

## Le patrimoine des musées : pour l'histoire d'une rhétorique révolutionnaire

In: Genèses, 11, 1993. pp. 25-49.

---

Citer ce document / Cite this document :

Poulot Dominique. Le patrimoine des musées : pour l'histoire d'une rhétorique révolutionnaire. In: Genèses, 11, 1993. pp. 25-49.

doi : 10.3406/genes.1993.1170

[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/genes\\_1155-3219\\_1993\\_num\\_11\\_1\\_1170](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/genes_1155-3219_1993_num_11_1_1170)

---

## LE PATRIMOINE

## DES MUSÉES :

POUR L'HISTOIRE  
D'UNE RHÉTORIQUE  
RÉVOLUTIONNAIRE*Dominique Poulot*

**D**epuis quelques années, on assiste à l'affirmation répétée d'un nécessaire retour à la « tradition » patrimoniale française, tantôt dans le cadre d'une « interprétation » progressiste du patrimoine, par exemple d'une « nouvelle muséologie », tantôt au nom d'un *revival* des valeurs « conservatrices » d'une III<sup>e</sup> République « athénienne »<sup>1</sup>. Ces récits concurrents manifestent la permanence (comme la validité polémique) d'une histoire-mémoire du patrimoine national, peu à peu constituée au cours des deux derniers siècles.

Si l'on accepte l'analyse conduite par Paul Ricœur, l'histoire connaît en général trois figures, qui vont de l'évènement « infra-signifié », compris en dehors de toute lecture, au récit gouverné par un « sens englobant », et enfin à l'analyse de faits « sursignifiés », c'est-à-dire entendus comme eux-mêmes tirés de récits<sup>2</sup>. C'est dans cette dernière perspective qu'il s'agit ici de poser les jalons d'une histoire du patrimoine comme objet « sursignifié » par la tradition culturelle nationale. En d'autres termes, cette lecture tente d'élargir la perception du contexte qui, à chaque moment, a conféré son sens au patrimoine, en montrant l'ampleur et la variété de ses déterminants.

Au rebours de l'idée d'un patrimoine réglé par des fins de stabilité sociale, sur le mode fonctionnaliste, comme de celle d'un corpus mobilisé par une manipulation machiavellienne, le patrimoine doit être conçu, avant tout, comme une valeur de référence, une « grandeur » sociale – en l'occurrence la construction de valeurs propres à justifier l'appartenance à des communautés imaginaires,

1. Ainsi André Desvallées, *Vagues*, Mâcon, Éditions W, 1992 ; Marc Fumaroli, *L'État culturel*, Paris, Éditions de Fallois, 1991.

2. Paul Ricœur, *Temps et récit*, I, Paris, Le Seuil, 1983 ; Denis Peschanski, Michael Pollak et Henry Rousso, « Le temps présent, une démarche historienne à l'épreuve des sciences sociales », dans « Histoire politique et sciences sociales », *Cahiers de l'IHTP* n° 18, juin 1991.

## DOSSIER

*Patrie, patrimoines*  
Dominique Poulot  
*Le patrimoine des musées*

qu'elle reposent sur le partage d'une nationalité, de cultures ou d'un projet éthique. L'histoire de la patrimonialisation au sein d'une société n'est-elle pas celle de l'élaboration d'un cadre ou d'un instrument qui met l'accent sur les formes impersonnelles de conservation et de transmission de propriétés jadis personnelles, au nom de références juridiques, bref où se traitent à la fois « le rapport général/particulier et la question de l'équité »<sup>3</sup> ?

Un exemple particulièrement significatif est celui de la transfiguration révolutionnaire de l'héritage français en valeur universelle pour l'avenir, dont le sort réservé aux monuments du Moyen Âge national peut passer pour emblématique. Cet épisode prouve la nécessité de substituer à l'idée hégélienne d'une correspondance générale entre patrimoine de chaque époque et « esprit du temps » une analyse des « mondes du patrimoine » qui s'avèrent liés aux diverses figures de l'héritage représenté. Il révèle aussi combien, à l'encontre du schéma évolutionniste d'une « prise de conscience » du patrimoine, peu à peu généralisée à tous les genres et tous les temps, l'histoire de cette construction est traversée d'initiatives par la suite oubliées ou méconnues, bref tissée de vicissitudes paradoxales, d'échecs ou d'impasses. En cela il permet de réinterpréter la genèse du « patrimoine » dans les sociétés contemporaines, non plus dans une perspective de modernisation macro-sociologique, en relation avec la révolution industrielle<sup>4</sup> ou d'autres phénomènes similaires, mais au sein de processus infiniment moins spectaculaires, touchant aux modes de gestion, d'usage et d'interprétation des traces matérielles du passé.

Analysant un cas voisin de celui de l'émergence de la catégorie patrimoniale, la constitution de l'histoire savante, J.G.A. Pocock a mis en évidence combien ses modalités ressortaient au jeu, dans une société, entre un corps de théorie, en l'occurrence politique, et le mode coutumier d'interprétation de son passé. C'est en effet au cours de débats et de controverses que l'histoire savante est apparue, pour se référer à la tradition, défendre ou attaquer la légitimité de la conduite des affaires publiques, etc.<sup>5</sup>. « Le caractère multiple du corps politique exige, écrit-il, que son réseau de communication ne soit jamais totalement clos, qu'un langage adapté à un certain niveau d'abstraction puisse toujours être entendu et compris à un autre niveau, que les paradigmes passent de contextes où ils remplissaient cer-

3. Voir Luc Boltanski et Laurent Thevenot, *De la justification. Les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard, 1991.

4. Telle semble être la position de Françoise Choay, *L'allégorie du patrimoine*, Paris, Le Seuil, 1992.

5. John G. A. Pocock, « The origin of the Study of the Past – A Comparative Approach », *Comparative Studies in Society and History*, IV, 2, 1962.

taines fonctions bien définies à d'autres où ils se comporteront différemment<sup>6</sup>. »

Notre thèse est que l'apparition ou la mutation d'institutions patrimoniales relève de modalités comparables. Ainsi, pendant la décennie révolutionnaire et à son issue, la revendication du mouvement politique comme lié à l'instruction publique, et la définition du « vandalisme » comme contre-révolutionnaire, à tout le moins imbécile, conduisent, par une série d'adaptations et de transpositions, à conférer aux traces du passé une reconnaissance, mais dans un cadre compatible avec la volonté de se couper de l'ancienne France. La constitution de ce patrimoine savant, car déterminé par une expertise spécialisée, s'opère contre la transmission routinière du sens – mais aussi, largement, contre les modalités traditionnelles des intérêts savants, et spécialement l'horizon intellectuel de l'érudition, déconsidéré par son lien au privilège.

Au-delà, le passé de la mémoire collective, s'il paraît actuel et simultané dans la version patrimoniale de la Révolution, est aussi une construction de la distance (spécifiquement de l'antériorité et de l'ancienneté). La répartition du vieux et du neuf, du périmé et du pertinent, du local et de l'universel... en son sein ne dépend pas exclusivement de la substitution de « modernes » aux « anciens », d'une mutation hypothétique du goût ou encore de la rupture politique, bref d'« évènements-monstres » ; elle est aussi le fruit du jeu de l'éloignement et de la proximité que manifeste toute herméneutique historique, « entre la familiarité et le sens de l'étrange (...), entre les intentions historiques, l'objectivité déjà distante de l'héritage et le sens de la tradition à laquelle nous appartenons »<sup>7</sup>. Même s'il est fondé à neuf dans l'imaginaire, le patrimoine révolutionnaire est ainsi gouverné par des figures classiques du rapport d'interprétation, « l'insistance, le raccourci, l'omission »<sup>8</sup>, – auxquelles on peut ajouter en ce cas l'oubli et l'abus, soit la catachrèse.

## La légende révolutionnaire

A vrai dire, si l'élaboration de catégories, de règles et de conduites inédites, répondant à la forme moderne du « patrimoine » est, dans la tradition républicaine, classiquement référée à 1789, les dégâts survenus constituent, pour d'autres, son legs le plus évident et le plus durable.

6. Id. dans le recueil *Politics, Language and Time*, New York, Atheneum, 1971, p. 21.

7. *Wahrheit und Methode*, Tubingen, J.C. B. Mohr, 1960 (trad. fr. *Vérité et méthode*, Paris, Le Seuil, 1976, p. 279).

8. Selon la formulation de George Steiner, *After Babel*, Oxford, Oxford University Press, 1975 (trad. fr. *Après Babel*, Paris, Albin Michel, 1978, p. 39).

## DOSSIER

*Patrie, patrimoines*

Dominique Poulot  
*Le patrimoine des musées*

Car l'image patrimoniale de la Révolution tient en deux stéréotypes opposés : l'entrée des chefs-d'œuvre au musée et le bris des images corrompues de l'Ancien Régime. Ainsi le vandalisme est-il identifié tantôt à une barbarie aveugle, principe même de la Révolution, tantôt à une *felix culpa* qui procura les matériaux de l'institution patrimoniale. L'épisode fait figure, chez les premiers, d'évènement monstrueux qui s'est attaqué aux fondements mêmes de toute société, à ses structures naturelles, bref à un traumatisme collectif, alors que les seconds y reconnaissent la naissance du souci patrimonial contemporain.

Autant dire que la fondation française du patrimoine est l'objet d'une historiographie polémique, traversée de clivages politiques et confessionnels, à l'image de toute l'histoire révolutionnaire, « récit des origines, donc discours sur l'identité »<sup>9</sup>. Il s'agit, au tribunal de la postérité, d'établir, comme s'exclamait Aulard en 1912, si « nos aïeux (sont ou non) des vandales », partant de juger « l'œuvre civilisatrice de toute la République »<sup>10</sup>. C'est que, dès l'origine, le « vandalisme » est l'instrument et l'enjeu des polémiques partisans.

La campagne anti-vandale de l'abbé Grégoire – et l'abondante littérature qui en découle – ont abouti à l'élaboration et à l'exploitation d'un « scandale » ; le « vandale » y apparaît le faire-valoir de l'action républicaine. Grégoire voulait dénoncer derrière les destructions un complot des terroristes et de leurs alliés, étrangers et contre-révolutionnaires mêlés, favorisé par l'ignorance des foules. Par la suite, l'attribution des responsabilités a varié selon les opinions sur la Révolution : activités révolutionnaires conscientes, simple « dérapage » dû aux circonstances, effet des mentalités archaïques de l'époque, dont s'avèrerait victime la révolution des Lumières elle-même, ou encore actes purement délictueux, donc politiquement insignifiants ?

La réponse à cette question a pris chez Michelet des accents inoubliables, à la mesure de ses enjeux symboliques. Le voici qui « ouvre » les registres de la Commune en novembre 1793 : « Risquons-nous, écrit-il, dans ces archives des crimes, pénétrons dans ce repaire de l'impie, de l'horrible, de la sanguinaire Commune, comme l'appellent les historiens. » Et d'énumérer : « La Commune place au musée du Louvre une garde de dix hommes pour la nuit. Elle demande à la Convention de

9. François Furet, *Penser la Révolution française*, Paris, Gallimard, 1978, pp. 18-19.

10. Bronislaw Baczko, « Le complot vandale », *Le temps de la réflexion*, IV, 1983, p. 196.

suspendre toute restauration de tableaux et qu'on institue un concours à ce sujet. » D'où sa péroraison : « Quelle administration, en si peu de temps, peut montrer, par tant de faits, un si tendre intérêt pour l'espèce humaine, une telle préoccupation de tout ce qui touche à la civilisation, même des objets auxquels on semblait devoir moins songer dans ces temps de troubles : des bibliothèques, des musées et jusqu'aux restaurations de tableaux <sup>11</sup> ? » Un Jules Renouvier, un Eugène Despois renchérissent : le musée joue pour cette tradition un rôle stratégique dans la justification « culturelle » de la Révolution <sup>12</sup>.

L'histoire républicaine, militante donc commémorative, s'est toujours attachée, en effet, à conférer au musée un statut d'innovation radicale. Il incarne commodément la rupture d'avec le secret des collections d'Ancien Régime, par son caractère d'ouverture au peuple et de promesse de jouissances. Son évocation lave, à l'évidence, les pères fondateurs du soupçon « vandamique », au moment où, du Second Empire à la Troisième République, les polémiques redoublent sur l'ampleur et la responsabilité des destructions. La revendication de sa paternité révolutionnaire insiste ainsi sur la nouveauté intellectuelle et l'enjeu politique de la réflexion alors inaugurée sur les principes, l'inventaire et l'usage du patrimoine national.

On souligne l'enjeu général de la protection révolutionnaire du passé, à savoir la constitution d'une science impartiale de l'histoire. Le rapporteur du projet de loi de 1881 sur la conservation des monuments historiques, Courcelle-Seneuil, juge que sous l'Ancien Régime, « lorsque la vérité historique devait céder aux préoccupations du moment, les monuments historiques devaient être assujettis au goût du jour » <sup>13</sup>. Il met en avant l'influence de « la nouvelle conception de l'histoire introduite par Voltaire et Turgot » – à laquelle il prête plutôt, soit dit en passant, les thèses de Saint-Simon ou d'Auguste Comte. Pour lui, en effet, « le jour où la philosophie et l'histoire s'accordèrent pour constater dans la vie du genre humain un développement progressif, manifesté par une suite d'états sociaux issus les uns des autres et différents, la conservation des monuments, témoins de chacun de ces états, fut reconnue comme une nécessité publique ». « Malheureusement, conclut-il, à l'époque où ces idées faisaient leur première apparition, les passions politiques en arrêtaient le développement normal. » Ainsi

11. *Histoire de la Révolution française*, livre XIV, chapitre 1, Paris, 1952, éd. de la Pléiade, II, pp. 628-629.

12. E. Despois, *Le vandalisme révolutionnaire*, Paris, 1868, pp. 164-169, résume tout cet argument.

13. *Rapport présenté au nom des sections réunies par M. Courcelle-Seneuil, Conseiller d'État, rapporteur.*

## DOSSIER

*Patrie, patrimoines*

Dominique Poulot  
*Le patrimoine des musées*

la Révolution marque-t-elle, paradoxalement, sinon une régression, au moins une parenthèse due aux circonstances dans ce progrès d'une juste conscience du passé qu'elle illustre par ailleurs.

De cette vulgate définitivement fixée au seuil du <sup>xx</sup>e siècle, la thèse de F. Rücker demeure la plus ferme élaboration. L'auteur reconnaît « trois sources d'inspiration » aux mesures législatives de la Révolution. Les nécessités de la nationalisation des monuments donnèrent lieu d'abord à des « prescriptions multiples relatives à la restriction de la vente, au classement préalable, à l'inventaire et à la création d'organes spéciaux ». Ensuite, il fallut concilier cet intérêt avec l'anéantissement des restes de l'Ancien Régime, grâce à des précautions « dans les décrets portant suppression des signes de féodalité ». Enfin, les dilapidations et les dégradations survenues obligèrent à prendre des « mesures de protection proprement dites contre le vandalisme »<sup>14</sup>.

A l'inverse, pour l'école contre-révolutionnaire, la Révolution est synonyme de destruction, la conservation relevant du courage individuel ou de la Providence. L'« école rétrograde » s'est toujours attachée à démontrer la responsabilité des Assemblées dans les destructions vandales et à minimiser les efforts conservateurs de la République. Dans la seconde moitié du <sup>xix</sup>e siècle, Louis Courajod a ramassé l'argumentation de manière claire et frappante : « On verra, écrit-il, la Convention, la Commission des Monuments, la Commission Temporaire des Arts, le Comité d'Instruction publique, quoique animés de pensées différentes, remplis tous quelquefois d'une véritable bonne volonté, mais impuissants la plupart du temps à lutter contre une force occulte, parfois inconsciente, qui était l'âme de la Révolution et la poussait à proscrire le passé sous toutes ses formes... »

14. F. Rücker, *Les origines de la conservation des Monuments historiques en France, 1790-1830*, Paris, 1913, pp. 203-212. Voir aussi L. Courajod, *Alexandre Lenoir : son journal et le Musée des monuments français*, Paris, 1878-1887, 3 t. Sur l'interprétation anglo-saxonne du vandalisme révolutionnaire, S. J. Idzerda, « Iconoclasm during the French Revolution », *American Historical Review*, Vol LX, octobre 1954, pp. 13-26 ; J. A. Leith, *The idea of Art as Propaganda in France 1750-1790*, Toronto, Toronto University Press, 1965.

Le vandalisme révolutionnaire commence donc avec la confiscation des biens du clergé et se poursuit avec les « musées », et autres entreprises de pseudo-conservation. Deseine, dans un pamphlet intitulé *Opinion sur les musées* (an XI) les dénonce comme des « établissements imaginés depuis la Révolution, (qui) doivent leur existence à la spoliation des temples ; sans le vandalisme, qui sera dans tous les temps la honte des révolutionnaires, eût-on jamais osé proposer au Gouvernement de dépouiller les temples (...) pour former des musées (...) ? ».

Loin de constituer l'antithèse du vandalisme, ou au moins de racheter ses dégradations, les musées en sont le complément, l'effet d'une malveillance plus machiavélique encore.

Car la « conservation » n'est, somme toute, qu'une autre forme de destruction. Chateaubriand a laissé la formulation la plus significative de cette thèse : « La chose pouvait avoir, aux yeux de la folie humaine, une certaine mauvaise grandeur ; mais c'était prendre l'engagement de bouleverser le monde, de ne pas laisser en France pierre sur pierre et de parvenir, au travers des ruines, à des institutions inconnues. Se plonger dans ces excès pour rester dans des routes communes, c'est avoir les fureurs du crime sans en avoir la puissance. » Et de concéder, à propos du Musée des Monuments Français d'Alexandre Lenoir, qu'« on a sans doute de grandes obligations à l'artiste qui a rassemblé les débris de nos anciens sépulcres ; mais quant aux effets de ces monuments, on sent trop qu'ils sont détruits. Resserrés dans un petit espace, divisés par siècles, privés de leurs harmonies avec l'antiquité des temples et du culte chrétien, ne servant plus qu'à l'histoire de l'art, et non à celle des mœurs et de la religion ; n'ayant pas même gardé leur poussière, ils ne disent plus rien à l'imagination ni au cœur ».

Le raisonnement deviendra vite lieu commun du réquisitoire réactionnaire contre une conservation pervertie : « Les révolutionnaires conservaient, écrit Edgar Boutaric, quelques monuments du passé pour les livrer à la risée et à l'opprobre. (...) J'ai dit qu'on respectait les œuvres d'art ; entendons-nous : on ne les admettait que dépouillées de leur signification, on les désappropriait pour en faire un objet de bric-à-brac. » Bref, la patrimonialisation relève de l'iconoclasme, qui détruit l'œuvre sous couvert de dégager son intérêt historique. La logique de cette argumentation débouche – chez un Quatremère de Quincy par exemple – sur l'assimilation de la révolution à « une sorte de lacune, un espace désert et stérile pour l'histoire des arts, comme pour les artistes de ce temps »<sup>15</sup>.

Ainsi, à l'inverse des collections bien comprises de l'Ancien Régime, patrimoine rassemblé avec goût et transmis avec soin, mémorial de la famille, de la province ou des corps intermédiaires, les musées d'origine proprement républicaine sont la conséquence de l'esprit vandale, du difficile endiguement de l'anarchie, au mieux de

15. Cité par Jacques Droz, « Historiographie de la Révolution française pendant la monarchie de Juillet », *Congrès des Sociétés Savantes*, 1964, pp. 465-479.



## DOSSIER

*Patrie, patrimoines*  
Dominique Poulot  
*Le patrimoine des musées*

l'esprit de système propre aux pédants et aux fanatiques. La révolution n'a fait que ruiner ou dégrader les nobles entreprises du loisir de la dynastie. A l'issue de cette brève parenthèse, le musée n'a pu prendre et se développer que débarrassé des utopies pédagogiques léguées par les Lumières, grâce à une tradition collectionneuse entretenue par les initiatives isolées de minces élites, et par l'évergétisme de notables ou de municipalités, au sein de sociabilités savantes gardiennes de mémoire. C'est qu'il s'agit, dans cette tradition, de révoquer en doute la vulgate républicaine – officielle – de l'origine et des progrès de l'institution, afin de mieux louer la fondation monarchique et la longue chaîne des amateurs et des mécènes de la société civile.

Ces différentes hypothèses renvoient à l'interprétation de la conservation révolutionnaire : est-elle l'effet d'un sentiment d'urgence devant l'étendue des destructions ? En d'autres termes, un sauvetage de hasard accompli contre le principe de la table rase, à la faveur de confusions et de tensions multiples ? Ou bien participe-t-elle d'un propos cohérent, voire nécessaire, de mieux en mieux explicité, assimilable à *la* conscience révolutionnaire ?

Dans les années mille neuf cent cinquante, une école anglo-saxonne a commodément baptisé du terme générique d'iconoclasme toute la politique révolutionnaire à l'égard du passé, conservations et mises au musée comprises. La dénonciation de la propagande totalitaire sous-tend alors le propos, qui attribue un machiavélisme sommaire aux acteurs de la période. Paradoxalement – et, *nolens volens*, à l'image des classiques de la contre-révolution – ces auteurs « reprochent » implicitement aux révolutionnaires du XVIII<sup>e</sup> siècle de ne pas s'être montrés conséquents avec eux-mêmes. Le dessein révolutionnaire, écrit James A. Leith, « aurait conduit à sacrifier le prestige culturel (que la France) possédait auprès des autres États rivaux, en supprimant la liberté de création de l'artiste, et en répudiant l'idée d'art pour l'art, c'est-à-dire à rompre de manière décisive avec la conception de l'art et de l'artiste que nous devons à l'Italie du XV<sup>e</sup> siècle ». Mais le « vandalisme » réel est demeuré en deçà de cet iconoclasme idéal, à l'horizon du projet intellectuel de la décennie.

C'est encore renouer avec l'historiographie contre-révolutionnaire que de considérer la conservation révolu-

tionnaire comme une forme de destruction. Nombre d'auteurs ont, sur ce modèle, soutenu la thèse d'une hyper-rationalité des conduites. Pour Stanley J. Idzerda, par exemple : « Les révolutionnaires ont résolu le dilemme (de la conservation/destruction) de deux manières. D'une part ils encouragèrent l'iconoclasme tout en le dénonçant comme vandalisme ennemi ; d'autre part ils créèrent une institution nommée "musée", pour transformer en simples œuvres d'art les symboles religieux : l'iconoclasme s'accomplissait sans destruction. »

La décennie soixante-dix a ajouté à ce premier volet du raisonnement l'idée que les mesures conservatoires de l'après Thermidor étaient autant de moyens, pour le nouvel État, d'user du repoussoir des violences populaires. Les dénonciations des destructions et la défense de la civilisation font ainsi figure de tactique politicienne à l'usage des assemblées et de l'opinion. N'envisager que l'efficacité manipulatrice des condamnations du « vandalisme » conduit toutefois à renouer avec l'idée d'un « complot vandale », mais cette fois inversé : non pas celui de la contre-révolution et de l'ignorance, mais bien celui des représentants thermidoriens, qui entendraient ainsi asseoir leur légitimité. Une version de la thèse tourne donc à la dénonciation de l'ordre culturel bourgeois que Thermidor est censé instaurer. Ce « révolutionnisme » privilégie logiquement la destruction, identifiée à l'action politique des masses, au détriment de l'idée d'un héritage à préserver, assimilée à la réaction politique et sociale : la seule différence d'avec les propos d'époque tient au renversement des valeurs.

## **Une représentation patrimoniale**

Toutes ces thèses participent d'une interprétation traditionnellement politique des phénomènes culturels, qui les assigne à des intérêts antagonistes. Elles postulent peu ou prou que la contradiction entre la conservation des œuvres d'art et la destruction des emblèmes du régime périmé reflète l'état des rapports politiques. Lorsque le radicalisme l'emporte, on détruirait davantage – ou l'on conserverait moins – et vice-versa en période « modérée ».

Pourtant, si l'on reconnaît dans le « vandalisme » un effet de discours, destiné à donner sens à un moment politique « à la recherche de sa signification », il faut aussi

## DOSSIER

*Patrie, patrimoines*

Dominique Poulot

*Le patrimoine des musées*

réviser l'interprétation que ce propos a forgée, à savoir le contraste de la conservation et de la destruction. A les reconsidérer d'un peu près, les actes de violence et les mesures de conservation ne sont pas, dans la mentalité des hommes éclairés, autant de gestes antagonistes, au service de fins opposées : loin de s'avérer contradictoires, ils participent d'une même exigence de tri. L'ensemble correspond à la volonté de rendre *justice au passé* au nom de la volonté générale, selon des critères élaborés grâce au « règne de la critique »<sup>16</sup>.

Avec la Révolution, l'attitude à adopter à l'égard de l'héritage du passé, du désordre légué par le hasard des siècles, ressortit désormais à la Loi. L'intuition de Michelet évoquant un « tribunal révolutionnaire » des archives est à entendre en ce sens. C'est pourquoi les bris ou les réemplois de la décennie diffèrent radicalement des épisodes précédents, fonte du mobilier d'argent ou de l'orfèvrerie royale pour remplir les caisses, iconoclasme religieux, remplacement d'un décor périmé par un autre, etc. Une foule de décrets, de textes de lois, de délibérations – naïvement présentés, encore aujourd'hui, comme « effrayants » par une certaine historiographie – n'ont pour autre fin que de fixer explicitement les conditions juridiques et les formes concrètes de la destinée garantie aux « monuments » réappropriés.

Une nouvelle économie morale – moralisatrice – des images se veut alors au principe d'une conservation mûrement réfléchie, qui se règle sur le seul modèle d'héritage culturel, celui de l'Antiquité. Toute l'histoire moderne française devient d'un coup comme antique, ainsi que le martèlent maintes proclamations : la conséquence est à entendre concrètement pour l'héritage matériel qui entre dans l'économie générale des classiques, disponibles et manipulables. Ce cadre fournit un « horizon de réception » à des œuvres qui en sont désormais privées en raison de la perte, de la destruction ou de l'interdiction de leur site, de leur contexte ou plus largement des conditions originales de leur projet.

Au cours de l'épisode révolutionnaire s'est jouée en effet une certaine pacification des comportements devant les images, même si cela peut sembler paradoxal. D'après les décrets officiels, la mise en conformité des signes devait s'opérer professionnellement, à l'écart de la place publique, par grattages, effacements, mise au musée. Les

16. B. Baczeko, *op. cit.* Il ne s'agit pas, disant cela, de nier les contradictions bien évidentes apparues sur le terrain, à propos d'œuvres concrètes, ni, plus aveuglantes encore, les conséquences multiples et généralement fâcheuses pour la conservation des pièces, de la proclamation de tels décrets. Mais le refus si commun de concevoir « l'esthétique sans contradictions », pour plagier une étude célèbre, du patrimoine révolutionnaire, exige d'affirmer cette cohérence, au risque de grossir le trait.

recommandations des Assemblées suggèrent un travail d'exclusion tout chirurgical qui fait disparaître sans laisser de trace les symboles condamnés, à rebours du geste iconoclaste qui jouit du spectacle de la destruction visible, voire de l'effet du débris. En cela la définition d'un « patrimoine » révolutionnaire est aussi l'expression du monopole de la violence symbolique de l'État, tandis que le « vandalisme » désigne à l'inverse une conduite scandaleuse, car arriérée et ignorante, mais surtout illégitime parce que de caractère privé, ou relevant de l'initiative de groupes isolés, de factions particulières.

Il faut par conséquent souligner la justesse de la remarque apparemment polémique de l'érudit Hennin, qui, au siècle dernier, opposait les destructions de l'Ancien Régime, d'initiative populaire, et celles d'après 1789, causées « d'en haut ». Non que l'on ne puisse citer exceptions ou contre-exemples. Mais l'invention du « vandalisme » a tué, de fait, la légitimité qui était implicitement reconnue aux conduites iconoclastes des foules traditionnelles, en leur déniaient toute signification. Désormais le citoyen, en tant qu'il participe de la Volonté générale et de la Raison, doit agir conformément à la Loi. Sa conduite à l'égard des symboles ne peut être que conforme au droit, ou proprement criminelle. Bref, la notion démocratique de patrimoine collectif, qui s'est incarnée par la suite dans une législation *ad hoc*, définit et reflète à la fois un espace d'intervention inédit de l'État moderne.

Ceci ne peut se comprendre que par l'affirmation de rapports de causalité réciproques entre « culture » et politique, progrès de la civilisation et régénération des institutions publiques<sup>17</sup>, postulat déjà soutenu par certains textes des Lumières. On sait combien s'est affirmée, au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, au sein des élites européennes, la conviction d'une responsabilité collective à l'égard des chefs-d'œuvre universels<sup>18</sup>. Les projets de musées, ou, plus largement, de conservation patrimoniale, évoquent l'horizon régénérateur de la « *triade illuministica di museo, archivio e biblioteca* » (Andrea Emiliani). Par exemple, les entreprises de moulage des plus belles statues de l'Antiquité répondent au dessein de chaque pays de s'approprier les canons du Beau, et d'en fournir les modèles aux jeunes artistes<sup>19</sup>. Car le XVIII<sup>e</sup> siècle, sans doute sous l'influence du voyage en Italie, de la constitution de l'esthétique comme conception générale de « l'art » au-delà des discours sur la peinture, la

17. Voir surtout F. M. Barnard, « Natural Growth and Purposive Development : Vico and Herder », *History and Theory*, XVIII, 1, 1979 et A.D. Smith, *The Ethnic Origins of Nations*, Oxford, Basil Blackwell, 1986, p. 136.

18. J. Guillerme, « La naissance du sentiment de responsabilité collective dans la conservation », *Gazette des Beaux Arts*, 1965. Et le classique de Louis Hauteceur, *Rome et la renaissance de l'antique à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1912. A. Emiliani, « L'ultima evoluzione del concetto di bene culturale », p. 111, in F. Perego (éd.), *Anastilosì. L'antico, il restauro, la città*, Roma-Bari, Laterza, 1987.

19. F. Haskell et N. Penny, *Taste and the Antique*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1981 (trad. fr. *Pour l'amour de l'antique*, Paris, Hachette, 1988).

## DOSSIER

*Patrie, patrimoines*

Dominique Poulot  
*Le patrimoine des musées*

sculpture, la musique, etc., et enfin du transfert de certaines attitudes religieuses, forge l'idée que l'art doit édifier et servir à l'éducation.

Simultanément, toutefois, le prestige des traces, des restes ou des reliques du passé demeure faible au sein de la pensée gestionnaire et utopique qui caractérise la République des lettres – autant que celui de la nation, le cosmopolitisme des Lumières ayant forgé un « *humanitarian nationalism* »<sup>20</sup>. Beaucoup de bons esprits déplorent l'incroyable chaos dont la succession des siècles les encombre – autant qu'ils rechignent à l'idée de remplir leur mémoire de faits révolus, inutiles au projet de la raison. Ils préfèrent imaginer une société idéale où ne subsisterait, à l'issue d'un tri savant, qu'un passé choisi et médité, ou en tout cas digne de sollicitude. Quand nous pensons le patrimoine, depuis les notions de *revival* et d'avant-garde du siècle dernier, en termes de conquêtes à étendre, le XVIII<sup>e</sup> siècle l'envisage plutôt sous l'aspect d'une usure de l'histoire à diriger, voire d'une épuration des restes au profit de fondations primordiales – tant il rêve volontiers aux origines évanouies (à leur *énergie* disparue, qu'il faut recouvrer ou surpasser)<sup>21</sup>.

Avec la Révolution française le passé national bascule d'un bloc dans un Ancien Régime honni, dénomination forgée expressément à cette fin. Les années conçues *a posteriori* comme fondatrices du patrimoine s'inscrivent donc en contradiction apparente de l'évolution qu'elles sont censées préfigurer : au plus profond d'une conviction de l'insignifiance du passé pour la construction du nouveau. La première entreprise d'administration officielle du passé matériel, en France, est liée à un constat de non-validité de la tradition dressé au moins depuis la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, comme à la mobilisation, avec le « règne de la critique », des impératifs moraux de la sphère privée contre l'ancienne sphère publique<sup>22</sup>.

C'est que la possibilité n'en pouvait apparaître qu'une fois écartée l'idée d'un passé source de légitimité dans les affaires de la Cité : avec la constitution de l'idéologie politique moderne. Comme l'a résumé Hannah Arendt, « pour autant que le passé est transmis comme tradition, il fait autorité. Pour autant que l'autorité se présente historiquement, elle devient tradition »<sup>23</sup>. La raison exige donc à la fois un mode anhistorique de l'autorité (c'est l'enjeu d'un « retour » aux principes de la nature) et un mode

20. Carleton J. Hayes, *The Historical Evolution of Modern Nationalism*, New York, Richard Smith, 1931, pp. 13-17.

21. Michel Delon, *L'idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, Paris, PUF, 1988.

22. R. Koselleck, *Le règne de la critique*, (trad. fr., Paris, Minuit, 1978).

23. Hannah Arendt : *Between Past and Future. Six Exercises in Political Thought*, New York, 1961 (« Tradition and the Modern Age », 17-40 ; « The Concept of History : Ancient and Modern », 41-90) (trad. fr. *La crise de la culture : huit exercices de pensée politique*, P. Levy (éd), Gallimard, 1989). Sur le concept, voir plus largement Edward Shils, *Tradition*, Chicago, Chicago University Press, 1981.

d'existence du passé qui n'est pas la tradition (l'idée d'une reconnaissance volontaire se substitue à celle d'un lien obligé). Parallèlement, la transmission « à la postérité » sera le résultat d'initiatives déployées expressément en ce sens, et non le fruit du cours naturel des choses.

Contre la lassitude et les ornières du passé, un combat permanent doit en somme faire advenir la conscience de l'héritage comme un des symboles de la volonté révolutionnaire, lié aux deux thèmes de la reconnaissance et de l'émulation. C'est une nouvelle représentation du passé qu'on tente de forger, par une judicieuse distinction du négligeable à effacer et du mémorable à instaurer ou, parfois, à reconduire, mais toujours au nom d'une réhabilitation du vrai. Sa meilleure définition est fournie par le président du Comité d'Instruction publique, Mathieu, proposant le 28 frimaire an II (18 décembre 1793) de recueillir « ce qui peut servir à la fois d'ornement, de trophée et d'appui à la liberté et à l'égalité »<sup>24</sup>.

Cet entretien d'une mémoire collective est étroitement lié, pour des raisons propres au sensualisme, au spectacle des œuvres d'art, dont le « véritable but est de prolonger le souvenir des actions utiles et de faire vivre longtemps la mémoire des bienfaiteurs de l'humanité »<sup>25</sup>. Cette conviction est difficilement compatible, cependant, avec une hostilité toute platonicienne et rousseauiste devant la représentation. La contradiction marque, comme on sait, les faiseurs de fêtes révolutionnaires qui, « sûrs du pouvoir des images », en usent « tout en restant obstinément convaincus que tout ce qui est figuré est faux »<sup>26</sup>. Le même paradoxe vaut, *mutatis mutandis*, pour l'objet du passé, qui entre souvent, aux yeux de ses promoteurs, dans un état « liminal », un entre-deux avant la consolidation définitive de la révolution et de la raison qui pourra seule, tout à la fois, garantir son innocuité et tenir ses promesses. En effet, la définition d'un patrimoine de l'humanité, identifié à la somme universelle des savoirs, est toute entière soumise à un imaginaire d'utilité.

## **Le patrimoine en ses nouveaux lieux patriotiques**

L'ère nouvelle veut bénéficier de l'expérience et du talent naturel des hommes. Ceci explique que le monument régénéré est celui qui, extrait du passé, vaut contre lui, pour l'avenir, en montrant que les valeurs présentes

24. In J. Guillaume, éd., *Procès-verbaux du Comité d'instruction publique de la Convention*, Paris, 1891-1907, III, p. 180.

25. *Instruction sur la manière d'inventorier (...) et de conserver (...) par la Commission temporaire des arts, an II.*

26. Mona Ozouf, *La fête révolutionnaire 1789-1799*, Paris, Gallimard, 1976, p. 244.

## DOSSIER

*Patrie, patrimoines*

Dominique Poulot  
*Le patrimoine des musées*

sont bien éternelles, mais qu'elles étaient naguère combattues par les méchants. Dans ce même mouvement qui brise les images corrompues de l'Ancien Régime, la Révolution prétend donc mettre au jour l'art authentique jusque-là relégué dans les réserves obscures du despotisme. Les œuvres passées inaperçues, ou oubliées, présageant un talent méconnu ou étouffé, requièrent d'emblée l'attention des bons républicains. La démarche est directement liée à une pensée qui fait le départ entre la permanence de la nature humaine et la perversion historique des sociétés, au profit d'une restauration du vrai et du beau, naguère dédaignés ou dissimulés. Ce faisant, même lorsqu'elle traite certaines œuvres du passé comme autant d'annonces, voire de précurseurs des glorieux événements, la Révolution annule en fait leur historicité au profit du présent. Toute perspective généalogique, au-delà des proclamations vagues sur les « leçons » des arts, est absente, comme la thématique de l'« avant-garde », guère concevable avant Saint-Simon<sup>27</sup>.

Certes, l'histoire sociale des symboles manipulés, c'est-à-dire les stéréotypes liés à ces objets au sein de la littérature artistique ou de la mémoire collective, intervient encore dans la manière dont on les considère et dont on les traite. Mais seules importent vraiment les nouvelles valeurs attribuées aux objets par leurs nouveaux lieux de conservation et d'exposition – celles de chefs d'œuvre restaurés, de documents convenablement mis en perspective ou d'illustrations efficaces.

Ces lieux, les musées – auxquels il faut joindre le Panthéon, les jardins à fabriques, différents dépôts ou conservatoires – sont le théâtre de multiples consécration, déconsécration et restaurations. C'est l'occasion pour les différents spécialistes d'entreprendre une nouvelle exégèse des objets, peu à peu dotés de nouvelles significations. Les rivalités et les contradictions entre ces nouvelles destinations des choses provoquent autant de conflits de classements, occasions d'affirmer la légitimité exclusive de certains agents représentant la nation dans la sphère patrimoniale. Par exemple, la fonction sociale du conservateur s'esquisse, et la constitution progressive de son habitus institutionnel.

Image idéale d'une ouverture des Lumières à tous dans l'espace utopique de communion avec le Beau et les principes, le musée a l'avantage de dispenser des débats sur

27. Donald Egbert, « The Idea of "Avant-Garde" in Art and Politics », *American Historical Review*, vol. LXXIII, 2, 1967, p. 339-366.

les tuteurs et les moyens de cette éducation régénératrice, le péril des corporations renaissantes, des intérêts particuliers, etc. A l'égal du Panthéon, des amphithéâtres et autres temples (un projet monumental de Durand et Thibault dessine, en 1803 encore, un lieu de réunion de citoyens afin d'y pratiquer « un culte quelconque »), le musée est un lieu auquel on ne cesse de trouver des usages, et qui est à peine lié à un fonds (dont le particulier bornerait toujours, en quelque sorte, son ambition universelle). Paradigme de l'efficacité sensualiste absolue, l'établissement est une commodité pédagogique qui permet de conférer une utilité de principe à des dépôts dont la signification et l'appropriation demeurerait autrement problématiques. Osons dire qu'il donne moins à voir les choses qu'il n'exalte l'énergie employée à les transmettre.

L'objet du passé y devient, à nouveaux frais, parlant, exposé qu'il est de manière à satisfaire au coup d'œil critique. Le musée, à l'image de la conscience du patrimoine tout entière, subordonne la partie – le monument particulier – au tout, c'est-à-dire au savoir des principes universels<sup>28</sup>. Les rapports d'association ou paradigmatiques y priment donc sur les rapports syntagmatiques – ce que d'aucuns (tel Quatremère de Quincy) dénoncent aussitôt comme une dénaturation de l'art, nouveau genre de vandalisme.

Cet investissement sur le lieu par excellence de la transmission volontaire se joue enfin sur la dépossession de la Cité traditionnelle. La conscience révolutionnaire manifeste une indifférence réelle, sinon une hostilité déclarée, à la spécificité des collections confisquées, à leur inscription territoriale ou historique. Elle dessine à l'inverse une répartition homogène du patrimoine sur le territoire national, tout en s'avérant fidèle à la centralisation traditionnelle des chefs-d'œuvre.

Les lois des 24 et 25 janvier 1790 organisent un découpage inédit de l'espace français en quatre-vingt-trois départements; la Commission des Monuments entend former, à l'aide des objets reconnus et inventoriés par elle, un musée dans chacun. L'illustre Bréquigny, de l'Académie des Inscriptions, propose le 2 décembre 1790 « une distribution des monuments » dans les églises transformées en musées: « Tous les monuments dont il s'agit, écrit-il, appartiennent en général à la Nation. Il faut donc mettre, autant qu'il sera possible, tous les individus à por-

28. Cf. les analyses du néo-classicisme menées par Barbara Maria Stafford dans sa véritable somme encyclopédique sur l'époque, *Voyage into Substance. Art, Science, Nature and the Illustrated Travel Account*, 1760-1840, Cambridge, The MIT Press, 1984.



## DOSSIER

*Patrie, patrimoines*

Dominique Poulot  
*Le patrimoine des musées*

tée d'en jouir, et rien, ce me semble, n'y contribuera mieux que de placer chacun des dépôts où ils seront rassemblés dans chacun des départements (en) ayant soin que chaque dépôt soit aussi complet qu'il se pourra. »

Le *Projet d'instruction pour hâter les établissements de bibliothèques et de muséums* présenté en novembre 1792 réaffirme que « chaque département formera ses établissements publics en choisissant d'abord ce qui pourra lui convenir parmi les monuments épars dans son territoire ; le surplus sera destiné à satisfaire les autres départements qui se trouveraient moins riches en ce genre, afin de parvenir, autant qu'il sera possible, à une répartition égale des sciences et des collections qui leur appartiennent ». Il prévoit « l'exécution d'un plan qui présentera dans toutes les parties de la République de vastes dépôts de livres, de tableaux, de sculptures et d'objets précieux en tout genre, qui les offrira tous également accessibles, organisés de la même manière, et subdivisés selon des mêmes règles jusque dans les plus petits détails ». Bref, une « utile et savante distribution » doit « vivifier toutes ces richesses, les centupler », enfin « les animer au profit de l'ignorant qui les méprise ». C'est insérer la distribution territoriale du patrimoine au sein d'une économie de la circulation, fondée sur des équipements soigneusement conçus et répartis, qualifiés par Grégoire d'« ateliers de l'esprit humain ».

Les modalités des relations entre musée central et musées départementaux évoquent alors la diffusion de répliques à partir de la collection parisienne. La résolution marque la décennie, puisque la *Correspondance de deux généraux sur divers sujets* suggère un projet identique en 1801, celui d'établir « des musées secondaires dans les principales villes de France, où l'on s'empresse-rait de réunir les copies des meilleurs morceaux des plus célèbres peintres ». L'ambiguïté des sentiments nourris à l'égard des musées départementaux – la certitude d'une urgence à fonder se tempère de la crainte d'y réunir des médiocrités et d'appauvrir le musée central – traduit la difficulté commune à penser une quelconque diversité de sujets et de modèles au sein d'un volontarisme politico-esthétique universel. La pénurie maintes fois déplorée de bons exemples, artistiques et moraux, que pallie le recours à des « multiples », n'est que l'envers d'un Panthéon d'originaux par définition limité.

Le maillage utopique du patrimoine a été bien décrit par Lakanal dans son rapport sur les Écoles Centrales et leurs musées-bibliothèques en décembre 1794 : « Le génie portera sa flamme épuratrice jusqu'aux extrémités de la République. De là, par un effort réciproque reporté naturellement vers le centre, il se formera une circulation d'où dépendent l'embonpoint et la vie du corps social. » C'est dessiner, avec une perspective d'aménagement susceptible de modeler la société, un *telos* d'homogénéité qui inspire l'imaginaire patrimonial aux dépens des collections originelles. Même lorsque Chaptal recommande, lors de la formation d'un musée, le respect des fonds déjà constitués c'est toujours par souci d'efficacité, pédagogique notamment, pour mieux dérouler les cycles de progrès et décadence des arts. Un des legs durables de la période, à cet égard, est la longue impossibilité de penser la diversité des collections particulières face au musée universel et efficace autrement que comme archaïsme, obstacle au progrès des connaissances, voire legs de l'obscurantisme oppresseur.

Car on touche ici aux rapports complexes des représentations révolutionnaires à la richesse, voire à la propriété privée en tant que soustraite à l'esprit public. En l'an II, au moment de l'intense fusion de la société et de la loi, le sens patrimonial s'identifie ainsi à une morale de la propriété, tout à la fois publique et privée. Un Dusaulx, plaidant à l'Assemblée le 22 août 1792 la conservation des monuments des arts, peut alors confesser, en manière d'ultime argument contre l'iconoclasme : « Pour moi qui adore les arts, qui demande grâce pour leurs chefs d'œuvre, je donnerai, si l'on veut, la clef de mon cabinet, on n'y trouvera pas la figure d'un roi <sup>29</sup>. »

L'ensemble de ces caractéristiques dessine un patrimoine sans autre propriétaire qu'abstrait, identifié en quelque sorte à une humanité toute entière parvenue à la fin de l'histoire, sur le mode de l'apocalypse rationaliste des *Ruines* de Volney. Passé, présent et futur paraissent s'y fondre dans la garantie des principes dont la Nation est désormais dépositaire. Tel est bien le projet qui permettrait de vivre pour ainsi dire de plain pied avec les origines, au prix d'une véritable « traversée » des temps intermédiaires, notamment de toute la civilisation d'Ancien Régime. La représentation du passé comme patrimoine contemporain, c'est-à-dire retranché de l'histoire, a autorisé un moment ce paradoxe d'un héritage

29. *Archives Parlementaires*, t. XLVIII, p. 624.

## DOSSIER

*Patrie, patrimoines*  
Dominique Poulot  
*Le patrimoine des musées*

identifié à la permanence des principes révolutionnaires, dont il procéderait et qu'il devrait dorénavant enseigner à l'encontre de ses premiers propriétaires ou commanditaires, voire malgré lui.

Loin de viser seulement à la compréhension du passé, l'entreprise patrimoniale poursuit un dessein d'émancipation qui ne cesse de mettre au jour, à travers des « monuments », objets, édifices ou traditions, le rapport aux origines. La justification du patrimoine en Révolution tient en somme à un rapport à l'historicité gouverné par une recherche d'universalité et une remontée aux origines qui excluent toute considération des époques intermédiaires, *a fortiori* toute idée d'un « travail » de la durée pour comprendre l'histoire – toute « valeur » propre du temps<sup>30</sup>.

### Un musée exemplaire

Le Musée des Monuments Français d'Alexandre Lenoir, ouvert en 1795 à Paris, aux Petits-Augustins, et où figurent en bonne place originaux et moulages d'antiquités classiques et de pièces égyptiennes, en constitue peut-être le meilleur exemple. Ses sources intellectuelles en sont deux auteurs qui jouissaient alors d'une influence considérable, Court de Gébelin et Dupuis. L'ouvrage de Gébelin entend restaurer « aux yeux de l'univers la sagesse et l'intelligence des Peuples primitifs, développer leur origine commune, lever le voile qui masquait leurs connaissances, ramener toutes les Nations à la plus grande unité »<sup>31</sup>. Il est à l'origine de la manie celtisante de l'établissement.

L'« histoire de l'art chez les peuples modernes » que Lenoir entend donner obéit en effet à un principe de continuité de l'universel originel, celui de l'Antiquité, à l'universel moderne, incarné par la France révolutionnée. Car « non seulement nos arts coïncident parfaitement avec ceux des Anciens mais encore nous avons trouvé des rapports singuliers entre les allégories qui caractérisent les diverses divinités sur lesquelles se sont exercés leurs sculpteurs et nos légendes mystiques que nos artistes ont peintes ou sculptées »<sup>32</sup>. Ainsi, la « Vénus gauloise » découverte dans le Morbihan est-elle une image d'Isis.

L'hypothèse d'un diffusionnisme généralisé paraît alors commode : « Les Celtes, nos ancêtres, s'étant répandus sur la surface du globe, par un esprit de conquête,

30. Cf. Mona Ozouf, « Régénération », dans F. Furet et M. Ozouf, éd., *Dictionnaire critique de la Révolution française*, Paris, Flammarion, 1989.

31. Cité par F. Baldensperger, « Court de Gébelin et l'importance de son Monde primitif », *Mélanges E. Huguier*, Paris, 1940, pp. 315-340.

32. *Musée des monuments français, Recueil de portraits...*, 1809, avant-propos. I : « Il est certain que, dans les premiers siècles de la monarchie française, nous avons reçu nos arts de l'Orient. »

apportèrent dans l'intérieur de la Gaule les usages des peuples qu'ils avaient visités. En passant dans l'Asie, ils s'approprièrent non seulement une partie des divinités de l'Égypte et de la Grèce, mais encore ils introduisirent dans leur état domestique une infinité d'usages particuliers. (...) Les Druides, dans leurs fonctions serviles imitateurs des prêtres de l'Égypte, régnaient sur les belliqueux Gaulois. » C'est sous leur influence que « les monumens des arts prirent un caractère sacré et uniforme, comme ceux des Égyptiens. Les monumens sont d'autant plus difficiles à expliquer aujourd'hui que ces prêtres-rois n'écrivaient rien et cachaient leurs mystères sous des formes symboliques » (d'où les « énigmes inexplicables » de Carnac, etc.).

De l'*Origine de tous les cultes ou religion universelle* de Dupuis, ce « véritable bréviaire de l'athéisme philosophique<sup>33</sup> » qui constitue sa seconde source d'inspiration, Lenoir tire l'idée que l'idéal politique ne doit pas se superposer à l'exégèse antiquaire pour lui conférer quelque actualité ; mais la nourrir intimement en fournissant le principe mobilisateur de la recherche. Toutes les traces du passé – images, monuments, mais aussi souvenirs et coutumes – sont empreintes d'une signification commune, que l'effort politique de libération permet seul d'entendre. En d'autres termes, la démarche savante de dévoilement, comprise comme procès de démystification, n'est pensable qu'à la faveur de la régénération opérée par la Révolution.

Comme l'écrivait en effet Dupuis, avec logique, au chapitre trois de son *Origine de tous les cultes* : « Il est impossible qu'une religion qui a été la religion universelle du monde (...) ait passé sur la terre sans imprimer par-tout la trace de ses pas, et le caractère original de son génie. (...) Les premiers adorateurs de la Nature l'honoraient sans temple, sans images, sans autels ; elle leur paroissoit trop grande pour pouvoir être représentée sans être rétrécie, ni circonscrite dans des limites toujours trop étroites ; elle étoit à elle-même son temple, et le spectacle majestueux qu'elle offroit à l'homme valoit mieux que toutes les images, qui non-seulement auroient affaibli ses traits, mais encore ne pouvoient manquer de la faire oublier. (...) Mais les nations civilisées, qui ont des richesses, des arts, des sciences et du luxe, laissent aux siècles suivans des monumens de leur génie et de leurs goûts. Ce sont ces nations-là qui pourront nous fournir des preuves de

33. Bernard Plongeron, *Théologie et politique au siècle des Lumières*, Paris, Genève, Droz, 1973, p. 15

## DOSSIER

*Patrie, patrimoines*

Dominique Poulot

*Le patrimoine des musées*

l'influence qu'a eu sur le caractère de leurs établissements politiques et religieux le culte rendu à la nature par tous les peuples du monde<sup>34</sup>. » Chez Lenoir, de même, l'analyse doit conduire au « véritable sens des allégories sacrées, présentées aux profanes comme des histoires, ou comme des faits héroïques ». La démarche débouche sur une quête universelle de matériaux archéologiques, dans le but d'affirmer le bien-fondé de la thèse. C'est dire combien la conservation de ces pièces, et leur exposition, s'avèrent d'enjeu considérable, qui doivent administrer les preuves de la démonstration.

### **Recouvrer le patrimoine de la nature humaine**

Le musée doit ainsi, selon Lenoir, « classer les monuments selon leurs époques, en suivant la ligne de démarcation que la nature a tracée elle-même. (...) En observant ce classement chronologique pour (son) arrangement », conclut-il, il devient « naturellement une école savante et une encyclopédie où la jeunesse trouvera mot-à-mot tous les degrés d'imperfection, de perfection et de décadence par lesquels les arts dépendants du dessin ont successivement passé ». Cet usage pédagogique du panorama rétrospectif comme science sociale et histoire naturelle des arts tout à la fois présente les époques révolues comme autant de déviations provisoires (des erreurs de goût, des fautes d'artistes dues à des régimes ignorants ou malfaisants), qui prouvent combien les valeurs permanentes de la raison et du talent ont été jadis oubliées ou combattues. Seul l'interprète peut désormais retrouver, derrière cette abondance d'images et de constructions, l'inscription des principes et des causes.

Le plus ancien de tous les arts est l'architecture, car « bornée dans son origine au simple nécessaire ». L'invention de la sculpture vient ensuite car « pour modeler, il suffit d'avoir la simple idée d'une chose, a dit Winckelmann ». Elle remonte traditionnellement aux « trente pierres élevées en Arcadie dont parle Pausanias », mais en fait « son origine est partout la même : on a élevé en l'honneur des dieux des colonnes brutes (...) selon l'antique usage des Arabes (...) et l'on imagina de placer une masse ronde au-dessus de ces monumens de la piété antique pour figurer une tête (...) et ensuite on traça vers le milieu de ces colonnes un signe particulier pour désigner le sexe de la divinité »<sup>34</sup>. Du signe pur, on passe

34. *Origine...*, *op. cit.*, an III, tome I, p. 43. Il s'agit d'abord des « anciens Perses, anciens Germains (...) et toutes les nations celtiques ».

ainsi, peu à peu, à la statue, c'est-à-dire au règne d'images multiples et singulières, puis à la foule des représentations individuelles. L'origine de la peinture s'inscrit symboliquement dans cette personnalisation croissante des arts : « La fille de Dibutade, après avoir tracé l'ombre de son bien-aimé, eut recours à son père pour en conserver l'image sous ses yeux <sup>36</sup>... ».

Si l'uniformité généralement adoptée en Égypte pour toutes les imitations de la figure humaine est le fait d'une « police sacerdotale (qui) dirigeait tous les arts dépendans du dessin », « les artistes grecs, libres dans leurs inventions, montrent dès les premières époques de l'art plus de grâce dans le choix des sujets, comme on le voit sur leurs vases, improprement appelés vases étrusques ». Bref, « l'imagination féconde et brillante des Grecs a singulièrement embelli et augmenté les poèmes sacrés des Égyptiens. (...) Les poètes, les peintres ou les sculpteurs se sont plu à peindre, à sculpter ou à chanter les héros mythologiques d'une religion qui n'avait d'autre but que l'adoration de la nature, et celle de ses phénomènes » <sup>37</sup>. En d'autres termes, « l'origine de ces allégories s'étant effacée, on a pris pour une réalité ce qui n'était que le fruit de l'imagination poétique ».

Cette réduction de l'*éclectisme* du matériel archéologique à l'unicité d'un principe, qu'opère en toutes circonstances la recherche de Lenoir, se justifie du postulat d'une origine indéfiniment déclinée dans l'histoire à travers de multiples avatars. La description des images et des pratiques pré-révolutionnaires, au sein d'une ethnographie de l'ancienne France, revêt les mêmes caractéristiques. Les « survivances » y témoignent de l'existence d'un *passé à demeure*, tant le présent s'avère la répétition d'une même origine. L'allusion aux faits d'actualité, soulignée typographiquement dans le catalogue à propos de telle ou telle identification iconographique, compose ainsi un argument dernier et triomphant en faveur d'une identification permanente de la culture à la nature.

L'analyse du « Graouilli » de Metz est peut-être la plus significative du projet et de la méthode <sup>38</sup> – promis, comme l'a montré Louis Dumont, à une fertile descendance dans les options herméneutiques des folkloristes <sup>39</sup>. Par cette étude d'une « cérémonie particulière qui se pratiquait dans cette ville tous les ans aux fêtes dites des Rogations, (et) tellement ridicule dans le siècle éclairé où

35. *Musée des monuments français*, éd. de 1810, « De la sculpture en France », p. 60.

36. *Idem*, « De la peinture en France », p. 71. Il ajoute qu'« il est au moins ingénieux d'avoir attribué à l'amour l'invention d'un art fait pour charmer tous les instants de la vie ».

37. *Musée*, éd. 1810, p. 26.

38. « Mythologie celtique du dragon de Metz, nommé Graouilli ou Observations (...) lues à la séance du 29 novembre 1807 par A. Lenoir », *Mémoires de l'Académie Celtique*, II, pp. 1-19.

39. L. Dumont, *La Tarasque*, Paris, Gallimard, 1951, pp. 172-173, 209, 215-216.

## DOSSIER

*Patrie, patrimoines*

Dominique Poulot  
*Le patrimoine des musées*

nous vivons qu'elle fut défendue peu de temps avant la Révolution par arrêt du Parlement », il s'agit de « contribuer aux progrès de la raison en cherchant à arrêter la superstition dont ces sortes de cérémonies mystiques sont encore l'objet chez le peuple ». L'enquête se veut iconoclaste et pédagogique : elle se propose d'anéantir les dernières traces de pratiques déjà condamnées par les élites éclairées en y reconnaissant la lutte du jour et de la nuit.

La variété des images du passé n'est donc qu'un fauxsemblant, l'instrument et le fruit d'une manipulation de la caste cléricale. Si les héritages culturels ne sont qu'originaux dissimulant la vérité primitive, la maîtrise de l'érudition s'accomplit dans la révélation de son insignifiance. Ou, plutôt, sa légitimité tient à son emploi initiatique, capable de traverser les apparences de ces images historiquement diverses pour retrouver l'un des origines.

On voit combien la religion naturelle identifiée, selon la formule de Voltaire, aux « principes de morale communs au genre humain », et l'esthétique néo-classique, qui requiert également l'universalité, ont en commun une affinité déclarée pour le primitivisme et une vision également an-historique de l'histoire<sup>40</sup>. La logique même de cette démarche, comme l'ont souligné beaucoup d'interprètes, conduit à reculer petit à petit dans le temps<sup>41</sup>. Mais le cas d'Alexandre Lenoir montre comment la recherche de principes universels, grâce à une remontée aux origines, peut aboutir à différents horizons de référence et conduire, à partir d'une quête de l'unité, à l'émergence d'un éclectisme culturel, difficilement maîtrisé.

Si la nature humaine a toujours été semblable, c'est en remontant aux origines, au plus primitif, que l'on peut espérer revenir aux principes fondamentaux. Toutefois, la perfection des arts n'est pas le fait de ces temps obscurs, mais bien de la Grèce, qui a donné l'exemple du Beau – peut-être insurpassable, Lenoir ne tranche pas – grâce à la liberté politique, notamment. Ce faisant, les artistes ont commencé d'occulter la vérité derrière des constructions poétiques tout aussi aimables que mensongères. Deux exigences distinctes, tenant l'une à une forme idéale, la perfection des arts, liée à la civilisation grecque (Winckelmann), l'autre à l'existence de principes originaux, cachés derrière la profusion des fables, mais à recouvrer par le travail de la raison (Dupuis), expliquent donc la singulière repré-

40. Telle est l'une des démonstrations les moins contestées de A. O. Lovejoy : *The Great Chain of Being. A Study of the History of an Idea*, Cambridge et Londres, Harvard University Press, 1936, rééd. 1964, p. 291.

41. E. H. Gombrich : « Les idées de progrès et leur répercussion en art », 1971 (traduit et repris dans *L'écologie des images*, Paris, Flammarion, 1983, pp. 221-290, ici 236).

sensation du patrimoine chez Lenoir et, spécifiquement, la présence de monuments antiques dans son musée des monuments français.

Bref, dans sa volonté d'écrire l'histoire de l'art moderne, c'est-à-dire national, Lenoir mobilise l'Égypte comme origine des monuments français, mais aussi la Grèce comme horizon d'une France régénérée. Il tente ainsi de concilier l'orthodoxie esthétique – le néo-classicisme respectueux d'un Beau idéal identifié depuis Winckelmann à un moment de l'histoire grecque – et l'hétérodoxie religieuse – à savoir l'idéal d'une religion naturelle – lesquelles partagent un même postulat d'universalité.

De là un éclectisme plus ou moins explicite, plus ou moins conscient, qui réunit la civilisation de référence de l'esthétique, la Grèce, et d'autres sociétés plus originaires, dont la proximité avec la sagesse primordiale, seule authentique, fait autant de modèles à d'autres égards. Cette première juxtaposition de modèles historiques de référence ouvre la voie à d'autres valorisations dont celle d'un Moyen Age gothique, où Lenoir lit la reprise d'une iconographie orientale primitive, « syrienne », est la plus spectaculaire.

## **Penser le patrimoine hors l'État-Nation ?**

C'est là sans doute une étape clef dans le passage d'objets relevant de la curiosité antiquaire, et marqués par l'insignifiance esthétique, au statut de pièces de patrimoine, vecteurs d'une mémoire imaginaire de la société nouvelle et légitimant son régime politique. Seule cette représentation pouvait, en effet, conférer à pareille entreprise de conservation une justification, celle de figurer l'excellence primitive, à recouvrer par l'effort de dévoilement en cours. Car par-delà leur existence d'artefacts, témoignant d'une époque précise des techniques, d'une étape du progrès général des arts de bâtir, de sculpter, de peindre, par-delà, aussi, les informations historiques qu'ils fournissent sur leur contexte, la civilisation dont ils sont issus, les « monuments » ici conservés comme patrimoine de la France régénérée illustrent une dimension anthropologique fondamentale.

Telle est bien la leçon dégagée par Jean Starobinski de l'examen du « mythe de la mythologie » au XVIII<sup>e</sup> siècle : au sein de la redistribution alors en cours du profane et



## DOSSIER

*Patrie, patrimoines*

Dominique Poulot  
*Le patrimoine des musées*

du sacré le processus de sécularisation entraîne « un mouvement inverse, par quoi le mythe, d'abord écarté, se voit attribuer un sens profond et plein »<sup>42</sup>. L'histoire ultérieure, qui est toujours celle des vainqueurs, a recouvert ensuite ces vicissitudes sous l'idée d'une extension et d'une généralisation de la conscience sociale du passé, comme du sens des responsabilités à son égard. Au mieux, elle a opéré le tri entre les raisonnements de circonstances, futiles ou déraisonnables, qui sauvèrent telle ou telle pièce, et la rationalité patrimoniale qui a fini par s'imposer et dont elle peut se faire l'écho<sup>43</sup>. Lenoir et l'épisode révolutionnaire tout entier ont particulièrement pâti de telles considérations. Mais c'est oublier que l'histoire de la construction du patrimoine est celle, souvent négligée ou pudiquement passée sous silence, des représentations de ce qui est digne d'être collecté, conservé, exposé. Comme telle, elle relève largement d'une histoire des lieux communs de la rhétorique cultivée et de ses préjugés, davantage qu'elle ne donne prétexte à un récitatif des avancées de la science et de la conscience patrimoniales<sup>44</sup>.

L'épisode Lenoir prouve ainsi la nécessité d'une lecture de la construction patrimoniale qui ne soit pas gouvernée par une téléologie historiciste. Car il ne débouche ni sur les représentations romantiques du Moyen Âge français, ni sur l'invention ultérieure d'une haute culture transmise par l'école aux élites de l'État-nation du XIX<sup>e</sup> siècle. Il constitue une figure anthropologique du patrimoine qui n'a pas eu de descendance intellectuelle, oubliée qu'elle fut, ou rabattue sur l'insignifiance de l'erreur. Il n'en reste pas moins qu'il a fourni un cadre d'interprétation et d'action, en fondant une protection et une exposition proprement révolutionnaires d'une partie du patrimoine français.

Or le moment Lenoir revêt aujourd'hui une actualité certaine, quand le rapport de notre patrimoine aux traditions historiques se détourne du modèle national et romantique élaboré au siècle dernier. Comme le résume en effet Claude Lévi-Strauss, les sociétés contemporaines se dotent des « archives de la variabilité, de la diversité, de la créativité culturelles »<sup>45</sup>. Le constat présent est ainsi celui d'un décrochage de l'identité et du patrimoine au sens traditionnel du terme : « Nous pouvons parfaitement appartenir à des traditions différentes et avoir à répondre d'un même passé. Nous pouvons aussi ne plus nous

42. J. Starobinski, « Le mythe au XVIII<sup>e</sup> siècle », *Critique*, n° 366, 1977, pp. 975-997.

43. La thèse de J. Vanuxem sur le devenir de la sculpture religieuse aux Petits-Augustins dénonçait ainsi, au nom du respect des œuvres, les choix de conservation de Lenoir comme régis par le seul souci de documenter la généalogie de la religion naturelle sans s'interroger sur l'anachronisme d'une telle pétition de principe, et sans vouloir considérer le système patrimonial de l'époque.

44. Cf., dans un registre différent, Carolyn Springer, *The Marble Wilderness. Ruins and Representation in Italian Romanticism, 1775-1850*, Cambridge University Press, 1987, ou M. Vickers, « Value and Simplicity : Eighteenth-Century Taste and the Study of Greek Vases », *Past and Present*, 1987.

45. Cité in Marc Augé, dir., *Territoires de la mémoire*, Thonon-les-Bains, Crédit coopératif, 1992, p. 70-71.

reconnaître univoquement dans aucune tradition sans pouvoir pour autant nous déprendre du passé <sup>46</sup>. »

De là le succès de la thèse, issue de la prospective hégélienne, d'Aloïs Riegl selon laquelle notre rapport futur au patrimoine sera exclusivement celui de l'appréciation d'« un passé à l'état pur » <sup>47</sup>. Un autre horizon philosophique évoque toutefois l'instauration d'un rapport gouverné par l'éthique, qui s'entendrait comme « le négatif des discours tenus par les identités ». « Le lien au passé prendrait l'allure d'un processus d'apprentissage collectif orienté en priorité par l'instruction des principaux manquements historiquement attestés au sein des différentes traditions <sup>48</sup>. » La nouvelle « conscience » patrimoniale passerait ainsi par des « ressources normatives » en lieu et place de l'ancienne « identité narrative ».

Il n'est pas interdit de penser qu'il s'agit là, au moment où beaucoup réfléchissent à l'hypothèse d'un patrimoine supra-national, mondial ou répondant à une éventuelle mémoire européenne, de la recherche d'une figure alternative à celle de l'État-nation romantique. Figure qui n'est pas sans évoquer, toutes proportions gardées, la tentative de la philosophie révolutionnaire d'imaginer un héritage anhistorique, conforme à la morale et à la science sociale tout à la fois, et illustrant une anthropologie universelle.

46. Jean-Michel Chaumont, « Introduction », *Hermès*, 10, 1991, p. 120-123.

47. C. Lévi-Strauss, cité in Marc Augé, *op. cit.*

48. J.-M. Chaumont, *op. cit.*