar, 1932 ; et Arthur Novák, *Kronika Grafického díla T. F. Šimona*, Prague, Hollar, 1937, n° 569 et 570. Familier des cathédrales, Šimon a gravé en plus de nombreuses vues de Notre-Dame des vues de Chartres, Rouen et Reims, en 1919, après les bombardements.
81. . *Ibid.*, n° 238 et 327.
82. . *Pařížské Motivy. Text a litografie T. F. Šimona*, 1937, publié comme supplément pour le périodique *Hollar. Ctvrtletní periodický Sborník umění grafického* (dirigé par Arthur Novák), vol. XIII, n° 2, 1937. Catalogué dans Arthur Novák, *Kronika Grafického díla T. F. Šimona*, *op. cit.*, n° 626k.
83. . Retenons de la littérature sur Arms les articles de Gabriel P. Weisberg, « Twentieth-century Gothic: John Taylor Arms », *ARTnews*, New York, vol. 75, n° 3, mars 1976, p. 58-59, et S. William Pelletier, « The Gargoyle Images of John Taylor Arms », *Print Quarterly*, Londres, vol. VII, n° 3, septembre 1990, p. 292-303.
84. . Une épreuve sur soie du *Stryge* de Danse se trouve à l'université de Liège, inv. 27772.
85. . Pour Willson, voir le site électronique *Art of the print* (consulté le 6 août 2010 ; url : http://www.artoftheprint.com/artistpages/wilson_james_mallory_lestrygenotredameparis.htm)
86. . Pour Kubo voir le catalogue en ligne de la Galleria Grafica, Tokyo (consulté le 6 août 2010 ; url : <http://www.galleriagrafica.com/english/artists/kubo/kubo01.html>)
87. . Pour l'édifice Chrysler, voir Johann N. Schmidt, *William Van Alen's das Chrysler Building : die Inszenierung eines Wolkenkrantzers*, Frankfurt-am-Mein, 1995.
88. . Margaret Bourke-White, *Gargoyle, Chrysler Building*. Pour une ill. voir Jonathan Silverman (éd.), *For the World to See: The Life of Margaret Bourke-White*, New York, Viking Press, 1988, p. 58.
89. . La photo de Sherril Schell (v. 1930), est reproduite dans *New York / 400*, éd. John Thorn et Melanie Bower, New York, 2009, p. 343 ; pour Hesse, voir [Anonyme], « Some Photographic Masterpieces », *The Studio*, vol. 105, n° 470, février 1933, p. 101, ill.
90. . Graubner, *Margaret Bourke White atop Chrysler Building*, 1934 ; pour une ill. voir Sean Callahan (éd.), *The Photographs of Margaret Bourke-White*, New York, Graphic Society, p. 12.
91. . William van Alen, *Maintenance Men on the Steel Eagle Gargoyle of the Chrysler Building* (v. 1934), dans Alastair Duncan, *American Art Deco*, New York, 1986, p. 193, ill.
92. . Annie Leibovitz, « "Panoramic Parsons": David Parsons perched on the Chrysler Building », *Vanity Fair*, New York, février 1993, ill. p. 139-140.
93. . Pour les prises de vue, voir Vicky Goldberg, « An Icon Maker for Excessive Times », *The New York Times*, New York, 8 septembre 1991 (section « Art »), p. 43.
94. . Arthur Bartlett Murice, « Notre-Dame in Literature », *Art & Life*, Boston, Mass., vol. 11, n° 4, octobre 1919, p. 216, ill.
95. . A. L. Guérard, « The Teaching of French Civilization », *The Modern Language Journal*, Madison, Wis., vol. VII, n° 5, février 1923, p. 259-260.
96. . Voir la publicité pour France Télécom, *À nous Paris*, Paris, n° 68, 13-19 novembre 2000, p. 9, aimablement communiquée par Ségolène Le Men ; et le dessin de Greg Clarke pour le compte-rendu de Caroline Weber du livre d'Andrew Hussey, *Paris: The Secret History*, dans *The New York Times Book Review*, New York, 4 février 2007.
97. . Voir le dessin de Donald David commandé pour illustrer un compte-rendu du livre de Richard Sennett, *The Design and Social Life of Cities*, dans *The New York Times Book Review*, New York, 2 mars 1991.

RÉSUMÉS

Un survol de la question de l'iconisation du Stryge de Notre-Dame, de sa réception, souvent par l'entremise de l'eau-forte de Charles Méryon ou par celle de la photographie de Charles Nègre, et de ses avatars iconographiques au Royaume-Uni et en Amérique.

An overview of the iconization of the Stryge of Notre-Dame, its reception, often through the etching by Charles Meryon or through the photography by Charles Nègre, and its iconographic transformations in the United Kingdom and America.

Es geht um einen Überblick über die Frage der Ikonisierung des Stryge von Notre-Dame, sei es durch die Radierung des Charles Méryon oder durch die Fotografie des Charles Nègre, eben sowie durch die ikonografischen Wandlungen der Figur in England und in den USA.

AUTEUR

MICHAEL PANTAZZI

Titulaire d'un M.A. à l'université de Toronto en 1972, Michael Pantazzi a été conservateur de l'art européen et américain au Musée des Beaux-Arts du Canada (Ottawa), et conservateur invité au musée du Louvre en 2008-2009. Il a été commissaire ou participé au commissariat scientifique de diverses expositions, à Ottawa et ailleurs, sur l'art des XIX^e et XX^e siècles (Corot, Daumier, Degas, les avant-gardes russes...), et est l'auteur, entre de nombreux ouvrages et articles, avec Myron Laskin, du catalogue raisonné du Musée des Beaux-Arts du Canada, *Peinture, sculpture et arts décoratifs européens et américains, 1300-1800*, Ottawa, 1987.