

LES GRANDS HOMMES AU MUSÉE SOUS LA RÉVOLUTION ET L'EMPIRE : LE CAS DU MUSÉE DES MONUMENTS FRANÇAIS

*Dominique Poulot**

Contrairement à l'impeccable composition de l'exposé d'Edouard Pommier, le mien va sans doute paraître quelque peu désordonné. Mais c'est qu'il s'applique à une sorte de bazar des grands hommes, une collection passablement singulière de héros de récupération, si l'on peut dire, mêlés à des personnages d'actualité.

Le premier Musée des monuments français est d'abord, comme l'écrivait André Chastel, "une énorme affaire". Le mouvement — considérable et encore mal éclairci — des œuvres au sein de l'établissement est à lui seul une page de l'histoire du patrimoine national. Au sein d'une tradition française qui compte peu de musées d'histoire, son legs s'est révélé déterminant à bien des égards. Mais l'institution est aussi importante pour comprendre, à l'échelle européenne, l'évolution de la muséographie aux XVIII^e et XIX^e siècles. Enfin le musée de Lenoir a revêtu, à la suite de la confession fameuse de Michelet, le caractère largement mythique de lieu d'origine de l'histoire romantique.

Or les Petits-Augustins, établissement "vraiment national", qui prétend faire figure de "Westminster français", ont été créés et développés grâce à une initiative particulière, sans grand contrôle officiel. Lenoir y a élaboré, à partir des fragments ou des ruines alors disponibles, une construction où projeter ses lectures et ses intérêts. Œuvre d'un individu singulier, le musée renvoie au mystère de toute biographie autant qu'à l'aventure intellectuelle du siècle. Les explications ne manquent pas, qui évoquent concurremment les figures du collectionneur rapace, du peintre raté composant là son chef-d'œuvre, ou de l'antiquaire découvrant la vérité dans un enfoncement dans l'histoire contemporain des romans gothiques, comme du *revival égyptiaque*¹. La marginalité relative, intellectuelle et institutionnelle, du conservateur semble s'accorder intimement, en tout cas, au caractère de sa collection et à l'originalité de sa muséographie.

* Professeur d'Histoire moderne à l'Université de Tours.

¹Voir aussi E. Brault : *Psychanalyse de l'initiation maçonnique*, Paris, 1975.

On en veut pour preuve le fait qu'un John Soane confesse son admiration pour le musée — et pour l'Élysée, qu'il reconnaît à juste titre comme l'ancêtre du cimetière du Père-Lachaise, et l'un des premiers monuments modernes français². Soane et Lenoir partagent en effet une esthétique commune des antiquités qui puise bien au-delà des classements "raisonnables" : dans la force du mythe, capable de fondre les temps dans la simultanéité du songe³. Michelet en fait le constat lorsque, rappelant dans un cours au Collège de France sa visite, enfant, du Musée des monuments français, il évoque "ces morts dans leurs tombeaux qui rendaient tous les temps contemporains"⁴. De toutes les singularités de cette muséographie, la plus notable aujourd'hui, est ce goût éclectique qui triomphera par la suite. On voudrait ici en examiner l'un des aspects, à savoir l'éclectisme des grands hommes proposés à l'admiration du public.

La recherche du Westminster français.

L'ancien couvent des Petits-Augustins héberge d'abord un dépôt destiné aux œuvres des églises parisiennes, pour lesquelles la municipalité avait créé un comité *ad hoc*. Doyen, peintre du roi, accepte "de visiter et examiner tous les tableaux qui sont dans cette capitale" pour les trier et organiser des ventes. Il place l'un de ses élèves, Alexandre Lenoir, à la tête de l'établissement le 3 juin 1791.

Ce nouvel employé de la Commission des monuments est un jeune trentenaire. Parisien, il a fait ses humanités au collège Mazarin avant d'entamer un apprentissage de peintre, de toute évidence sans grande réussite. Lenoir est alors surtout l'auteur de pièces de circonstance — au moins un compte rendu anonyme de *Salon*, fort élogieux pour les toiles de son maître, *L'ombre de Rubens au Salon, ou l'école des peintres, dialogue critique* (1787)⁵. Au soir de sa vie, dans une lettre au roi Louis Philippe du 24 novembre 1831, il évoquera, au centre de sa jeunesse, la "Galerie d'Orléans (...) [où sa] mère était intimement liée" à celle qui donnait "les premiers soins aux enfants d'Orléans", et où il étudiait. Il sert par la suite dans les rangs de la Garde nationale. "Dans notre Compagnie", écrit-il, "se trouvaient David, Vernet, Topino, Grasset et d'autres citoyens recommandables". C'est là désigner un milieu d'artistes dont il s'est toujours réclamé. Il faut y ajouter un monde d'antiquaires plus ou moins éclairés et de demi-savants de la fin des Lumières, auquel on peut rattacher son ami Ledru, féru de techniques des arts et fils d'un célèbre physicien, médecin et manipulateur "électrique".

Lenoir tentera en vain d'entrer au conservatoire du Muséum, autrement plus prestigieux, sitôt celui-ci organisé. La création du Louvre doit d'ailleurs entraîner la liquidation à terme de son dépôt, en le privant de ses meilleurs ouvrages. Lors de la fête du 10 août, la nécessité d'intéresser l'esprit public et de glorifier le régime fournit cependant l'opportunité d'une première ouverture au public des Petits-Augustins, divisés alors en deux espaces distincts, l'église consacrée aux tableaux, et le cloître destiné aux "statues et colonnes"⁶. A la fin de l'année, Lenoir fait paraître une *Notice explicative des*

²S. Feinberg Millenson : *Sir John Soane's Museum*, Ann Arbor, UMI, 1987, p. 140-1. Sur l'influence de l'Élysée sur le Père-Lachaise cf. *Alexandre-Théodore Brongniart*, catalogue d'exposition, Paris, Musée Carnavalet, 1986, p. 293-307.

³W. Ernst : "La transition des galeries privées au musée public et l'imagination muséale : l'exemple du British Museum", dans A.-F. Laurens et K. Pomian éd. *L'Anticommanie. La collection d'antiquités aux 18e-19e siècles*, Paris, 1992, p. 155-167 et J. Elsner : "A collector's model of desire : the house and museum of Sir John Soane", dans J. Elsner et R. Cardinal éd. *The cultures of collecting*, Cambridge, 1994, p. 155-176.

⁴J. Michelet : *Cours au Collège de France*, Paris, 1995, I, 1842, p. 520-22.

⁵Voir pour l'attribution R. Wrigley : *The origins of french art criticism. From the Ancien Régime to the Restoration*, Oxford, 1993, p. 174.

⁶AN F 17 1063, dossier 3, 7 août publié in G. Huard, "Alexandre Lenoir et le Muséum, déc. 1792-fin an II", *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1940, p. 200, note 1.

monuments (28 décembre 1793)⁷, "distribuée gratuitement pour mettre les autorités et le public à même de juger". Il obtient, le 5 novembre 1794, le transport de statues de Saint-Denis en tant qu' "autorités utiles à conserver pour la chronologie des costumes, et même pour l'histoire"⁸. Il cherche à les compléter, au début de l'année suivante, par celles, restées à "Franciade", comme on doit dire désormais, qui "offrent des curiosités toutes particulières par leurs vêtements"⁹. Souvent, ajoute-t-il, "elles m'ont été demandées dans le dépôt dont je suis le conservateur par les savants en histoire et en chronologie."

Tirant bientôt profit de la campagne contre le vandalisme, Lenoir se dit, dans un *Rapport* au Comité d'instruction publique du 18 juillet 1795¹⁰, "empressé à porter une main conservatrice sur tous ces chefs-d'œuvre". "J'ai cru devoir", résume-t-il, "augmenter d'activité et me consacrer tout entier au bien des arts ; toute ma vie est pour eux." Le rappel de ces interventions exemplaires n'a pas seulement pour but de stigmatiser les désordres passés : il s'agit de faire accepter le remontage des monuments aux Petits-Augustins. Comment en effet l'interdire, après un tel rappel, sans passer pour complice des vandales qui les ont mis en pièces ? D'ailleurs Lenoir n'a pas attendu qu'on lui délivre une autorisation en bonne et due forme pour procéder aux premières installations, "persuadé que c'est le seul moyen de les conserver, et que des monuments démontés et oubliés dans un coin sont bientôt perdus et anéantis".

Cette longue campagne faite de pressions et de coups de force connaît un dénouement favorable puisque le 29 vendémiaire an IV, 21 octobre 1795, Lenoir présente au Comité d'instruction publique le projet d'un musée historique des monuments français, aussitôt accepté¹¹. Les Petits-Augustins ont ainsi joué le rôle classique d'un dépôt révolutionnaire, centralisant les saisies et les redistribuant, avant de devenir — destinée inédite — un musée. L'ampleur des transferts dans les années suivantes confirme, au-delà de versements de hasard, la volonté propre du conservateur, qui ne cesse de poursuivre l'accroissement de son établissement.

L'Empire, qui marque la restauration de l'Etat dans ses prérogatives de mémoire, condamne cette entreprise comme l'excentricité d'un homme perdu d'ambitions. Le dessein officiel est désormais de fonder une nouvelle mémoire dynastique et nationale, et de réaliser l'amalgame des illustrations de l'ancienne France et des grands hommes de la nouvelle. Un décret de 1806 attribue à Sainte-Geneviève les tombeaux déposés au Musée, consacrant cette église à "la sépulture des Sénateurs, des Grands Officiers de la Légion d'Honneur et des Généraux et autres fonctionnaires publics ayant bien servi l'Etat." On prévoit parallèlement d'installer à Saint-Denis la sépulture des empereurs.

Champagny justifie, au *Moniteur* du 22 février, la dissolution prévue du Musée des monuments français par le souci de "rendre à la religion les mausolées que la religion fonda, [de] rendre à eux-mêmes leur caractère primitif, [de] les rétablir dans leur harmonie naturelle avec tous les souvenirs qu'ils doivent consacrer, et sans les dérober à l'admiration publique, [d'] associer leur présence aux cérémonies funèbres et au spectacle du culte divin." Car on gémit, poursuit-il, "de les voir disposer dans une enceinte où tout leur est étranger, où semble éteinte la pensée qui les élève, où rien ne les explique, où devenus stériles et muets, ils ne transmettent qu'une impression incertaine à l'âme du spectateur"¹². Cette décision est immédiatement saluée par Denon, qui condamne "le sol salé et destructeur des Petits-Augustins"¹³.

Si ce projet de démantèlement du musée est finalement ajourné, dénoncer le mauvais goût de Lenoir, ses restaurations aberrantes, ses dépenses excessives, témoigne d'une

⁷Archives du musée des Monuments Français, publiées dans le cadre de l'*Inventaire général des richesses d'art de la France*, Paris, 3 volumes, 1883-1897, tome II, pièce LXIV (cité ci-après A.M.M. F.).

⁸*Id.*, pièce CLXI.

⁹*Id.*, pièce CLXXVI.

¹⁰*Id.*, tome I, pièce XXV.

¹¹*Id.*, I, p. 34.

¹²A.M.M.F., tome I, pièce CCCCXXV.

¹³Cité par M.L. Biver, *Le Paris de Napoléon*, Paris, 1967, p. 260.

mutation décisive : l'homme de musée idéal, identifié d'abord à un artiste dont on respecte les initiatives, doit se faire désormais le gestionnaire scrupuleux d'un fonds. Cette évolution générale du statut du conservateur s'est accompagnée, dans le cas précis des Petits-Augustins, d'une transformation des attentes et des représentations quant au lieu officiel de la mémoire nationale. La muséographie de Lenoir apparaît dès lors injustifiable, et son établissement comme usurpant ce qui relève de la seule initiative du souverain.

Après les Cent Jours la dissolution du musée est résolue. Une ordonnance royale, prise le 24 avril, rend "les monuments de toute espèce qui ornaient l'église de Saint-Denis [...] à l'église royale pour y être replacés". Cependant, à la fin de l'année 1816, Lenoir adresse une ultime supplique au roi, qui recommande de former "à Paris un Musée de l'art français en conservant aux Petits-Augustins les monuments qui n'ont plus d'asile, et en faisant contre-épreuve ou mouler toutes les statues des rois qui retourneraient à Saint-Denis, et les autres pièces destinées à être restituées, essentielles cependant à la chronologie de l'histoire de France ou à celle de nos arts". Le démantèlement amène ainsi Lenoir à formuler le principe d'un musée de moulages, annonçant la solution adoptée par le Musée de sculpture comparée de Viollet-le-Duc.

Mais ce recours à la copie n'est au vrai qu'un pis-aller. D'où la suggestion alternative de "sanctifier" d'une certaine manière l'ex-musée révolutionnaire "en établissant dans son intérieur une chapelle, et en y attachant un chapelain, qui, tous les jours, dirait une messe en mémoire des personnes dont les mausolées existent aux Petits-Augustins. Le public serait admis à prendre part à cet acte religieux. Tous les bustes, statues ou monuments qui rappellent des idées autres que celles des vertus morales seraient retirés et placés dans une salle particulière." "Cette institution sainte et religieuse", conclut Lenoir, "calmerait les âmes inquiètes qui, admirant notre Musée, éprouvent cependant une espèce de gêne ou de mécontentement de ce qu'il est composé de monuments dus à la piété de nos pères. Par cette proposition que je hasarde, la morale, l'utilité et l'économie, tout serait satisfait, et Paris posséderait réellement un Westminster plus riche, plus beau et plus complet que celui de Londres. [...] Au nom de Musée Royal des monuments français on substituerait celui de *Chapelle royale de la Reine Marguerite*"¹⁴. C'était tenter de réunir le musée des illustres et la chapelle dynastique à la faveur du goût gothique et du culte du bon roi Henri (dont la reine Marguerite était la "première femme"). Mais le caractère révolutionnaire de l'établissement était trop présent dans les esprits pour permettre le succès d'une telle stratégie, à l'opportunisme caricatural¹⁵.

Sous la Restauration, le Musée des monuments français est fermé en raison de son origine impie et de ses notices provocantes. Le paradoxe est qu'à peine dissous l'imaginaire collectif le transfigure *a posteriori* en institution pionnière du goût pour le gothique sentimental et religieux, comme de la découverte de l'histoire nationale. Il entame alors une seconde carrière, celle d'un lieu de mémoire du patrimoine français dont on peut à son tour déplorer la perte¹⁶. Le jeune Victor Hugo, dont le cabinet de travail surplombait la cour des Petits-Augustins "assista", aux dires d'Adèle, "au déménagement tumulaire. Il vit travailler les charpentiers, emballer les pierres, ces sépulcres le quitter un à un. Il éprouva le sentiment mélancolique de toute chose disparue. Il eut le vide du tombeau". Le baron de Guilhermy se souvient également d'avoir, enfant, "ramassé aux Petits-Augustins" fermés les débris des "nouvelles mutilations"¹⁷.

¹⁴ A.M.M.F., I, pièce CCCCLXIII.

¹⁵ Avec l'ordonnance du 18 décembre 1816, le lieu, consacré désormais à l'École des Beaux-Arts, commence à recevoir une nouvelle collection, de moulages d'antiques cette fois. Cf. Ch. Pinatel : "Origines de la collection des moulages d'antiques de l'École nationale des Beaux-Arts de Paris, aujourd'hui à Versailles", A.-F. Laurens et K. Pomian éd. *L'Anticomanie*, op. cit., p. 307-325.

¹⁶ Tel est le cas du jeune Hugo : c'est ce second déménagement des tombeaux, que devait pourtant approuver l'idéologue monarchiste, qui semble l'avoir ému.

¹⁷ *Victor Hugo raconté par Adèle Hugo*, op. cit. et N. Savy : "Victor Hugo et le musée des monuments français", *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1995 ; F. de Guilhermy : *Monographie de l'église royale de Saint-Denis*, Paris, 1848, p. 104 et *Annales archéologiques*, XII, janv.-fév. 1852, p. 18 ; G.

Le triomphe du décor.

A son apogée, sous l'Empire, le musée de Lenoir est distribué en deux cours, chacune d'entre elles ornée d'architectures ou de vestiges divers. La première, dominée par la façade du château d'Anet, le premier selon Lenoir à témoigner des vrais principes de la Renaissance, fait office d'entrée principale. Trois arcades du château de Gaillon sont disposées à l'extrémité de la cour opposée, pour représenter le XV^e siècle. Au-delà, une autre cour devait accueillir des parties du XIII^e siècle, ou une "basilique du XIV^e siècle" qui "ferait voir l'architecture arabe, et connue sous le nom de gothique"¹⁸.

Quant au jardin intérieur, qualifié d'Elysée, il entend "faire passer dans l'âme des visiteurs le saint respect pour les lumières, les talents et la vertu". Cette "auguste enceinte" est le lieu de l'immortalité poétique : "on suppose ces restes inanimés recevant une nouvelle vie pour se voir, s'entendre et jouir d'une félicité commune et inaltérable"¹⁹. La composition d'un semblable paysage relève du jardin anglais²⁰. On y voit en 1810 "plus de quarante statues ; des tombeaux, posés çà et là sur une pelouse verte, s'élèvent avec dignité au milieu du silence et de la tranquillité. Des pins, des cyprès et des peupliers les accompagnent ; des larves et des urnes funéraires, posés sur les murs, concourent à donner à ce lieu de bonheur la douce mélancolie qui parle à l'âme sensible"²¹. Les deux monuments les plus célèbres sont d'une part celui d'Héloïse²² et d'Abélard, "chapelle antique [aux] voûtes en ogives allongées", et de l'autre le monument "de nos plus célèbres poètes", Molière, Jean de La Fontaine, Boileau et Racine.

Une fois les portes franchies, la salle d'introduction du musée offre une perspective d'ensemble, sous forme d'un compendium "des monuments de tous les siècles, chronologiquement placés". "L'artiste et l'amateur", prévient Lenoir, "verront d'un coup d'œil l'enfance de l'art chez les Goths, ses progrès sous Louis XII, et sa perfection sous François Ier, l'origine de sa décadence sous Louis XIV, et sa restauration vers la fin de notre siècle." Abrégé de tout l'établissement, la salle préfigure les "collages" architecturaux du XIX^e siècle, et spécifiquement ceux de Duban, le successeur de Lenoir dans les lieux.

La distribution des œuvres obéit dans les salles suivantes à un classement "par âge et par ordre de date, c'est-à-dire en autant de pièces séparées que l'art nous offre d'époques remarquables." Une salle "primitive", envisagée en 1806 comme "salle du XI^e siècle, époque qui nous présente peu de monuments des arts, [et qui] serait unique en Europe",

Bresc-Bautier : "Tombeaux factices de l'abbatiale de Saint-Denis", *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, 1981, p. 115 sq.

¹⁸ Antoine-François Peyre (1739-1823) et, à partir de 1804 environ, Antoine-Laurent-Thomas Vaudoyer (1756-1846) ont travaillé à l'aménagement du musée.

¹⁹ Dans cette étude, on utilise principalement la cinquième édition de l'an VIII : *Description historique et chronologique des monumens de sculpture réunis au musée des monumens français par Alexandre Lenoir*, (cité ci-après *Description*) et le *Musée Impérial* de 1810, ici p. 293 (cité ci-après *Musée*, 1810). Pour une vue d'ensemble du musée, voir D. Poulot : "Les musées à la gloire de l'Empire : notes pour une recherche", *Gazette des Beaux-Arts*, octobre 1981, p. 125-131, "Alexandre Lenoir et les musées des monuments français", dans P. Nora dir. *Les lieux de mémoire*, II, *La Nation*, 2, Paris, 1986, p. 497-532, ainsi que "L'Elysée du Musée des monuments français : un jardin de la mémoire sous le Premier Empire", *Dalhousie French Studies*, vol. XXIX, 1994, p. 159-169. Sur l'abondante bibliographie du musée, voir D. Poulot : *Bibliographie de l'histoire des musées de France*, Paris, 1994, ainsi que D. Poulot : *Musée, Nation, Patrimoine*, Paris, 1997.

²⁰ Lenoir a pu éventuellement s'inspirer de Jean-Marie Morel, l'auteur de la *Théorie des jardins*, Paris, 1776, qu'il a retrouvé pour le jardin de la Malmaison. Percier (1764-1838) et Fontaine (1762-1853) s'irritaient alors des interventions du vieillard : cf. M.-L. Biver : *Pierre Fontaine premier architecte de l'Empereur*, Paris, 1964, et P.-F.-L. Fontaine : *Journal 1799-1853*, Paris, 1987.

²¹ *Description*, p. 19.

²² Sur ce tombeau voir l'étude détaillée de Ch. Charrier : *Héloïse dans l'histoire et dans la légende*, Paris, 1933, chapitre XI, p. 329-360.

est demeurée à l'état de projet. Pour la fin du parcours, Lenoir imagine une salle d'actualité, pour ainsi dire, dont la définition hésite, de manière caractéristique, entre un Panthéon napoléonien et un musée d'art contemporain²³. En 1809 apparaît l'idée d'une "Salle des faits héroïques de Napoléon le Grand, Empereur des Français", composée "des modèles des statues et des bas-reliefs qu'il ordonne actuellement", et qui "formerait naturellement le XIX^e siècle"²⁴. Mais sous le titre "Dix-neuvième Siècle, Voyage en Egypte de l'Empereur et Roi Napoléon Ier", Lenoir projette aussi "une salle égyptienne". Enfin, en 1811, un autre plan esquisse une salle de vitraux, où ceux-ci "feraient le principal ornement et serviraient en même temps à faire connaître les premiers pas de la peinture et des arts du dessin, dont on verrait bientôt les progrès"²⁵.

Ces différents projets prouvent combien la spécificité des Petits-Augustins tient à son décor, qui veut donner "à chacune des salles le caractère, la *physionomie exacte* du siècle qu'elle doit représenter"²⁶, ceci grâce au réemploi de "détails" provenant de monuments détruits, voire dépecés à l'initiative de Lenoir lui-même. Car "en matière d'antiquité", résume le conservateur, "ce sont les parties qui constituent essentiellement l'art, qui servent ordinairement à reconnaître à quel peuple peut appartenir l'objet dont on veut faire l'explication, ou que l'on veut décrire."

Plus généralement, qu'il s'agisse de l'agencement des figures ou de la construction de véritables "fabriques" intérieures, l'essentiel est que la composition offre bien "les traits caractéristiques de la décoration du siècle qu'elle représente". Il semble que Lenoir choisisse à chaque fois une œuvre particulière comme spécimen de l'art d'un siècle et organise ensuite toute la décoration de la salle autour d'elle. Tel est du moins le principe avoué de la salle du XV^e siècle où il a "composé [son] plafond, [ses] croisées et en général toute la décoration sur le type du tombeau de Louis XII qui en fait le milieu". Quelques monuments "matriciels" ordonnent ainsi, plus ou moins fidèlement, l'ensemble du cadre d'exposition.

Le caractère "parlant" de ce jeu d'indices est redoublé par de multiples inscriptions disséminées dans l'établissement. Certaines remplissent une fonction pédagogique : "Quel intérêt voulez-vous que le peuple prenne à des monuments dont les inscriptions mêmes sont muettes pour lui ?" écrivait dans un compte rendu de l'établissement *La Clef du Cabinet des Souverains* pour suggérer leur traduction ou leur explication. Mais les salles comprennent aussi des devises et des formules symboliques. Celle du XV^e siècle est ainsi placée sous "une légende carminée, *cominus et minus* (de près ou de loin)"²⁷. Dans la salle du XVI^e siècle, "les plafonds sont décorés d'arabesques, de salamandres, de chiffres enlacés, et même des devises de la chevalerie, placées dans leur ordre : la Religion, la Patrie, l'Honneur, l'Amitié, et l'Amour étaient les cinq lois principales de la chevalerie"²⁸.

S'il veut user des styles comme autant d'illustrations fidèles des époques²⁹, Lenoir démontre surtout les ressources qu'ils procurent à l'élaboration d'un parcours muséal,

²³ "Une grande et superbe entrée par le quai laisserait voir une grande cour que l'on décorerait de statues régulièrement élevées. Les salles du rez-de-chaussée seraient employées :

1°) à une collection de portraits des hommes célèbres de la France;

2°) à une suite chronologique d'armures de tous les âges;

3°) à une collection complète de médailles françaises;

4°) à une bibliothèque formée uniquement de livres nécessaires à la connaissance des monuments contenus dans le musée.

Enfin, tous les objets relatifs à l'instruction, soit de l'art ou de l'histoire relativement à la France. (...) Ce monument, que sa classification a rendu unique, deviendrait extraordinaire" [A.M.M.F., I, pièce CLXXXII].

²⁴ *Id.*, I, pièce CCCC.

²⁵ Archives Louvre, Z 62-23.

²⁶ *Musée*, 1810, p. 6.

²⁷ *Idem*, p. 179, 190, 196, 206.

²⁸ A.M.M.F., tome II, p. 326, et *Musée*, 1810, p. 214.

²⁹ Cf. J. Rykwert : *Les premiers modernes. Les architectes du XVIII^e siècle*, Paris, 1991, p. 404.

afin d'éviter la monotonie. Car chaque ensemble ainsi constitué annonce l'autre, et en même temps contraste avec lui, faisant se succéder des panoramas flatteurs ou repoussants, plus ou moins intensément dessinés. Le premier souci du conservateur, souci de peintre au vrai, et de franc-maçon, est à cet égard d'organiser la distribution de la lumière. Chaque période se voit attribuer un éclairage révélateur de son état moral et adapté à la jouissance de ses monuments. La gradation des arts, du barbare au perfectionné, se manifeste ainsi spectaculairement par un accroissement de la lumière, des sombres salles médiévales à la clarté finale. Lenoir a en effet observé que "plus on remonte vers les siècles qui se rapprochent du nôtre, plus la lumière s'agrandit dans les monuments publics ; comme si la vue du soleil ne pouvait convenir qu'à l'homme instruit"³⁰. L'itinéraire que recommande le catalogue suggère un dévoilement progressif du vrai.

L'édition de l'an VIII du catalogue conduit ainsi le visiteur : "Partons du tombeau de Clovis. Dans un vaste caveau, dont les voûtes en arêtes sont parsemées d'étoiles, faiblement éclairé par des croisées gothiques, sont couchés ces princes fainéants qui séparent Clovis de Charles Martel. Ce conquérant les laisse à sa droite, et voit à sa gauche ses descendants arrivés jusqu'à Hugues Capet. Depuis Robert, les tombeaux descendent jusqu'à Philippe III, qui ferme la porte du caveau, comme Clovis semble l'ouvrir. [...] Les âges ont usé presque toutes ces figures, [...] sans pouvoir effacer l'ignorance qui les a sculptées ; et l'on est forcé de se dire, voilà les hommes qui n'ont eu que la puissance du glaive. En sortant de ce caveau, on entre dans le cloître, où l'on retrouve encore les siècles promenant le mépris des arts sur les tombeaux des grands hommes et des femmes célèbres de ces temps reculés. En arrivant à la salle d'introduction, on aperçoit les Valois se cacher dans les chapelles obscures jusqu'à ce que Léon X fasse sortir François Ier de la poussière, et avec lui les marbres, les colonnes, les arts et la gloire. Alors la scène change ; le deuil se revêt de sa lugubre majesté. [...] Mais quelle est cette salle spacieuse, éclairée, soigneusement décorée, où je pénètre en sortant de ce temple ? Qu'a donc écrit le conservateur sur les attiques de ses portes ? 'Etat des arts dans le XVIIe siècle'. Peut-être eût-il mieux fait d'écrire Etat des vertus car je vois là Turenne, Montausier, Colbert, Molière, Corneille et Racine."

Sous l'apparence d'une simple déambulation, ce récit esquisse une marche à suivre, en proposant une vulgate des sentiments convenus, capable d'emporter l'adhésion. Lenoir se flatte d'ailleurs, dans un rapport au prince Eugène du 3 avril 1811, que son Musée soit "également grand par les idées qu'il présente à l'imagination comme par le nombre d'objets précieux qu'il renferme"³¹. Car l'établissement entend illustrer combien "le travail des hommes qui s'occupent des beaux-arts ne peut être qu'une réflexion de ce qui se passe dans la société et de ce qui existe dans la nature, plus ou moins modifié"³², démontrant que "l'histoire de l'Art est nécessairement liée à l'histoire politique"³³.

Une histoire monumentale de la monarchie française.

Ce rapport se manifeste concrètement par la présence des rois, avec, au premier rang, Henri IV, sujet favori, pour au moins deux générations, de la peinture comme de la

³⁰*Musée*, 1810, p. 140.

³¹A.M.M.F., t. I, pièce CCCCXXVIII.

³²*Examen du tableau des Sabines*, p. 12.

³³*Musée*, 1810, "Aperçu général de l'histoire des arts en France". Indépendamment des choix idéologiques de chacun, c'est du reste une conviction largement partagée. Bonald évoque en 1796, dans sa *Théorie du pouvoir politique et religieux*, la nécessité d'un "rapprochement de l'état des arts chez les divers peuples avec la nature de leurs institutions." *La Décade* illustre aussi la thèse, avec des articles de Amaury-Duval, Chaussard et Ginguéné ; c'est enfin l'argument central de l'ouvrage de Mme de Staël, *De la littérature* (1800).

littérature "troubadour"³⁴. Suivent leurs maîtresses (Agnès Sorel, Anne, duchesse d'Etampes, Diane de Poitiers, La Belle Ferronnière), et les grands serviteurs, guerriers ou ministres (Bayard³⁵, Anne de Montmorency, Michel de l'Hopital, Budé, Charles de Bourbon). Bref, ces héros — auxquels il faut ajouter bien sûr Héloïse et Abélard — annoncent peu ou prou ceux de la scène parisienne de 1815 à 1848. Le traitement, ensuite, de ce répertoire ressortit au genre de la vulgarisation aimable. Dans le rappel d'incidents fameux, la mention d'anecdotes significatives, l'auteur entend concilier l'agrément du pittoresque et la leçon philosophique. Cette prédilection renvoie à la vogue, depuis les années 1770 environ, de recueils d'anecdotes édifiantes, d'actions louables et de modèles éthiques liés notamment à la diffusion des thèmes philanthropiques³⁶.

L'épithète s'avère un instrument privilégié de cette muséographie. Il s'agit d'abord, bien évidemment, d'une source indispensable à l'intelligence du monument, conçue comme telle par les antiquaires et les commissions d'inventaire révolutionnaires. Mais surtout, avec la devise, elle permet le raccourci expressif et définit le personnage entier, telle celle de Valentine de Milan, "cette femme inconsolable de la perte de son mari" : "Rien ne m'est plus, Plus rien ne m'est". Le caractère édifiant et "éclairé" de certaines épithètes fournit le point d'orgue commode d'un portrait³⁷. Celle de François Chevert, à Saint-Eustache, qui date de la décennie 1770, et dont la célébrité est grande, illustre le parcours exceptionnel d'un patriote de mérite, à l'exemplarité toujours actuelle. Celle de Dominique Sanède de Vic d'Ermenonville, ami d'Henri IV, mort de douleur deux jours après son roi, revêt un caractère émouvant qui légitime son rappel.

Au-delà, le thème de la résurrection des morts, illustré par la génération de 1830, de Guizot à Michelet, relève expressément de l'expérience idéale du Musée des monuments français, telle que son conservateur l'a imaginée³⁸. Les portraits en fournissent le prétexte, car ils conservent les traits de "ceux qui ont vécu, et avec lesquels on aime à revivre encore"³⁹. Certaines remarques incidentes du catalogue esquissent de manière spectaculaire cette présence supposée. "La tombe de Clovis [...] nous fait voir ce roi couché : on lit encore sur son front l'audace et l'intrigue. [...] Sur la tombe de Frédégonde, la liste de ses crimes apparaît burinée en caractères ineffaçables ; le temps ne les a point usés. [...] Le sourire de la séduction qui colore les lèvres de Catherine de Médicis déguise les traits criminels de son âme." Ou à propos d'Abélard : "On remarque encore dans la tête penchée de ce savant docteur cette douceur aimable qui avait subjugué l'âme d'Héloïse"⁴⁰. Mieux : "Louis IX n'a point changé !" De tels procédés, qui ne sont pas sans susciter les sarcasmes de la partie la plus éclairée du public, assurent la renommée de l'établissement.

³⁴Cf. M. Reinhard : *La légende de Henri IV*, Saint-Brieuc, 1935, p. 119-141, et sur les origines J. Hennequin : *Henri IV dans les oraisons funèbres ou la naissance d'une légende*, Paris, 1977.

³⁵Dont la renommée est particulièrement grande : cf. J. C. Martin : *Histoire abrégée de la vie de Pierre de Terrail surnommé le bon chevalier sans peur et sans reproche*, Lyon-Paris, an II.

³⁶C. Duprat : *Le temps des philanthropes*, Paris, 1993, p. 52-53 et p. 203. Sur les catéchismes révolutionnaires et autres supports propagandistes voir *Colporter la Révolution*, catalogue d'exposition, Montreuil, 1989.

³⁷Voir J. McManners, *Death and the enlightenment, Changing attitudes to death among Christians and unbelievers in eighteenth-century France*, Oxford-New York, 1981, p. 328-330. Lenoir a pu utiliser P.-A. De La Place : *Recueil d'épithètes*, Bruxelles, 1782, 3 vol.

³⁸"...ce passé a été le présent ; s'il ne l'est pas redevenu pour vous, si ces morts ne sont pas ressuscités, vous ne les connaissez pas" F. Guizot *Histoire de la civilisation en France*, I, Paris, éd. 1856, p. 284. Et, outre les passages célèbres sur la résurrection des morts, le fameux récit de visite par Michelet : "C'est là, et nulle autre part, que j'ai reçu d'abord la vive impression de l'histoire. Je remplissais ces tombeaux de mon imagination, je sentais ces morts à travers les marbres, et ce n'était pas sans quelque terreur que j'entrais sous les voûtes basses où dormaient Dagobert, Chilpéric et Frédégonde" ("A M. Edgar Quinet", *Le Peuple*, Paris, éd. P. Viallaneix, 1974, p. 67-68).

³⁹*Musée*, 1810, p. 79.

⁴⁰*Description* édition de l'an X, p. 9-10.

Son succès relève aussi d'une veine polémique, dirigée contre les tyrans, les guerres et l'intolérance. Mais si l'ambition du catalogue est de donner une histoire "philosophique" de la civilisation, il échoue toutefois à dépasser la juxtaposition de notules érudites et tourne, le plus souvent, à la compilation de dates et d'inventions, révélant l'impuissance de l'auteur à fondre les intérêts antiquaires dans un récit historique. L'attention portée aux costumes revêt à cet égard une importance qu'on ne peut surestimer puisqu'elle fut la première raison d'être de la collection, selon les termes de Lenoir. Le *Musée* de l'an IX comprend au reste "une dissertation sur les costumes", et celui de la sixième édition, en l'an X, y joint "une dissertation sur la barbe". Cet intérêt a deux justifications. Il s'agit, touchant "les peintres, les sculpteurs, les dessinateurs", de les empêcher de "gâter leurs ouvrages par des anachronismes ridicules". Ensuite, de rendre le même service aux "écrivains et antiquaires pour fixer les époques les plus remarquables de l'histoire"⁴¹. Car "le costume emprunte ses formes et ses couleurs de la situation de l'état civil et de la morale publique"⁴².

Cette préoccupation pour la culture des apparences renvoie plus généralement à une veine anthropologique. En témoignent les descriptions des personnages d'après leurs statues, ainsi celle de Du Guesclin, "d'une petite taille, mais forte ; les épaules larges, les bras nerveux ; les yeux petits mais vifs et pleins de feu ; le nez court et gros, et les lèvres épaisses."⁴³ Les dessins des exhumations de Saint-Denis, que Lenoir montre aux visiteurs, manifestent cet intérêt jamais démenti pour le corps, les cheveux, la barbe des "momies"⁴⁴. Si les dissertations approfondies auxquelles il se livre à ce propos relèvent, pour notre sensibilité, de l'obscène, elles participent d'un goût affirmé de l'époque, qu'on retrouve au premier chef dans les procès-verbaux de fouilles⁴⁵. Nombre de parcours touristiques comprennent d'ailleurs, outre les Petits-Augustins, la visite des Catacombes, de la Morgue, des caveaux du Panthéon, voire un pèlerinage sur les lieux de la Terreur parisienne⁴⁶, illustrant ce goût de la mort cher à l'âme romantique.

Néanmoins, le musée et ses catalogues ont l'ambition de proposer une histoire de l'art, bien au-delà de ces minuties archéologiques. Pour décrire la succession des peuples et le progrès des arts, le conservateur adopte la leçon de Winckelmann, dont il a commandé le buste pour le faire figurer en bonne place au Musée⁴⁷. Il calque son histoire romaine sur la sienne, articulée autour du règne d'Hadrien, avec qui "l'art se plaça sur le trône." Surtout, l'exposition de monuments antiques au "musée français" permet de démontrer une continuité des formes et des principes, derrière la profusion des fables, qui renvoie à un diffusionnisme généralisé.

⁴¹ n° 438 ; voir aussi n° 427.

⁴² *Musée*, 1809, p. XVI à XIX.

⁴³ Le personnage de Du Guesclin est très populaire : du Salon de 1777 (Brenet, Durameau) à celui de 1806 (Vafflard) le héros fait l'objet de toiles importantes, de gravures, etc. Cf. M. Sandoz : *Nicolas-Guy Brenet (1728-1792)*, Paris, 1979.

⁴⁴ Cf. le témoignage de James Forbes, qui, à force de visites au musée, était devenu un familier de la famille Lenoir : Forbes (J.) *Letters from France written in the years 1803 and 1804*, Londres, 1806, 2 vol., I, p. 404.

⁴⁵ Sur les fouilles du temps cf. A. Laming-Emperaire : *Origines de l'archéologie préhistorique en France*, Paris, 1964, p. 91-122.

⁴⁶ William Roots joue aux revenants parmi les tombes du Panthéon, pour amuser ses enfants, et dans la décennie 1820 les restes des Petits Augustins seront associés au Père-Lachaise et aux Catacombes (*Paris in 1814 or a tour in France*, ed. A. Ogle Reid, Newcastle, 1909, p. 60). Dès 1791 l'architecte Vaudoyer prévoyait que le Panthéon serait visité seulement par les étrangers : voir M.K. Deming : "Le Panthéon révolutionnaire", dans *Le Panthéon symbole des révolutions*, catalogue d'exposition, Paris, 1989, p. 147.

⁴⁷ *Description*, an VIII, n° 401, p. 351. Cf. A. Potts : "Political attitudes and the rise of historicism in art theory", *Art History*, 1, 1978, p. 191-213, et "Winckelmann's construction of history", *Art History*, 5 : 4, 1982, p. 377-407, ainsi que *Flesh and ideal. Winckelmann and the origins of art history*, New Haven-Londres, 1994, p. 11-46.

Quant à l'histoire moderne, on doit reconnaître à Lenoir, à l'égal de l'Idéologue et historien de la littérature Ginguené, l'invention de la désignation de "Renaissance" comme époque de la civilisation⁴⁸. Les deux hommes, qui pouvaient se rencontrer au ministère, à *La Décade*, à l'Athénée⁴⁹, ont sans doute forgé simultanément l'expression, à moins que Lenoir ne l'ait reprise sitôt formulée. Le concept lui était d'autant plus nécessaire qu'il permettait de fournir, dans la logique de *sa distribution par siècles*, un pendant à l'"âge de la chevalerie" illustré dans la salle précédente.

Au reste, une "dégradation" immédiate succède à cette "renaissance". Ses causes en sont tout à la fois "philosophiques", tenant à l'esprit public, et spécifiquement artistiques, liées à l'évolution des écoles. Si la sollicitude du Prince apparaît continûment comme un élément-clef, "les encouragements et les travaux, même en développant le genre des talents, ne font pas les artistes." Le règne de Louis XIV en fournit la démonstration privilégiée, qui témoigne des tares du despotisme, puisque les seules réussites sont le fait de marginaux, ou d'exilés : Poussin, Le Sueur, Puget et Sarrazin. La corrélation entre la liberté et le chef-d'œuvre n'est ainsi pas démentie par le siècle classique, qui vérifie combien l'exigence éthique et politique est au principe de la réussite des arts. Sous Louis XV, enfin, "Van Loo et Boucher furent les apôtres d'un goût si dépravé que l'art et l'enseignement tombèrent dans une entière dégradation"⁵⁰. Banalement, Lenoir lit celle-ci comme "l'entier abandon du beau idéal".

Globalement, la collection "intérieure" des salles, gouvernée par cette histoire "philosophique", renvoie au jardin et à la série de tombeaux volontiers émouvants qui y est disposée en une dialectique d'intérêts savants et de mémoire rêvée, de connaissances et d'affects. Tout se passe comme si l'établissement voulait illustrer, entre l'Elysée et les salles, *pictura* et *poiesis*, féminin et masculin, nature et histoire, passivité et action, au sein d'une lecture cosmique du devenir universel⁵¹. La démarche de Lenoir témoigne à cet égard de deux influences majeures, celle de Court de Gébelin et celle de Dupuis. Elle ne manifeste par là aucune originalité, tant l'ascendant de ces auteurs est alors considérable. Le maçon Gébelin, après avoir fondé avec d'autres la loge des Neuf Sœurs, avait présidé le *Musée* de Paris. Son fameux ouvrage, *Le Monde primitif analysé et comparé avec le monde moderne, considéré dans son génie allégorique et dans les allégories auxquelles conduisit ce génie* (1773-1782), se présente comme un travail "qui restaure aux yeux de l'univers la sagesse et l'intelligence des Peuples primitifs, qui développe leur origine commune, lève le voile qui masquait leurs connaissances, ramène toutes les Nations à la plus grande unité"⁵². Sacrifiant au dessein de régénérer la civilisation corrompue grâce

⁴⁸Jurgen Von Stakelberg, "Trois propagateurs de la notion de Renaissance en France : Seroux d'Agincourt, Ginguené et Sainte Beuve", *Studi Francesi* (n° 15, septembre-décembre 1961, p. 483-489). Plus général W. Ferguson : *La Renaissance dans la pensée historique*, trad. fr. Paris, 1950, p. 137-139.

⁴⁹Lenoir rend hommage au "citoyen Ginguené", directeur de l'Instruction publique sous le Directoire, et aux chefs de la quatrième division du Ministère de l'Intérieur qui l'ont "prodigieusement encouragé" (*Musée* de 1810, p. 5). M. Régaldo a montré que, dans la diffusion du terme, l'influence de Ginguené s'exerce antérieurement à la publication de son *Histoire littéraire d'Italie*, par les cours (*Un milieu intellectuel : la Décade philosophique, 1794-1807*, Thèse de doctorat d'Etat, 1976, 5 vols, II, p. 713). Cf. sur cette œuvre P. Hazard : *La Révolution française et les Lettres italiennes (1789-1815)* et l'édition de son *Journal* (1807-1808), Paris, 1910.

⁵⁰"Aperçu général...", *op. cit.*, p. 38.

⁵¹Pour la thématique dans le champ politique cf. W. H. Sewell : "Le citoyen/la citoyenne : activity, passivity and the revolutionary concept of citizenship", *The french revolution and the creation of modern political culture*, vol 2, C. Lucas ed. *The political culture of the french revolution*, Oxford, 1988, p. 105-137, et plus généralement J.B. Landes : *Women and the public sphere in the age of the french revolution*, Ithaca, 1988.

⁵²Cité par F. Baldensperger : "Court de Gébelin et l'importance de son *Monde primitif*", *Mélanges E. Huguet*, Paris, 1940, p. 315-340. Voir aussi J. Cabrière : *Court de Gébelin*, Paris, 1899, et P. Schmidt : *Court de Gébelin à Paris 1763-1784*, Paris, 1908. A. Le Flamanc *Les utopies prérévolutionnaires et la philosophie du 18e siècle*, Paris, 1934, fournit un tableau de ces spéculations.

aux ressources des origines, le livre s'inscrit dans la recherche de la langue primitive et ouvre une quête celtisante riche d'avenir pour le XIX^e siècle⁵³.

Le succès de *L'origine de tous les cultes ou religion universelle*, de Dupuis, l'autre principal maître à penser de Lenoir⁵⁴, n'est pas moins considérable, au point que Bernard Plongeron a pu parler d'un "véritable bréviaire de l'athéisme philosophique"⁵⁵. Dans le domaine de l'archéologie nationale, spécifiquement de l'érudition celtique, le livre a influencé directement J.A. Dulaure (1755-1835) et ses recherches sur "l'idolâtrie et l'adoration des figures humaines", ou "les divinités génératrices"(1805) ; il a aussi marqué la réflexion historique d'un Volney et, de manière plus ou moins avouée, celle de nombre d'Idéologues⁵⁶. En effet, il fournit le moyen de penser l'absurdité et les maux des religions en les rapportant à l'enfance de l'humanité.

Loin de viser seulement à la compréhension du passé, l'entreprise antiquaire poursuit de même chez Lenoir un dessein d'émancipation fondé sur une lecture proprement mythique. Les monuments issus d'une volonté ancienne de dominer ou d'aveugler deviennent au musée des instruments de libération, pour la science et l'histoire.

La légende du musée.

L'établissement noue en effet, de manière exemplaire, l'esthétique du Beau idéal, le dévoilement des cycles naturels du monde et l'aspiration à la régénération. Deux convictions distinctes, la foi dans l'idéal classique (Winckelmann), et la confiance dans la science pour recouvrer les vrais principes derrière la profusion des fables (Dupuis), gouvernent son propos. Mais l'orthodoxie esthétique — le néo-classicisme — et l'hétérodoxie religieuse — l'idéal d'une religion naturelle —, si elles communient dans l'universalisme, comme l'a montré naguère Arthur Lovejoy, requièrent toutefois des références différentes.

Ainsi l'époque et le lieu de l'art — la Grèce — sont-ils disjoints de ceux de la sagesse — dont l'Égypte est plus proche. La recherche de principes universels, grâce à une remontée aux origines, débouche sur l'éclectisme — éclectisme dont les mises en scène des fêtes révolutionnaires avaient donné une première représentation aux foules parisiennes⁵⁷. Cette valorisation de la diversité ouvre la voie à la reconnaissance

⁵³Sur le cadre général U. Eco : *La recherche de la langue parfaite dans la culture européenne*, Paris, 1994.

⁵⁴Ce grand ouvrage paraît en 1795, dédié à l'Assemblée Nationale, sous deux formats : trois volumes in-quarto et un atlas, ou douze volumes in-octavo. Dupuis publia également, pour accroître la diffusion de ses thèses, un *Abrégé de l'origine des cultes* et Destutt de Tracy en écrira un autre, en l'an XII (1804), intitulé *Analyse raisonnée de l'Origine de tous les cultes*. L'ouvrage sera réédité dans son intégralité en 1835, tandis que l'abrégé connaît quatre éditions au début du XIX^e siècle, et une ultime en 1897. Sur le personnage voir F.E. Manuel : *The eighteenth century confronts the gods*, Cambridge, 1959, p. 259-271, et surtout R. Richardson dans B. Feldman et R.D. Richardson : *The rise of modern mythology, 1680-1860*, Londres, 1972, p. 276-277. M. Régaldo suggère que l'*Origine de tous les cultes* a été écrit en collaboration avec l'abbé Leblond, ami de Dupuis et protecteur par ailleurs du jeune Lenoir (*Un milieu intellectuel*, op. cit., II, p. 759).

⁵⁵B. Plongeron : *Théologie et politique au siècle des Lumières, 1770-1820*, Paris-Genève, 1973. Voir aussi "Nature, métaphysique et histoire chez les Idéologues", *Dix-Huitième siècle*, V, 1973, et S. Moravia : *Il pensiero degli Idéologues. Scienza e filosofia in Francia 1780-1815*, Florence, 1974, p. 324.

⁵⁶Cf. M. Régaldo, *La Décade*, op. cit., II, p. 814. Sur les articles de Dupuis dans la *Décade*, qui finit par lui "servir de tribune", voir p. 700-701.

⁵⁷Rappelons que la grande fête du 10 août 1793 qui a vu l'ouverture des musées mobilisait, dans le programme de David, l'Égypte au titre de régénération des forces de la nature, avec la fontaine Isis, l'Hercule grec en figure du Peuple libre, et les arcs de triomphe romains en guise de République victorieuse. Ainsi que l'écrit M. Vovelle, "l'invocation à la Nature souveraine, proclamée sur les ruines de la Bastille par le président de la Convention Héroult de Séchelles, face à cette gigantesque statue d'Isis dont les seins répandent les flots régénérateurs, est ouvertement référence à un autre système" (*La Révolution contre l'Eglise. De la Raison à l'Être suprême*, Bruxelles, 1988, p. 29). M. Ozouf, *La fête révolutionnaire*, Paris, 1976, p. 100, évoque de même "une mise en scène de la naissance", ainsi que M.

d'épisodes et de styles jusque-là jugés sans intérêt — celle d'un Moyen-Age "syrien", où Lenoir retrouve l'Orient primitif, se révélant la plus spectaculaire⁵⁸. Elle a été la clef du succès de l'établissement, car le public a de toute évidence boudé la leçon d'histoire proprement philosophique du conservateur.

Lenoir, jeune artiste inconnu, doit en somme le succès de sa représentation de l'héritage collectif à la "vacance" historique de la décennie révolutionnaire, mais aussi à son talent bien réel d'entrepreneur d'expositions⁵⁹. Sa mise en scène de l'histoire emprunte peu aux conventions du genre⁶⁰, comme le prouvent les nombreux reproches d'amateurisme — voire de vulgarité — qu'il a essuyés⁶¹. En revanche, beaucoup de visiteurs ont été sensibles à l'effet de sa mise en scène, et aux rêveries nouvelles qu'elle permettait, bien accordées aux expériences ouvertes par 1789. Michelet en demeure le meilleur interprète, rappelant dans un cours au Collège de France "ces morts dans leurs tombeaux qui rendaient tous les temps contemporains", c'est-à-dire la disparition du temps⁶². Certains des tableaux qui prennent pour sujet le Musée des monuments français condensent de même les tombeaux exposés et leurs personnages au sein d'une représentation quasi hallucinée de la confusion des temps⁶³. Jusque dans leur bizarrerie apparente, de tels témoignages portent reconnaissance de la singularité de l'établissement. Mais la fortune critique du Musée est aussi remarquable chez les collectionneurs et les amateurs, par exemple chez John Soane qui y voit l'un des premiers monuments modernes français⁶⁴. Comme si Lenoir avait rencontré, bien au-delà des classements "raisonnables", un imaginaire d'époque friand de mythologies archéologiques et enclin à fondre les temps et les lieux au sein de méditations plus ou moins personnelles⁶⁵.

La muséographie de Lenoir imagine des ensembles, en associant les membres d'une même famille, ou d'un même contexte historique. En mars 1803, il réclame le tombeau du connétable Olivier de Clisson "pour le réunir, dans le Musée, à celui de Duguesclin, son émule ; c'est là que ces deux monuments, placés auprès de celui de Charles V, recevront mutuellement un nouvel intérêt"⁶⁶. Comme le résume le baron de Norvins à propos d'un projet concurrent d'Elysée, il s'agit de grouper "des tombeaux selon la vie

Gutwirth : *The twilight of the Goddess : women and representation in the French Revolutionary era*, New Brunswick, 1992, au dernier chapitre, "Caritas and the Republic : imageries of the breast".

⁵⁸Sur le contexte M.-L. Dufrenoy : *L'Orient romanesque en France (1704-1789)*, Montréal, 3 volumes, 1946-1975, et R. Schwab : *La Renaissance orientale*, Paris, 1950.

⁵⁹On pourra comparer avec le cas du Peale Museum grâce à S. Gregory Kohlstedt : "Entrepreneurs and intellectuals : natural history in early american museums", p. 23 sq. de *Mermaids, mummies and mastodons : the emergence of the american museum*, Washington, American Association of Museums, 1992, et S. Stewart : "Death and life, in that order, in the works of Charles Willson Peale", dans J. Elsner et R. Cardinal ed. *The cultures of collecting, op. cit.*, p. 204-223.

⁶⁰Sur cette généalogie cf. B.M. Stafford : "Conjuring. How the virtuoso romantic learned from the enlightened charlatan", *Art Journal*, summer 1993, p. 22-30, et son *Artful science. Enlightenment, Entertainment and the eclipse of visual education*, Cambridge, 1994.

⁶¹Voir son portrait par David (Musée du Louvre), marqué sans doute par le souvenir de convictions partagées et d'une ancienne amitié (cf. les remarques de A. Brookner : *Jacques-Louis David*, Londres, 1980, p. 185).

⁶²J. Michelet : *Cours au Collège de France, op. cit.*.

⁶³Ainsi le tableau de Charles-Marie Bouton : *Vue de la salle du XVIe siècle*, ou *La folie de Charles VI*, Salon de 1817, Musée de Brou, Bourg-en-Bresse. Un Lemercier écrit des drames sur la *Démence de Charles VI*, ainsi que *Frédégonde et Brunehaut*, et un poème épique, *La Mérovéide*.

⁶⁴S. Feinberg Millenson : *Sir John Soane's Museum, op. cit.*, et l'article sur Soane dans *Lotus international*, 35, 1982, "Il museo dell'architettura", p. 64-74. On ne peut savoir si Lenoir avait pu connaître les Champs Elysées de William Kent, réalisés dans la première moitié du XVIIIe siècle pour le jardin de Stowe, et le temple des *British Worthies*, mais cela est peu probable.

⁶⁵W. Ernst : "La transition des galeries privées au musée public et l'imagination muséale : l'exemple du British Museum", dans A.-F. Laurens et K. Pomian éd. *L'Anticomanie*, 1992, *op. cit.* p. 155-167 et J. Elsner : "A collector's model of desire : the house and museum of Sir John Soane", dans J. Elsner et R. Cardinal ed. *The cultures of collecting, op. cit.*, p. 155-176.

⁶⁶Idem, pièce CCXCV.

ou le caractère de leurs anciens habitants". L'antithèse, qui juxtapose des inimitiés célèbres ou des valeurs contraires (le vice et la vertu, le courage et la mollesse, le bon et le méchant...) en est une variante. Le 13 prairial an VIII, Lenoir, pour demander le versement à son musée du tombeau du chancelier de l'Hôpital érigé dans un village près d'Etampes, s'écrie ainsi : "Qui pourra voir froidement la statue de l'Hôpital auprès des tombeaux des princes lorrains, des Médicis et des Valois, que ce grand homme a tant de fois combattus avec courage pour défendre les intérêts du peuple dont il s'était déclaré le père?"⁶⁷.

Lorsque le monument souhaité fait défaut, il a recours à divers expédients, dont la commande auprès d'artistes contemporains de figures manquantes. Sa première initiative date du 11 août 1796 et porte sur des bustes de Sarrazin, Poussin et Le Sueur⁶⁸. Viennent ensuite, pour le XVI^e siècle, Montaigne, Fabri de Peiresc et Goujon ; pour le XVIII^e siècle, Rousseau, Helvétius, Raynal, Chamfort et Winckelmann : un choix très significatif d'une option "démocratique". Raynal, dont la mort est récente (1796), faisait figure, avant la Révolution, d'archétype du philosophe victime du despotisme en raison de sa prise de corps en 1781. Même s'il n'appartient plus tout à fait au Panthéon républicain depuis mai 1791, il demeure une illustration de l'anticléricalisme — et bien sûr le défenseur des "Colonies"⁶⁹. Quant à Chamfort, auteur d'actualité avec ses *Caractères*, posthumes, parus en 1795, il peut symboliser le talent victime de la Terreur.

Une autre source d'enrichissement des collections est l'achat de monuments⁷⁰. Lenoir écume les marchands et les ventes publiques "en conservant l'incognito" pour négocier "à un prix modéré"⁷¹. Le 14 novembre 1796, il obtient l'autorisation d'acquérir le tombeau de Diane de Poitiers à Anet, "vendu à un citoyen des environs, qui s'en sert comme une auge pour abreuver ses porcs et ses volailles"⁷². Dans ces conditions, la transaction s'opère par simple dédommagement. Il arrive même que le propriétaire n'exige qu'une satisfaction morale : ainsi le docteur Boyssset, détenteur du tombeau d'Abailard à Chalon-sur-Saône, "ne demande point le prix que ce bloc antique [lui] a coûté", mais "réclame [...] que l'inscription historique [destinée] à ce tombeau fasse mention et désigne le nom de celui qui l'a conservé et sans lequel il n'existerait plus". Les dons familiaux participent du même dessein⁷³. En février 1802, le citoyen Dulongbois donne au musée "un bas-relief représentant de grandeur naturelle madame Elisa Joly, [...] actrice célèbre, son épouse, qu'il a fait inhumer dans sa terre." Ce dernier, exécuté par le sculpteur Lesueur, paraît à Lenoir "digne de figurer dans le musée"⁷⁴. Ici, comme avec le fameux acteur Brizard, lui-même peintre raté et ancien élève de Van Loo, le musée entend honorer des personnages d'actualité, et bénéficier de leur renommée. Le culte rendu à la mémoire de Drouais fait par exemple du musée un lieu du souvenir pour ses amis, tous plus ou moins

⁶⁷Lettre à Lucien Bonaparte, *Archives Musée M.F.*, tome I, p. 174.

⁶⁸Voir J. Guiffrey, "Bustes commandés à Michallon et Deseine", *Nouvelles archives de l'art français*, 1880-1881, II, p. 383. Louis-Pierre Deseine est un sculpteur qui expose régulièrement aux Salons les bustes d'artistes ou de personnalités du temps.

⁶⁹Girodet expose au Salon de 1798 (n°194) le "portrait du C. Belley, ex-représentant des Colonies", devant un buste de Raynal à l'antique (Versailles, Musée national du château). Voir H.-J. Lüsebrink et M. Tietz éd. *Lectures de Raynal. L'Histoire des deux Indes en Europe et en Amérique au 18e siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 1991, et M. Brot : "Raynal au printemps 1793", *Dix-huitième siècle*, 27, 1995, p. 317-322, ainsi que le commentaire très fin de cette toile par R. Brilliant dans *Portraiture*, Londres, 1996.

⁷⁰*Musée*, éd. 1810, n° 444, p. 197.

⁷¹*Idem*, n° 446, p. 200.

⁷²*Idem*, n° 91, p. 191, et n° 443, p. 195.

⁷³*Idem*, éd. 1810, p. 196.

⁷⁴*Idem*, p. 198. Le tombeau, qui existe encore près de Falaise, évoque "par sa structure de rochers, de monuments sculptés et de végétation, l'art du jardin funèbre."

liés à David⁷⁵. Mais les héros des Augustins sont encore Pajou, Chaudet, Michallon⁷⁶. L'artiste donne ou vend directement au musée ses œuvres pour y trouver une promesse de postérité et se faire connaître d'éventuels commanditaires ou mécènes⁷⁷.

Dans ce chaos, la gradation de l'éclairement veut régler l'acuité du regard en fonction de la qualité des œuvres de chaque époque. "Seule une lumière grise qui tombe des fenêtres peintes éclaire (les premières salles)" raconte un visiteur. "C'est comme si on marchait dans la vallée de la mort. Le regard se réjouit un peu plus lorsqu'on pénètre dans les grandes salles, que l'astucieux Lenoir a fait édifier tout à fait dans le caractère et le goût de chaque siècle. Au XVI^e siècle, les souvenirs historiques gagnent de plus en plus en intérêt"⁷⁸. Les monuments barbares, qui ne méritent pas qu'on s'y attarde, sont ainsi plongés dans une quasi-obscurité, tandis que les seuls chefs-d'œuvre s'offrent à la jouissance de l'amateur parfaitement éclairés.

Reste que la distribution de la lumière ne peut conférer une cohérence à une collection particulièrement éclectique. Aux yeux de certains, "le tout pêche par le défaut d'ensemble. Les façades extérieures du cloître, les galeries, le jardin, présentent l'effet d'une décoration [de] théâtre. [...] Ce mélange de tombeaux, de bustes d'empereurs, de têtes antiques, de masques et d'urnes lacrymatoires, de vases, de statues, de colonnes, d'obélisques, n'a aucune espèce d'analogie avec l'ordonnance simple, noble et majestueuse que devrait offrir un pareil Muséum"⁷⁹.

Certes, un certain nombre de textes, catalogues, articles et récits de visites modèles, dessinent les règles du bon usage et suggèrent, souvent avec prolixité, une vulgate des sentiments convenus. L'idéal de la visite accomplie est méticuleusement exposé par le conservateur lui-même à la faveur de la réception de l'impératrice le 8 avril 1807. "Toutes les salles", relate Lenoir, "étaient éclairées suivant leur époque, c'est-à-dire que l'on avait gradué la force ou la vigueur de la lumière en raison de la beauté des monuments. Les vitraux, éclairés par derrière, formaient des transparents qui produisaient le plus grand effet. [...] Sa Majesté a vu ce musée avec le plus grand intérêt ; elle a surtout admiré la disposition des monuments et leur classification. Chacun d'eux a été pour elle un livre historique et un traité de morale sur lequel elle s'est entretenue longtemps avec l'administrateur. En examinant les monuments de François I^{er}, d'Anne de Montmorency et celui du cardinal de Richelieu, Sa Majesté a montré la connaissance la plus approfondie des arts"⁸⁰.

Cette visite exemplaire se déroule de nuit, selon la mode des parcours au flambeau offerts aux visiteurs de marque comme autant de fêtes plus ou moins intimes ou mondaines⁸¹. Un décor éphémère de tapis et de tentures masque la médiocrité de l'architecture de l'établissement, souvent critiquée, pour en faire un lieu élégant et confortable. Le conservateur crédite enfin la visiteuse d'une compréhension parfaite de ses intentions, en mettant en scène une transparence immédiate du projet muséographique.

⁷⁵A. Lenoir *Musée des Monuments français*, Paris, 1806, t. V, p. 140 et 145 et Jean Germain Drouais 1763-1788, Catalogue d'exposition, Rennes, 1985, p. 151-153.

⁷⁶B. Foucart : "La fortune critique d'Alexandre Lenoir et du premier musée des monuments français", *L'Information d'Histoire de l'art*, 5, 1969, p. 223-232. Quant aux activités de Lenoir à La Malmaison cf. G. Hubert : "La collection de sculptures modernes réunies par l'impératrice Joséphine dans son domaine privé de Malmaison", *La sculpture du XIX^e siècle, une mémoire retrouvée*, Paris, 1986.

⁷⁷p. 139.

⁷⁸Le *Memorandum*, p. 116.

⁷⁹J.B. Bonet : "Projet de transférer dans la cy-devant église de Notre-Dame de Paris le Muséum des Monuments français placé dans l'église des Petits-Augustins" qui continue ainsi : "La nef de l'église, sans style, hideuse même dans son aspect, offre un sol chargé de monuments et présente le coup d'œil d'un magasin."

⁸⁰*Musée*, édition de 1809, Avant-propos, p. XI-XV.

⁸¹J. Galard : *Visiteurs du Louvre*, Paris, 1993, p. 107-110.

Mais chaque visiteur, désormais, peut inventer un "art de visiter", dans le respect ou non du programme de l'institution. L'hétérogénéité de ces appropriations, de l'érudition à l'ignorance, de l'incompréhension à la révérence, témoigne de la "révolution" démocratique du musée.

La quête des traces des âmes célèbres fournit matière à exercer sa sagacité, à passer du visible à l'invisible — mais pour retrouver la commune culture littéraire qui constitue le socle de toute appréciation. Si le Louvre bénéficie à cet égard d'une familiarité avec l'Antique acquise grâce aux humanités de collège, le registre des Petits-Augustins se teinte d'une sentimentalité plus moderne. Ann Plumptre traduit bien le sentiment général lorsqu'elle écrit : "Les dieux et les héros des fables, au Louvre, bien qu'ils soient les modèles parfaits de l'art statuaire, ne produisent pas le même effet. Nous admirons les belles proportions, l'exquise symétrie de l'Apollon et de Diane, mais aucun n'excite la sympathie de notre cœur ; en revanche, qui peut contempler avec indifférence la tombe d'Héloïse et d'Abailard ?"⁸²

Les récits des visiteurs du Musée des monuments français prouvent néanmoins que les personnages modernes de l'établissement jouissent de notoriétés diverses. Les plus admirées sont les tombeaux de François Ier — dont la mise en scène évoque celle de l'Apollon au Louvre —, de Diane de Poitiers et de Richelieu, tandis que le monument du Moyen Âge le plus cité est sans conteste celui d'Héloïse et d'Abélard, dont le succès tient aux réminiscences littéraires. "L'aspect de ce monument précieux", écrit John Carr, "a ravivé en moi les impressions que le beau récit des malheurs de ces amants par Pope avait souvent excitées en moi"⁸³.

On trouve ensuite les autels païens de la salle d'introduction, les tombeaux de saint Louis et de Philippe le Bel et celui de Louis XII et d'Anne de Bretagne qui "remplit l'intervalle entre les premiers progrès et la perfection de l'art." Les siècles suivants sont représentés par Jean Cousin, le chancelier de l'Hôpital, Coligny (dont on saisit généralement prétexte pour brosser le tableau de la Saint-Barthélemy, suivant en cela le catalogue), Le Tellier, Colbert, d'habitude salué d'anecdotes, et Pibrac (1529-1584), dont la popularité ne se dément pas : "Je vous ferai un jour lire les quatrains qui n'ont pas encore vieilli, parce qu'ils renferment une morale pure et des règles de conduite avouées et confirmées par le temps et l'expérience", annonce le père à ses enfants dans des *Promenades instructives* parues en 1817⁸⁴. Enfin, cette énumération de célébrités se termine, au XVIII^e siècle, par Maupertuis, Montesquieu, le cardinal Dubois, le buste de Voltaire et le tombeau de Piron, en partie à cause de la célèbre épitaphe : "Ci-gît qui ne fut rien, pas même académicien". Les monuments les plus notables sont donc des chefs-d'œuvre unanimement reconnus, ou des mémoriaux qui prêtent sinon à la manifestation d'une vraie sensibilité, du moins à l'évocation de quelques lieux communs. Les lecteurs de *La Nouvelle Héloïse* ne privilégiaient-ils pas de même "l'héroïsme de la valeur" et "le charme du sentiment"⁸⁵ ?

En face du tombeau de Philippe d'Orléans, on rappelle ses chansons ; de Charles d'Anjou, les Vêpres siciliennes ; de Valentine de Milan, sa célèbre devise ; de Frédégonde, sa cruauté ; de Charles VI, sa folie et la conduite d'Isabelle de Bavière ; du roi Jean, la captivité anglaise ; de Marie reine d'Ecosse, le poème à sa chère France ; de

⁸² Plumptre (A.) : *A narrative of a three years residence in France*, Londres 1810, I, p. 30.

⁸³ Voir D.L. Anderson : "Abélard and Héloïse : eighteenth century motif", *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, LXXXIV ; 1971, p. 7-52. Sur la fortune critique de Pope (1688-1744) en France cf. Ph. Van Tieghem : *Les influences étrangères sur la littérature française*, p.78-79 : "il était la poésie telle qu'on rêvait de la pratiquer en France (...) Ce n'est pas assez de dire qu'il fut admis chez nous ; il y fut infiniment loué", et plus spécifiquement J. H. de La Harpe : *Le Journal des Savants et la renommée de Pope en France au XVIII^e siècle*, Paris, 1933.

⁸⁴ *Op. cit.*, tome I, p. 201-202.

⁸⁵ C. Labrosse : *Lire au XVIII^e siècle. La Nouvelle Héloïse et ses lecteurs*, Lyon, 1985, p. 45.

De Sanède, sa mort de douleur, à l'annonce de l'assassinat de Henri IV⁸⁶. Les œuvres autres que les monuments pâtissent de tels critères : les vitraux, pourtant souvent mentionnés dans les guides, sont négligés.

Le Musée des Petits-Augustins est devenu en une décennie une des figures de l'urbanité parisienne, tout à la fois cadre de jouissances élitaires, référence de l'apprentissage artistique et de l'érudition antiquaire, espace de la badauderie dominicale ou touristique, voire lieu des fêtes nationales ou dynastiques. La moderne "culture de musée" est née ici et s'avérera l'une des caractéristiques de la "capitale du XIXe siècle"⁸⁷.

Cette représentation du passé est d'abord au service d'un culte laïque des personnages historiques, et particulièrement des "grands hommes", auquel sacrifient toutes les élites éclairées, de Joseph Sec, franc-maçon marseillais qui dessine lui-même son monument "naïf"⁸⁸, au poète officiel Delille⁸⁹ ou à Alexandre Lenoir. Stendhal suggère, sous couvert de l'enfance de Henry Brulard, le poids de cette éducation intellectuelle et civique qui a dominé l'appropriation du passé. Après avoir rappelé que son "grand-père avait une vénération et un amour pour les grands hommes qui choquèrent bien M. le curé", il en décrit l'incarnation "muséographique" : "Il faisait cadeau à ses amis et amies de cadres dorés de deux pieds et demi sur trois, garnis d'une grande vitre derrière laquelle il disposait 6 ou 8 douzaines de médailles en plâtre de 18 lignes de diamètre. C'étaient tous les empereurs romains et les impératrices, un autre cadre présentait tous les grands hommes de France, de Clément Marot à Voltaire, Diderot et d'Alembert. [...] je ne me lassais pas d'étudier les traits de ces *Hommes illustres* dont j'aurais voulu imiter la vie et lire les écrits."⁹⁰

Au musée, le buste ou la statue du grand artiste est alors bien davantage qu'un adjuvant à la jouissance de ses œuvres⁹¹. A preuve le projet d'installer dans la galerie du Louvre, en guise d'hommes illustres, "les portraits en marbre des principaux maîtres de toutes les Ecoles, placés sur des cippes au-dessous des ouvrages mêmes des maîtres dont ils offriront les traits"⁹².

Le lien paraît net, également, entre l'admiration qu'entretient le musée pour les artistes, sur le mode d'un panthéon de la culture, et les représentations des vieux maîtres, entourés d'artistes, d'élèves, de modèles ou de mécènes, dont la peinture du XIXe siècle est si riche. Alexandre-Evariste Fragonard dessine en 1813 pour la manufacture de Sèvres un "Musée Napoléon ou les Beaux Arts" qui représente l'empereur accueillant dans le temple

⁸⁶A propos de Philippe le Bel, Niemeyer ne partage pas l'avis de Arndt, qui trouve la tête du roi remarquable. Mais les deux visiteurs font le récit du procès des Templiers, de l'attitude de Molé (A.H. Niemeyer : *Beobachtungen auf einer...* 1824, 2 vol., tome II, p 49 et Arndt : *Reisen durch einen Theil Deutschlands...* -, Leipzig, 1804, 4 vol., tome III, p. 184). Sur le milieu on consultera le recueil de J. Voss : *Deutsch-französische Beziehungen im Spannungsfeld von Absolutismus, Aufklärung und Revolution*, Bonn-Berlin, Bouvier, 1992.

⁸⁷Je me permets de renvoyer à "L'invention de la bonne volonté culturelle : l'image du musée au XIXe siècle", *Le mouvement social*, n° 131, avril-juin 1985, p. 35-64, et "Le musée et ses visiteurs", dans *La Jeunesse des musées. Les musées de France au XIXème siècle*, Paris, 1994, p. 332-351.

⁸⁸M. Vovelle : *L'irrésistible ascension de Joseph Sec, bourgeois d'Aix*, Aix, 1975.

⁸⁹L'abbé Delille (1738-1813), poète "arcadien" publie en 1782 le poème didactique *Les Jardins*, parmi des traductions des *Géorgiques* (1769) et du *Paradis Perdu* de Milton (1805). Cf. E. Guitton : *Jacques Delille (1738-1813) et le poème de la nature en France de 1750 à 1820*, et les actes du colloque *Delille est-il mort ?* Clermont-Ferrand, 1967.

⁹⁰*Vie de Henri Brulard*, Paris, Gallimard, Folio, p. 170. Pour l'analyse du motif dans le beylisme voir M. Crouzet : *La vie de Henry Brulard ou l'enfance de la révolte*, Paris, 1982, p. 119-136.

⁹¹Chez certains, elle devient principe généalogique, tel ce L. Robert, auteur d'un *Essai sur la mégalanthropogénésie, ou l'Art de faire des enfants d'esprit qui deviennent des grands hommes, suivi d'observations de Lavater*, en l'an X (1801).

⁹²*Athenaeum*, 1806.

de l'art Michel-Ange, Rubens, Poussin, Raphaël et Léonard de Vinci⁹³. La "Mort de Raphaël" traitée par Monsiau et Bergeret (1806) joue sur la popularité de ses chefs-d'œuvre au Louvre, l'exotisme historique, l'anecdote émouvante, pour mieux assimiler Napoléon aux grands protecteurs de l'art de la Renaissance⁹⁴.

Tout à la fois témoin et acteur de la crise du rapport collectif au passé, le musée fait de l'histoire de France son enjeu des choix personnels. Chacun des visiteurs peut y reconnaître son panthéon, à partir d'images hétéroclites — héros du jour et grandes figures de l'histoire de France, représentants de l'intelligence universelle et simples prétextes à une sentimentalité d'époque. Dans une large mesure, la collection de personnages mise en scène par Lenoir relève ainsi d'un espace nouveau ouvert aux rêves de l'individu au sein de l'espace public du XIXe siècle⁹⁵.

⁹³n° 96 de *Raphaël et l'art français*, catalogue d'exposition, Paris, Grand Palais, 1983-84. Ce peintre habitué aux scènes du Moyen-Age et de la Renaissance donnera aussi en 1826 un des plafonds du Louvre, fort critiqué par Jal, sur *François Ier accueillant les envois du Primatice*. Voir le dessin préparatoire dans le catalogue de la collection Prat, Musée du Louvre, 1995.

⁹⁴F. Haskell : "La fabrication du passé dans la peinture du XIXe siècle", *De l'art et du goût jadis et naguère*, Paris, Gallimard, 1989, p. 167-195 et M. Rosenberg : *Raphael and France. The artist as paradigm and symbol*, Penn State U.P. 1994, ainsi que R. Balny d'Avricourt : "Le siècle de François Ier vu par les peintres de l'époque romantique", *Bulletin des Musées de France*, VI, octobre 1934, p. 168-170.

⁹⁵Walter Benjamin : *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. fr. par Jean Lacoste, Paris, 1982, p. 67-70.