Le non-dit comme principe d'écriture sous la Révolution : les "Antiquités nationales" (1790-1798) d'Aubin-Louis Millin

Autor(en): **Hurley, Cecilia**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **53 (1996)**

Heft 4: **Le cadre national**

PDF erstellt am: **23.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-169490

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Le non-dit comme principe d'écriture sous la Révolution: Les *Antiquités nationales* (1790–1798) d'Aubin-Louis Millin

par Cecilia Hurley

Le 11 décembre 1790 Aubin-Louis Millin (1759–1818) est admis à la barre de l'Assemblée nationale; il y présente la première livraison de ses *Antiquités nationales*, un ouvrage consacré aux monuments de la France menacés par la vente des biens nationaux. Son discours souligne la nécessité de protéger les «chefs-d'œuvre du génie et les monuments intéressants pour l'histoire», et son ambition est de composer une œuvre nouvelle, mais également une œuvre de circonstance.[1] Cependant, il se hâte d'inscrire son travail dans une ancienne tradition savante. Or, en soi, un tel projet ne possède alors aucun caractère nouveau. Depuis le seizième siècle déjà, on avait consacré des ouvrages à l'histoire des antiquités françaises: il suffit d'évoquer les noms de Sauval, Dubreuil, Brice, Piganiol, Montfaucon et les Saint-Mauristes.[2] Par contre, l'ouvrage de Millin propose une approche complètement originale, et par le choix des monuments à inclure, et par la manière de les décrire et de leur attribuer une importance pour l'histoire du pays. L'auteur tirait les conclusions ultimes d'une Révolution en devenir: il fallait emprunter une nouvelle démarche historiographique pendant une époque de révolution, marquée par le développement d'une nouvelle conception de la nation.

Le problème majeur auquel devait faire face un savant abordant une histoire de France pendant la Révolution était le manque de modèle historiographique. Autrefois, le modèle prédominant, presque exclusif, avait été dynastique.[3] Ce système ne s'appliquait pas qu'aux histoires événementielles[4] mais aussi aux histoires monumentales, telles que les *Monumens de la Monarchie françoise* de Dom Bernard de Montfaucon (parus en cinq volumes, de 1729 à 1733) auxquels Millin lui-même prétend faire suite.[5] Montfaucon avait choisi de présenter les monuments par ordre chronologique, mais cette chronologie s'articulait non pas en fonction ni des siècles ni des développements des styles, mais du règne de chacun des rois.[6] Comment Millin pouvait-il en faire la suite à une époque où le paysage politique oscillait d'un jour à un autre et où le concept de monarchie absolue avait été remplacé par celui d'une monarchie constitutionnelle?

Le détour effectué par Millin est déjà signalé par le choix du titre: les *Antiquités nationales*. C'est la première fois qu'on trouve cette combinaison de mots empruntée pour le titre d'un livre.[7] Le mot-clé est évidemment «national». L'acception générale de «national» vers la fin du dix-huitième siècle était: «appartenant à un peuple.» Bien que l'adjectif «national» en soi-même n'ait pas été inclus dans *L'Encyclopédie* de Diderot, on trouve sous «nation» la définition suivante:

> «mot collectif dont on fait usage pour exprimer une quantité considérable de peuple qui habite une certaine étendue de pays, renfermée dans de certaines limites, qui obéit au même gouvernement.»[8]

Jacques Godechot a montré qu'au moment de la Révolution le qualificatif «national» a été substitué à celui de «royal»: il cite à titre d'exemple des phrases telles que «garde nationale», «domaines nationaux» etc.[9] Ainsi Millin, par la substitution d'un adjectif à un autre, renverse-t-il le système fondamental de l'ouvrage de Montfaucon – un ouvrage dont il prétend faire la suite: en 1790 les monuments sont nationaux, voire du peuple, et non pas de la monarchie.

En effet, lorsque l'on lit le prospectus que Millin a fait paraître en 1792, on trouve une confirmation très nette de l'importance de la notion de «peuple». Notre auteur insiste sur son intention de fournir une histoire qui n'est pas fondée que sur les vies et les actions des rois, des princes du sang et des nobles:

> «Si cet Ouvrage est important pour rappeler à la mémoire des hommes les grands événemens historiques, ... , il ne le sera pas moins pour recueillir une foule de petits faits curieux à connoître. S'il est utile pour nous représenter de grands personnages et nous retracer leur histoire, il ne le sera pas moins pour faire connoître ceux qui ont rendu des services moins éclatans peut-être, mais souvent aussi essentiels, ...
>
> «Enfin chacun y pourra retrouver l'histoire de sa famille, et lire avec sensibilité les noms et les actions de ses ancêtres.»[10]

Ce programme nous paraît d'autant plus frappant quand on vient à le comparer avec celui de Montfaucon, tel qu'exprimé en 1729 dans la préface de ses *Monumens*:

> «Cet Ouvrage contient donc l'Histoire de France avec tous les Monumens que l'injure du tems a épargnez, qui regardent les Rois, les Reines, les Princes du Sang, les Pairs de France, les Ducs ou Comtes qui avoient des Etats dans le Roiaume, la Maison du Roi, & les grands Officiers de la Couronne.»[11]

Pour comprendre le système historiographique construit par Millin, il importe de comprendre la présentation même du livre. Les *Antiquités Nationales* consistent en une série de 61 chapitres, désignés par l'auteur comme des «articles»

(et ce mot, avec ses connotations de journal, est significatif), chacun d'eux comportant sa propre numérotation des pages et des planches. Ces articles, publiés sur une période de huit ans (1790 – an VII), sont alors divisés en cinq volumes, avec les tables des chapitres, des planches, une table des auteurs cités dans les notes à la fin de chaque volume. Bien des traits qui caractérisent une publication ordonnée manquent cependant: il n'existe aucun frontispice, ni préface ni épître dédicatoire. Sans l'aide de ces diverses formes, le texte devrait présenter une cohérence exemplaire, auto-suffisante en quelque sorte, surtout aux yeux de lecteurs peu familiers des événements contemporains de la production du livre. Tel n'est cependant pas le cas. Aucun passage n'explique le propos de l'auteur, ni ses raisons pour choisir tels monuments ou telles méthodes d'analyse historique pour les décrire. Davantage, son œuvre défie toute tentative de classification: ni «histoire de France», ni «voyage pittoresque», ni histoire de l'architecture et des styles, pas davantage l'étude antiquaire des tombes, inscriptions, vitraux etc. En fait, le livre est tout cela à la fois.

L'énigme posée par les *Antiquités* est d'autant plus étonnante quand on les compare avec d'autres ouvrages semblables publiés pendant la Révolution, tel le *Voyage dans les départemens de la France* de Joseph Lavallée, marquis de Bois-Robert. Publié en cinq volumes de 1792 à 1794 le *Voyage* est composé d'une série de cahiers; chacun d'eux traite des monuments d'un des départements de la France. Il faut reconnaître que le parcours géographique se prêtait plus facilement à une bonne ordonnance du texte, mais on remarque que Lavallée a planifié tout l'ensemble de la publication dès la conception de son livre. C'est justement une telle énonciation du contenu proposé qu'a évitée Millin, à tel point qu'il informe le lecteur de la possibilité de ranger les articles selon un classement autre que celui de l'ordre de publication:

> «Nous avons cru devoir numéroter séparément les descriptions de chaque lieu, afin que ceux qui le désireront puissent les classer par Départemens.»[12]

Il est donc clair que notre auteur n'a pas dressé une liste définitive des monuments à incorporer dans ses *Antiquités*. J'espère montrer qu'il a choisi ces monuments au cours de la publication et en fonction d'une stratégie politique et historiographique bien précise.

Le manque de déclarations d'intention explicites de l'auteur dans le livre même incite le lecteur curieux à les découvrir ailleurs. Deux documents déjà évoqués sont à notre disposition: le discours de présentation à l'Assemblée nationale et le prospectus.[13] Ceux-ci nous fournissent des informations très précieuses: dans le discours prononcé devant l'Assemblée nationale Millin, tout en reconnaissant les avantages financiers de la vente des domaines nationaux, dit que «les amis des lettres et des arts et des citoyens jaloux de la gloire de la nation ne peuvent voir sans peine la destruction de chefs-d'œuvre du génie ou de monuments intéressants pour l'histoire; ...»[14] De même dans le prospectus: la vente des biens ecclésiastiques et des domaines nationaux procure des ressources importantes, mais cette vente risque d'être «très-funeste aux arts et aux sciences, en détruisant des productions du génie et des monumens historiques, qu'il seroit intéressant de conserver.»[15] Tout son discours vise à préserver ces productions de génie et ces monumens historiques, au moins au moyen d'un imprimé.

Cependant, quand on commence à feuilleter les *Antiquités*, certains parmi les articles ne paraissent pas tout à fait conformes à ce projet. Le premier chapitre même traite de la Bastille, détruite dix-huit mois auparavant, tandis que le deuxième porte sur la Tour de Montlhéry, en ruine depuis longtemps et donc jamais menacée ni de vente ni de destruction révolutionnaire.[16] Parmi d'autres articles, un est consacré au Petit Châtelet (démoli en 1783), un à l'Hôtel Barbette (démoli à la fin du seizième siècle),[17] et un au Pilori.

Par exemple, pourquoi Millin choisit-il de consacrer un chapitre à la Bastille? En premier lieu, les documents relatant la prise de la Bastille étaient si nombreux, tant en textes qu'en images – que Millin ne devait pas craindre que les épisodes de cet événement se perdent dans la conscience populaire.[18] Deuxièmement, et c'est là le point le plus important déjà évoqué, Millin ne peut prétendre que le chapitre sur la Bastille répond au projet initial tel qu'il est dessiné dans la déclaration à l'assemblée nationale. En effet, la forteresse a déjà été détruite. Le chapitre des *Antiquités* n'a donc pas vocation à protéger la Bastille.[19]

Or Millin choisit l'article sur la Bastille pour la première livraison de la série. En l'absence de préface, il est logique d'y chercher le programme, en quelque sorte, des *Antiquités Nationales*. Un certain nombre d'éléments nous permettent de croire que tel est le cas. Voici les premiers mots qui ouvrent le texte des *Antiquités nationales*:

> «Nous serions inexcusables de commencer cette histoire des antiquités de l'empire françois, par la description d'un autre monument. Il n'en est point de plus important que la Bastille, par la terreur qu'inspiroit on existence, et par la joie universelle qu'a causée sa chute.»[20]

Clairement, Millin reconnaît ici l'importance du monument, non tant sur le plan architectural ou artistique, mais sur le plan symbolique, pour l'histoire présente. Pendant des siècles, et surtout durant les cent dernières années, la Bastille signifiait peur et horreur. Restif de la Bretonne s'écrie, quelques heures à peine après la chute de la forteresse:

> «Je la vois, cette Bastille redoutée, sur laquelle, en allant chaque soir dans la rue Neuve-Saint-Gilles, trois années auparavant, je n'osais jeter les yeux.»[21]

C'est donc en tant que texte-programme de l'œuvre que fonctionne le premier chapitre. Nous examinerons en particulier comment Millin y développe la narration de la prise de la Bastille, l'analyse de ce monument en termes de son importance politique et historique, comme il en a promis l'exécution au premier paragraphe. Y-a-t-il quelque ambiguïté dans le rapport de l'historien à son objet? Le chapitre sur la Bastille est relativement court, 35 pages, et contient quatre gravures de la Bastille.[22] Mais la narration de la cap-

ture de la Bastille ne prend que deux pages sur ces trente-cinq; la description «à sensation» des cachots, des ossements, n'en occupe que deux autres. Le reste du chapitre est consacré à l'histoire de la forteresse, puis à la description de ses traits architecturaux. Le récit du 14 juillet est «pris en sandwich» entre ces deux pans du chapitre, au risque de perdre toute importance. Pourtant, ce sont les événements de ce jour et leur importance pour le peuple français qui fondent la raison d'être du premier chapitre selon l'auteur lui-même.

La distance prise par Millin face à l'événement qu'il décrit frappe davantage si l'on compare sa narration à d'autres du même genre. Deux traits surtout dominent: la juxtaposition de morceaux de textes découpés en quelque sorte dans d'autres œuvres, et reportés parfois textuellement, particulièrement les textes de Dusaulx et de Charpentier.[23] Mais, et c'est là le deuxième trait important, Millin réussit à neutraliser la charge émotive de ces mêmes textes qu'il pille. A lire tel texte ainsi transformé, on en vient presque à douter que Millin ait vécu en France à cette époque.

Quant il discute des événements du 14 juillet, Millin devient abrupt: il introduit la date comme le «jour à jamais célèbre, puisque c'est celui auquel un grand peuple a conquis sa liberté»,[24] mais ajoute immédiatement qu'il ne traitera pas l'événement bien longuement puisqu'il figure dans tous les témoignages déjà existants, et qu'il est gravé dans «l'âme forte et tenace des hommes libres».[25] Le récit demeure très schématique, volontairement sec; tout est basé sur un inventaire des faits. L'auteur ne mentionne aucun détail personnel, sur sa nature éventuelle d'acteur ou d'observateur. L'un des termes qui évoque le plus clairement la distance est le mot «on» accompagné de la forme passive du verbe. Millin se donne simplement comme le réceptacle de témoignages divers. Même l'expression de joie à la nouvelle de la prise de la forteresse est mentionnée avec détachement, sous une forme abrégée. Il commence par ces mots: «Nous serions inexcusables...», comme s'il voulait se disculper à l'avance d'avoir choisi ce chapitre pour commencer son livre.

Ce ton ambigu n'est pas réservé qu'au récit des événements récents: la partie historique de l'article est empreinte d'une pareille répugnance à s'engager. Le contraste entre le discours de Millin et celui, très critique d'un Constant de Renneville ou d'un Linguet, est très net.[26] Au fil de son histoire de la Bastille, Millin ne fustige qu'un seul roi, Louis XI, qui avait attiré la haine presque universelle des historiens, surtout vers la fin du dix-huitième siècle. Pourtant depuis vingt ans, la menace de l'embastillement pesait très lourd sur les gens de lettres.[27] Millin mentionne cette menace, mais sans faire retomber le blâme ni sur le parlement, ni sur le roi. Selon lui:

> «Le parlement s'est quelquefois élevé contre ces emprisonnemens illégaux» et «Louis XVI avoit senti lui-même tout ce que ces emprisonnemens avoient d'injuste. ... Cependant les ministres, les gens en place ... étoient parvenus à rendre nulles ses bonnes intentions.»[28]

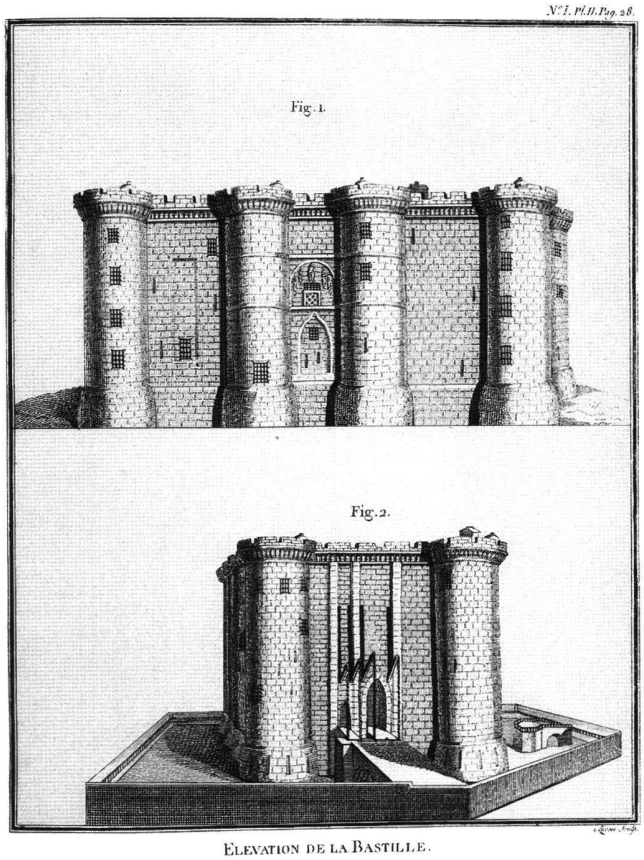

Fig. 1 Elévation de la Bastille, illustration dans: Aubin-Louis Millin, *Antiquités nationales*, t.1, article 1, pl. 2.

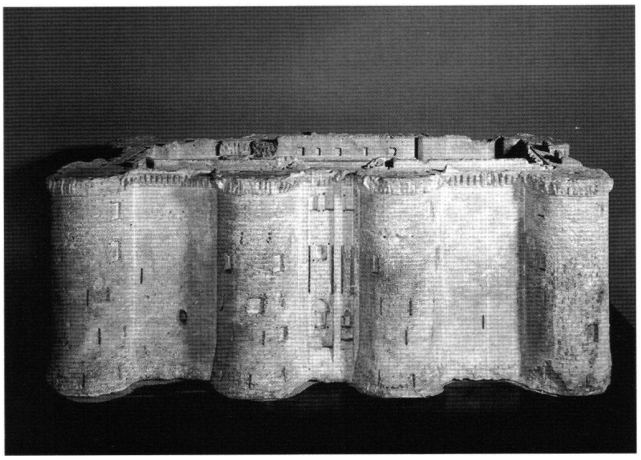

Fig. 2 Modèle de la Bastille, par Pierre-François Palloy, vers 1790. Paris, Musée Carnavalet.

Le choix des gravures lui-même revêt une grande importance. Au nombre de quatre, elles dépeignent les traits extérieurs du bâtiment. Aucune d'elles ne montre le 14 juillet, qui fonde pourtant le choix de l'ordonnance du livre, et demeure la pierre angulaire de son projet. Nulle gravure ne montre les cachots, pourtant abondamment décrits dans le texte. La vue de la forteresse en élévation (fig. 1) est particulièrement intéressante, surtout si l'on comprend que l'image reproduit non le monument lui-même, mais sa maquette exécutée par Palloy (fig. 2). La distance de l'observateur est donc ici dédoublée: à celle qui nous sépare du réel, et nous permet d'en proposer une image, s'additionne la distance entre modèle, copie et copie de la copie.

Le dilemme rencontré par Millin trouve une contrepartie presque parfaite dans l'attitude si prudente d'Hubert Robert.[29] Six semaines après la prise de la Bastille, le Salon s'ouvre, le 25 août, fête de la St Louis, et donc fête du Roi. Parmi les œuvres exposées, Robert présente deux pendants enregistrés sous le numéro 36 dans le livret du Salon: une vue de la Seine gelée, depuis l'arche du Pont-Royal, et la démolition de la Bastille.[30] La description du livret est la suivante:

> «Deux Esquisses faites d'après nature; l'une est une vue prise sur la rivière, sous l'une des arches du Pont Royal, dans le tems de la grande gelée de l'hiver dernier; et l'autre, représente la Bastille dans les premiers jours de sa démolition. Elles ont 4 pieds de long sur 3 de haut.»[31]

Le premier tableau semble avoir disparu, tandis que le second correspond très probablement à l'œuvre exposée au Musée Carnavalet à Paris (fig. 3). En contemplant la peinture de la Bastille, on remarque que le sujet est présenté comme un événement digne d'une chronique de la Cité. Il décrit les effets du feu, tel un opéra.[32] Une impression de calme domine toute la toile, les mouvements des figures restent discrets.

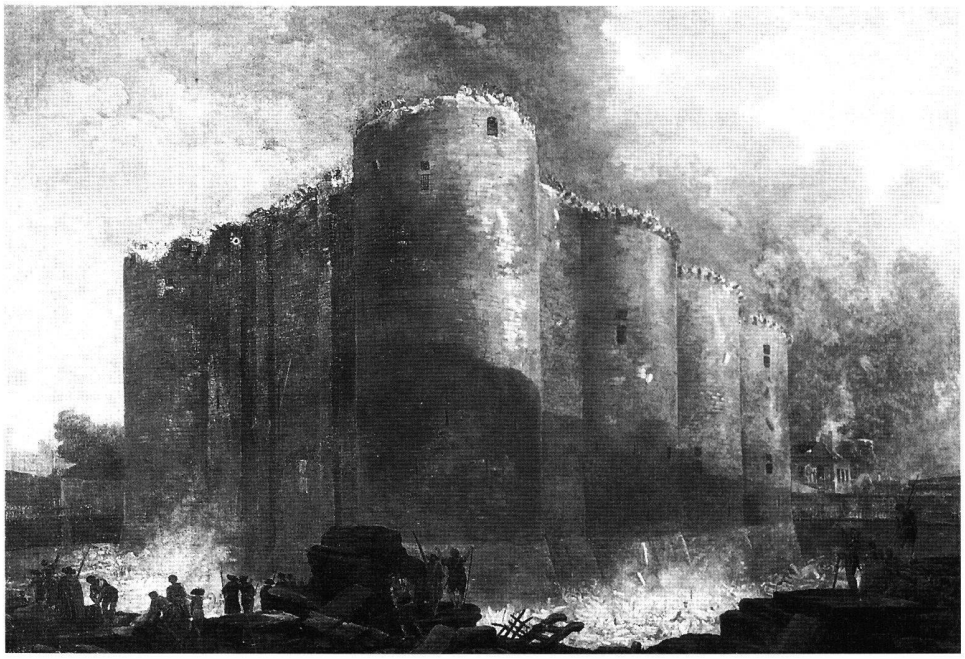

Fig. 3 La Bastille dans les premiers jours de sa démolition, par Hubert Robert. Huile sur toile, 77 × 114 cm. Paris, Musée Carnavalet.

Pourquoi Robert choisit-il de peindre le sujet de la Bastille dans ces conditions? Il semble que nous rencontrions ici une ambiguité: d'un côté, le peintre représente un fait historique récent qui a suscité une grande émotion, dont la connotation est donc très politique. Simultanément, il accompagne ce tableau d'un pendant qui diffuse la charge politique du premier en le réduisant au fait divers parisien. Une telle ambiguité s'explique par le désir du peintre de ne pas trop s'impliquer. Cette ambiguité est renforcée par la manière dont Robert peint la Bastille. La forteresse domine la composition, dont les ouvriers, à peine visibles, abattent les créneaux. Quelques débris sont précipités du haut des murs, dans les fossés où s'accumulent les blocs. Au premier plan, on aperçoit une série de figures disposées en petits groupes, et qui contemplent le progrès de la démolition. Des nuages de fumée s'élèvent d'une petite maison qui brûle, dans le fond à la droite de la Bastille: c'est la demeure du gouverneur de Launay.[33] L'effet général

n'invite pas l'observateur à y deviner quelque événement important: l'atmosphère qui domine est celle d'une démolition de grande envergure qui attire quelques Parisiens, ceux qui peuplent d'autres paysages de Robert. Dans le tableau de la Bastille, Robert centre notre regard sur l'œuvre immense qui reste à accomplir. A le comparer à d'autres artistes, on est frappé de la manière dont Robert montre cette tâche. Une gravure de Campion d'après Tétar[34] souligne l'importance des ouvriers sur les créneaux, comme la quantité des débris qui s'écrasent dans les fossés. Une peinture de Demachy (fig. 4)[35] augmente encore le nombre des ouvriers, leur grandeur, et souligne l'œuvre en progrès dans sa dimension narrative, qui la lie à d'autres épisodes antérieurs et postérieurs. Parmi ceux qui produisirent des images de la Bastille, deux artistes – Demachy et Houel – pouvaient exposer au Salon. Houel y montra deux paysages avec figures, mais Demachy n'exposa rien cette année-là. Les gravures contemporaines qui représentent l'événement sont encore plus nombreuses.[36] Cependant ces gravures sont destinées à un marché populaire. La situation de Robert est très différente: les événements du 14 juillet ne se proposent pas avec une signification très claire. De plus, Robert dépend encore principalement d'une clientèle aristocratique. Ses amis et protecteurs se comptent parmi la plus haute noblesse, tel le duc de Choiseul; Robert a travaillé comme dessinateur des jardins du Roi. Dans les derniers mois de 1792, il a même représenté la dernière messe célébrée devant la famille royale, tout en refusant d'exposer cette œuvre au Salon de 1793, après l'exécution du Roi.[37] Certes, il n'est pas facile à un artiste de peindre un événement contemporain, en raison du caractère instable des événements politiques. La prudence s'impose dans le choix des sujets, et dans celui du moment d'exposer. Mais plus encore, le peintre comme l'historien sont confrontés à des événements qu'ils ne savent inscrire dans l'histoire présente, faute de modèle.

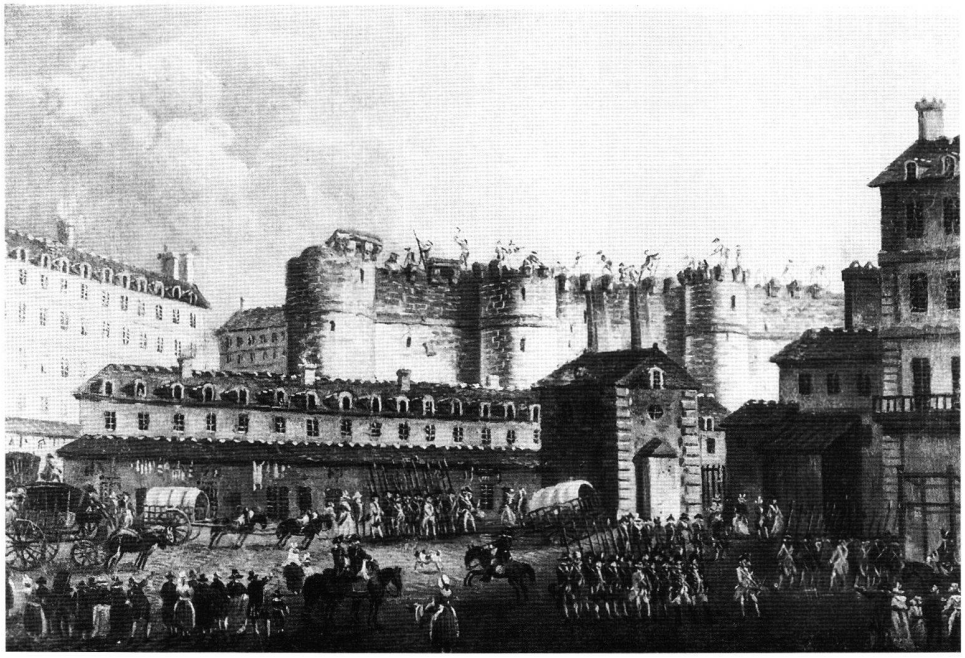

Fig. 4 Démolition de la Bastille, par Antoine Demachy. Huile sur bois, 27 × 40.5 cm. Paris, Musée Carnavalet.

Aucun texte ne met à jour de manière plus claire la stratégie à l'œuvre de Millin que l'article consacré au pilori des Halles à Paris. Le texte comprend quatre pages, et une gravure figure en tête de l'article. Millin raconte une série de faits qui se rapportent au pilori des Halles et à son usage. De même que l'article sur la Bastille, son but précis n'est pas évident. Le pilori avait été supprimé en 1785 sur les ordres de Louis XVI et sa démolition remonte soit à cette époque-là, soit au début de la Révolution.[38] Donc, cet article ne répond pas à l'intention avouée de Millin de protéger les monuments menacés par la vente des domaines nationaux.

On ne pourrait pas non plus décrire le pilori comme une «production de génie» ou comme un chef-d'œuvre architectural.[39] Son intérêt historique, en tant que témoignage du système punitif sous l'ancien régime, fournit seul la justification de lui consacrer un article. Cependant Millin ne profite pas de l'occasion pour nous étaler toutes ses

connaissances sur le système judiciaire et punitif sous la monarchie absolue.

En fait, une lecture attentive du chapitre pose davantage de questions qu'elle n'en résoud. Sur les quatre pages, la moitié d'une est consacrée au pilori, sa description et son usage. Par contre l'étymologie du mot est bien tracée, avec presqu'une page entière de texte et de notes. Le reste du chapitre comporte des faits divers, y compris les récits de deux exécutions capitales. Non pas que notre auteur soit complètement inconscient du manque de détails ayant rapport à son objet principal. Il dit:

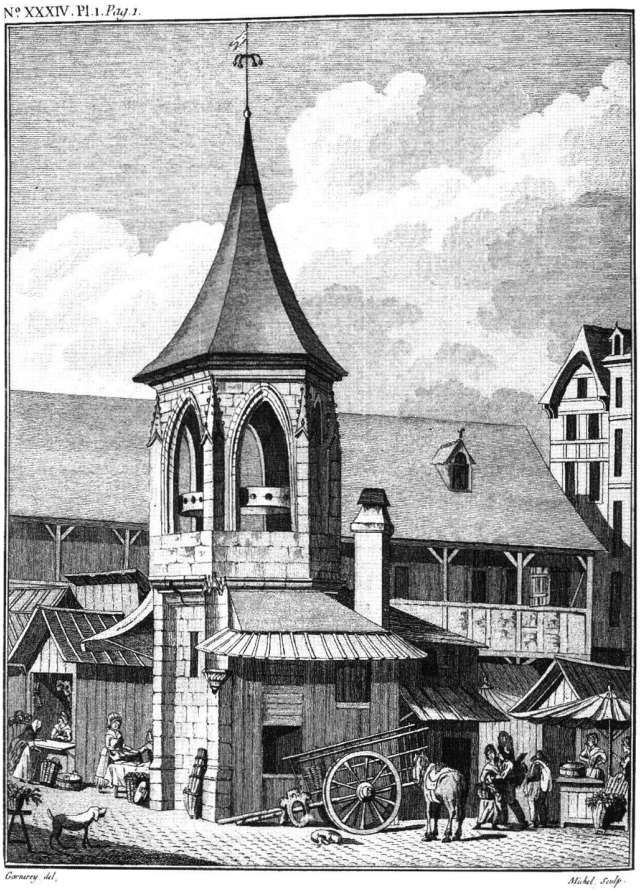

Fig. 5 Le Pilori des Halles, illustration dans: Aubin-Louis Millin, *Antiquités nationales*, t.III, article 34.

> «Tout cela n'indique pas la peine du pilori, telle que nous la connoissons; elle étoit cependant aussi en usage; il y avoit dès-lors une roue à cercles de fer, où on exposoit ceux dont les crimes ne méritoient pas la mort.»[40]

Mais cette reprise du thème du pilori est peu développée; aussitôt après, Millin se lance dans la description d'une autre exécution capitale. Il ne choisit des supplices que bien éloignés dans le temps. Au lieu de discuter des peines célèbres du dix-huitième siècle, comme celle de Damiens et celle de Lally-Tollendal, il préfère fixer notre attention sur des exemples qui remontent au quatorzième et au seizième siècles.

Une lecture attentive des *Antiquités nationales* indique que Millin emprunte bien des passages d'auteurs antérieurs, mais qu'il réussit à neutraliser leur discours. Par exemple, quand il discute très brièvement la peine du pilori, il cite Hurtaud, avec des modifications intéressantes.[41] Selon Millin, le Pilori est l'endroit «où on exposoit ceux dont les crimes ne méritoient pas la mort», et il consistait en une tour avec une roue «percée de plusieurs trous, pour recevoir la tête et les mains du patient, qu'elle offre aux regards du peuple, par les ouvertures de la tour.» Pour sa part, le *Dictionnaire* de Hurtaud est plus riche en détails: là on trouve mention «des trous où l'on fait passer la tete et les bras des Banqueroutiers frauduleux, des Concussionnaires et autres Criminels de cette espèce qu'on y condamne. On les y expose par trois jours de marché consecutifs, deux heures chaque jour; et de demi-heure en demi-heure, on leur fait faire le tour du pilori, où ils sont vus en face, et exposés aux insultes de la Populace.»[42] Le *Dictionnaire* de Hurtaud a été publié en 1779, sous la monarchie absolue et à une époque où la censure royale avait atteint son apogée.

Clairement Millin a réussi, par son «oubli» de certains mots et de certaines phrases, à neutraliser son discours, en dépit de la liberté relative dont jouissait les auteurs au début de la Révolution. Quand on tient en compte le flot de publications contre les peines et les supplices qui fait suite à l'ouvrage de Cesare Beccaria sur les peines publié en 1764, la position prise par Millin devient encore plus étonnante.[43]

Une analyse approfondie de la gravure en tête de chapitre ne fournit pas davantage d'éclaircissements (fig. 5). Bien que le Pilori se trouve au centre de la scène, l'impression générale est celle d'un marché peuplé par des personnages qui mènent une vie journalière. Le soleil brille, un cheval attend tranquillement pendant que son maître essaye d'embrasser une jeune fille. Au premier plan, on aperçoit deux chiens, des éventaires, des paniers contenant des fleurs et des fruits. Tout nous fait penser plutôt à un scène peinte par Hubert Robert, avec des lavandières autour d'un monument. Quant au Pilori même, on remarque la roue, mais elle est vide. Il est facile de montrer combien une telle représentation diffère des autres images de ce genre où le supplice est toujours dépeint. Dans le texte et dans la gravure qui l'accompagne et l'illustre, l'auteur refuse donc de s'engager.

Selon la Chronique de Paris – notre seul témoignage sur le rythme de l'apparition des livraisons des *Antiquités* – cet article sur le Pilori a paru à la mi-mai 1792. Or, cet article a été publié trois semaines après la première utilisation de la guillotine en France, le 25 avril 1792. Pour les révolutionnaires, cette date marquait l'avènement d'un nouveau

système judiciaire. Plusieurs raisons étaient invoquées par les tenants de la guillotine; chacune d'entre elles fait l'objet d'une allusion indirecte dans le chapitre de Millin sur le pilori. Les monuments du passé sont donc métamorphosés afin de réfracter des faits de l'histoire moderne, sans pour autant les éclairer. Millin signale la différence qui existait entre le châtiment des nobles et celui des roturiers sous l'ancien régime en racontant l'histoire suivante:

> «En 1516 un exécuteur nommé Fleurand trancha la tête à un gentilhomme, il le manqua; si c'eut été un roturier mal pendu, personne n'y auroit fait attention; mais ce crime parut irrémissible.»[44]

Ainsi, il contraste mieux l'égalitarisme présent, en vertu duquel tout criminel a la tête tranchée, aux inégalités du passé. Cette même histoire est aussi un moyen pour Millin d'accentuer l'opposition entre l'efficacité de la nouvelle machine, et les aléas d'une exécution manuelle par le bourreau. La gravure qui accompagne le texte sert aussi à créer un jeu de miroir entre le passé et le présent. Plusieurs révolutionnaires se plaignirent du fait que l'exécution mécanique retirait tout attrait au spectacle. Il fut donc décidé de compenser cette perte d'intensité dramatique en promenant préalablement les condamnés sur des charettes. Millin fait ajouter une charette à la gravure qui illustre son texte tandis qu'elle ne se trouve sur aucun des modèles iconographiques qu'il a utilisés (fig. 6). Sa présence pointe encore un parallèle entre présent et passé, sans décider de son issue, sans engagement de la part de l'auteur.

Pourtant, Millin est un adepte enthousiaste de la Révolution à ses débuts. Il prend alors le nom d'*Eleuterophile* (du Grec, signifiant l'ami de la liberté); parmi ses pamphlets se comptent bien des pièces au contenu révolutionnaire. Il publie un *Discours prononcé dans une des dernières assemblées des citoyens de l'ordre de Tiers du District*, et produit des articles enthousiastes. Sa prudence, dans la description de la Bastille et du Pilori, détonne par rapport à cet enthousiasme.

La *Biographie universelle* nous fournit peut-être une clef:

> «Comme tant d'autres littérateurs il ne vit dans la révolution, à sa naissance, que la réforme des abus, et publia différents opuscules destinés à en défendre les principes; mais ennemi de tous les excès, il les combattit avec un courage qui ne tarda pas à lui attirer la haine des chefs du parti révolutionnaire. Pour se dérober aux persécutions dont il était menacé, il parcourut les provinces voisines de la capitale, occupé à décrire et à dessiner les châteaux et les monastères près de tomber sous le marteau des révolutionnaires»[45].

Weiss, l'auteur de l'article, se réfère aux *Antiquités nationales*, et il est intéressant que le projet soit vu ici comme un moyen de se distancer des événements survenant dans la capitale. D'où sans aucun doute, le ton ambigu et le non-dit de l'œuvre. En dépit du fait que, de l'aveu même de son auteur, les *Antiquités* se donnent pour tâche de sauver des monuments, il n'est pas fait mention de telles menaces. Millin peuple son texte d'anecdotes sur le monument, puis passe à son intérêt architectural et artistique. Il ne s'aventure guère dans le domaine du discours politique ou historique: les monuments eux-mêmes se dressent comme une évidence. Pour Millin, les monuments doivent parler d'eux-mêmes. Par eux, l'auteur communique avec la Nation, tout en demeurant un historien «neutre». Son rôle est celui d'un interprète ou intermédiaire, entre les monuments et la

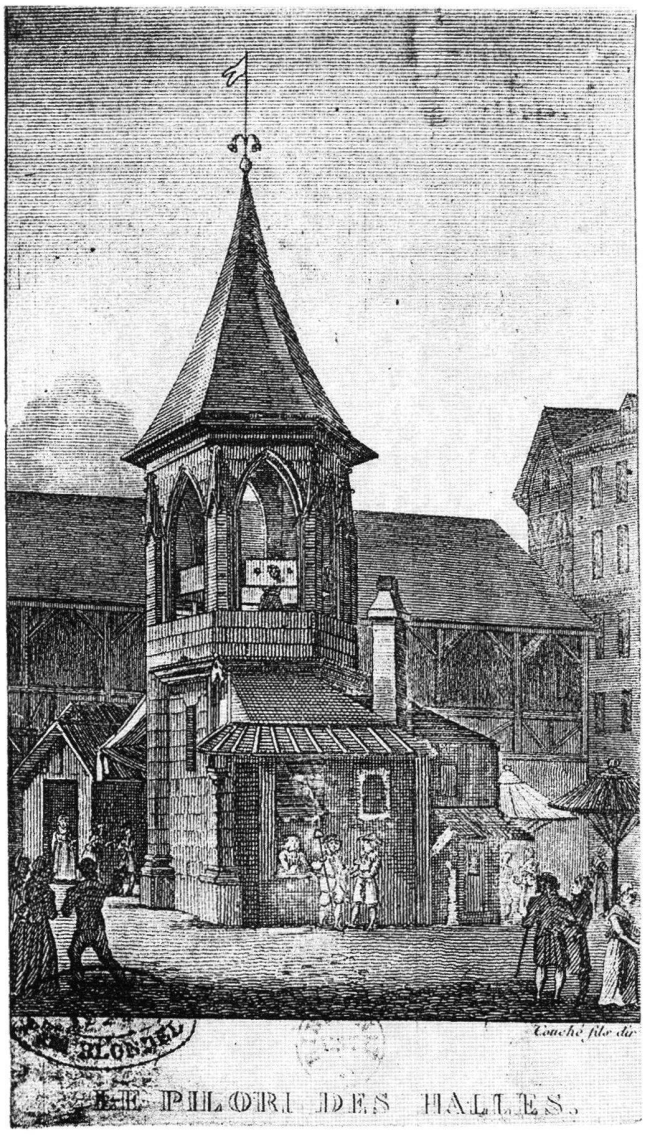

Fig. 6 Le Pilori des Halles, gravure anonyme.

Nation. C'est ainsi que Millin tente d'empêcher leur destruction et la sienne en même temps.

En conservant une distance discrète face aux événements qu'il a choisi de représenter, Millin accomplit un choix: personne ne le força à produire ses *Antiquités*, et plusieurs de ses contemporains préférèrent garder le silence.

1 AUBIN-LOUIS MILLIN, *Discours*, dans: Le Moniteur, 11.12.1790 (reprint: t.6, n'345, p. 595).

2 Parmi d'autres on peut citer: DOM JACQUES DUBREUL, *Les Antiquitez et choses plus remarquables de Paris*, Paris 1608. – GERMAIN BRICE, *Description nouvelle de ce qu'il y a de plus remarquable dans la ville de Paris ...*, Paris 1684. – DOM MICHEL FÉLIBIEN, *Histoire de l'abbaye royale de Saint-Denys*, Paris 1706. – JEAN-AYMER PIGANIOL DE LA FORCE, *Nouvelle description de la France*, Paris 1718. Voir sur cette question FRANCIS HASKELL, *History and its images*, New Haven/London 1993. – FRANCOISE CHOAY, *L'Allégorie du patrimoine*, Paris 1992. – DOMINIQUE POULOT, *Naissance du Monument historique*, dans: Revue d'histoire moderne et contemporaine 32, 1985, p. 418–450.

3 Voir RONALD PAULSON, *Representations of Revolution*, New Haven/London 1983. – FRANCOIS FURET, *Penser la Révolution française*, Paris 1978. – CLAUDE LEFORT, *Penser la Révolution dans la Révolution française*, dans: Annales E.S.C. 35ème année, 2, 1980, p. 334–352. – BÉATRICE DIDIER, *Ecrire la Révolution française*, Paris 1989.

4 Une bonne bibliographie de ces histoires est fournie par BERNARD GROSPERRIN, *La représentation de l'histoire de France*, Lille 1982. Pour le dix-septième siècle, voir MICHEL TYVAERT, *Erudition et synthèse: les sources utilisées par les histoires générales de la France*, dans: Revue d'histoire moderne et contemporaine 20, 1973, p. 249–266.

5 Archives Nationales, F7 4774 46 dossier 4, fols. 9–10 (du 19 thermidor an II): «J'ai commencé à la fin de 1790 un ouvrage immense intitulé Antiquités Nationales. ... C'est une suitte aux Antiquités françaises publiées par Montfaucon.» Il faut remarquer que Millin, un bibliographe doué et précis, a modifié sensiblement le titre de l'ouvrage de Montfaucon.

6 Pour Montfaucon voir: ALAIN ERLANDE-BRANDENBOURG, *L'érudition livresque: Bernard de Montfaucon (1655–1741)*, dans: Revue de l'Art 49, 1980, p. 34–35. – ANDRÉ ROSTAND, *La documentation iconographique des Monumens de la Monarchie françoise de Bernard de Montfaucon*, dans: Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français, 1932, p. 104–149. – JACQUES VANUXEM, *The theories of Mabillon and Montfaucon on French sculpture of the twelfth century*, dans: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 20, 1957, p. 45–58.

7 Il y avait un ouvrage antérieur intitulé *Les Antiquités de la nation* (1741) par GILBERT-CHARLES LE GENDRE DE SAINT-AUBIN. Cependant ce livre ne prend pas pour sujet les monuments français, mais développe plutôt les origines prétendues phrygiennes de la race française.

8 *Encyclopédie*, vol. 11 (1765), p. 36, article signé JAUCOURT. Millin montre bien sa définition d'un monument national dans son compte-rendu du catalogue du Musée des monumens français de Lenoir: «Nous voici arrivés à la partie essentielle de l'ouvrage, celle des monumens français; elle est précédée de quelques considérations sur les Celtes et sur les Gaulois, et de la figure de quelques monumens celtiques. Nous observerons que ces monumens ne devoient pas encore entrer dans la division des monumens français, puisqu'ils sont antérieurs à l'occupation de la Gaule par les Francs; et on ne peut pas plus les qualifier de monumens français, que les figures grecques ou romaines trouvées en France» dans: Magasin encyclopédique 6ème année, t.6, p. 76–86, citation p. 83–84.

9 JACQUES GODECHOT, *Nation, patrie, nationalisme et patriotisme en France au XVIIIe siècle*, dans: Annales historiques de la Révolution française 203, 43ème année, 1971, p. 481–501, p. 495.

10 AUBIN-LOUIS MILLIN, *Antiquités nationales ... Prospectus*, Paris 20 mars 1792, p. 3. La publication tardive de ce prospectus peut sembler curieuse, mais deux explications peuvent être proposées, qui ne sont d'ailleurs pas exclusives. Tout d'abord, l'ouvrage ne semble pas s'être écoulé aussi aisément qu'il l'avait espéré; Millin tenta donc d'attirer de nouveaux souscripteurs. Un détail semble confirmer ce fait: une note insérée dans la Chronique de Paris – un compte-à-rendu de la dixième livraison (Chronique de Paris, mardi 13 septembre 1791, numéro 255, p. 1031) mentionne que les conditions de souscription sont assouplies: «On sera libre de ne payer que par quartier si l'on veut, en payant le premier d'avance, ainsi de suite pour les autres.» Cependant les difficultés continuèrent. Drouhin ne parvenant pas à vendre l'ouvrage, il vendit ses droits à Volland en 1802; ce dernier remit le livre sur le marché sous le nom de *Monuments français* (un titre imaginé, comme le remarque le bibliophile JACOB, «pour faire concurrence à la *Description du Musée des monumens français*, que publiait alors avec succès Alexandre Lenoir») mais sans grand effet, en dépit d'une réduction de prix substantielle. Il restait encore environ 500–600 exemplaires invendus lorsque Barba reprit le commerce de Volland en 1819, qui ne furent négociés que dans les années trente. Voir PAUL LACROIX, *Enigmes et découvertes bibliographiques par P.-L. Jacob, bibliophile*, Paris, 1866, p. 331–333 et M. TOURNEUX, dans: L'intermédiaire des chercheurs et curieux, 10.1.1884, n'376, col. 21.
La seconde explication concerne la situation politique, et la distance que Millin tente d'interposer entre lui-même et l'actualité. Sa relation aux Jacobins n'était pas bonne, et il fut suspecté d'être pro-Feuillant. A la fin de 1791 et en 1792, on le trouve très enclin à souligner qu'il est plongé dans la rédaction des *Antiquités*, et doit voyager hors de Paris, et qu'il se voue à des occupations littéraires ou artistiques, plus que politiques. Dans la Chronique de Paris du 26 novembre 1792 (n'337, pp. 1323–1324) on peut lire l'annonce de la parution prochaine du Magasin encyclopédique, édité par Millin. Cette parution est légitimée par l'argument suivant: «Presque tous les journaux sont entièrement consacrés à la politique...», le nouveau journal «n'aura d'autre objet que de favoriser le progrès des connoissances...» Un mois plus tard, le sous-titre de la Chronique de Paris se précise: «Rédigée, pour la Convention nationale, par les citoyens Condorcet et Delaunay, députés à la Convention; pour la politique, par P. J. Rabaut, député; pour la littérature et les arts, par L. Millin.» (Chronique de Paris, 1 janvier 1793, n'1, p. 1).

11 BERNARD DE MONTFAUCON, *Monumens de la Monarchie françoise*, vol.1, préface, p. iv.

12 AUBIN-LOUIS MILLIN (cf. note 10), p. 4.

13 Malheureusement, la volumineuse correspondance de Millin conservée à la Bibliothèque nationale ne comporte aucun document sur les premières années de la Révolution, ni sur la publication des *Antiquités*. Les archives de l'imprimeur semblent également avoir disparu.

14 Dans: Le Moniteur, t.6, n'345, séance du 11 décembre 1790, p. 595.

15 AUBIN-LOUIS MILLIN (cf. note 10), p. 1.

16 AUBIN-LOUIS MILLIN, *Antiquités nationales*, t.1, Paris 1790, article 2.

17 AUBIN-LOUIS MILLIN (cf. note 16), article 6, p. 2. Millin dit lui-même: «Cet hôtel, dont il ne reste plus que la porte dont je viens de parler, et une tourelle ...». Il est difficile d'imaginer la raison d'une telle inclusion. Le chapitre entier est presque

entièrement consacré à l'assassinat de Louis, duc d'Orléans en 1407; cette livraison fut publiée en mai 1791, peu après le retour de Louis Joseph Philippe d'Orléans en France; le duc s'enrôla dans les rangs des Jacobins.

18 La bibliographie de MAURICE TOURNEUX, *Bibliographie de l'histoire de Paris pendant la Révolution*, 5 vols., Paris 1890–1913, vol. 1, *Préliminaires. – Évenements* (1890), chapitre 2, *Événements de l'année 1789, §5, Prise de la Bastille (14 juillet)*, pp. 155–162 (nos. 1093–1177) & p. 505, nos. 1111 (add.), 5207, 1113 (add.), 1242 (add.), 5208, 1465 (add.), 1661 (add.) and vol. 2 *Monuments, Mœurs et Institutions* (1900), chapitres 3, *Monuments civils, §7, Prisons: A. La Bastille*, pp. 69–82, nos. 12311–12407) répertorie des essais, des livres et des pamphlets, dont 76 sur le 14 juillet, tandis que le catalogue de la collection DE VINCK (FRANÇOIS-LOUIS BRUEL éd.) *Collection De Vinck. Inventaire analytique par François-Louis Bruel. Tome 2 – La Constituante*, Paris 1970 (réimpression du texte édité en 1914), chap. 13, *La Prise de la Bastille*, (pp. 49–110) mentionne 190 gravures.

19 Il n'en restait que des descriptions, et quelques maquettes taillées dans les propres blocs du monument à l'initiative du citoyen Pierre-François Palloy. Sur Palloy voir *Livre de raison du Patriote Palloy présenté et commenté par Romi*, Paris 1956. Millin se réfère explicitement à cette maquette. Le texte, comme ses gravures sans art, peuvent à peine ambitionner de fournir une contre-partie complète aux maquettes de Palloy.

20 AUBIN-LOUIS MILLIN (cf. note 16), article 1, p. 1.

21 RETIF DE LA BRETONNE, *Les nuits révolutionnaires*, Paris 1790; réédition Paris 1990, p. 1114. – H.-J. LUSEBRINK / R. REICHARDT, *La «Bastille» dans l'imaginaire social de la France à la fin du 18e siècle*, dans: Revue d'histoire moderne et contemporaine 30, 1983, p. 196–234.

22 L'histoire de la Bastille occupe les pages 1 à 12, suivie d'un bref récit de sa prise, pp. 13–14, de sa démolition et de l'usage postérieur du site p. 15. Millin revient alors sur les cachots, la découverte par les révolutionnaires d'ossements humains pp. 15–17, une nouvelle description du site au moment où Millin écrit pp. 17–18, enfin une bibliographie des textes principaux sur la Bastille avant et après juillet 1789 pp. 18–19, à laquelle s'ajoutent quelques histoires sur les prisonniers p. 20. Millin en vient ensuite à la réaction anglaise face à la prise de la Bastille p. 21; il publie une gravure montrant le plan de la Bastille, pp. 22–27, une seconde comportant l'élévation du bâtiment avec commentaire, p. 28, deux autres enfin sur l'horloge de la Bastille et quelques statues p. 29.

23 DUSAULX, *De l'insurrection parisienne et de la prise de la Bastille ...*, Paris 1790. – CHARPENTIER, *La Bastille dévoilée*, Paris 1790. Sur cette question, voir CLAUDE QUÉTEL, *La Bastille: histoire vraie d'une prison légendaire*, Paris 1989.

24 AUBIN-LOUIS MILLIN (cf. note 16), article 1, p. 12.

25 AUBIN-LOUIS MILLIN (cf. note 16), article 1, p. 13.

26 CONSTANTIN DE RENNEVILLE, *L'inquisition françoise, ou l'Histoire de la Bastille*, Amsterdam 1724. – LINGUET, *Mémoires sur la Bastille et sur la détention de M. Linguet écrits par lui-même*, London 1783.

27 ROGER CHARTIER, *Les origines culturelles de la Révolution française*, Paris 1990, p. 82–83.

28 AUBIN-LOUIS MILLIN (cf. note 16), article 1, p. 11–12.

29 Les Salons continuèrent d'exister sous la Révolution, à ce détail près qu'après la dissolution des académies, l'exposition s'ouvrit à tous les artistes, et non seulement à ceux qui appartenaient à la hiérarchie académique; peu d'artistes semblent avoir osé représenter les grands événements contemporains – si ce n'est, alors, par le biais de l'allégorie. JEAN-FRANÇOIS HEIM/CLAIRE BERAUD/PHILIPPE HEIM, *Les Salons de peinture de la Révolution française 1789–1799*, Paris 1989. – REGIS MICHEL, *L'art des Salons*, dans: *Aux Armes et aux Arts*, Paris 1988, pp. 9–102. Il faut tenir compte de la hiérarchie des genres encore prégnante sous la Révolution, et selon laquelle la représentation de sujets contemporains ne pouvait prétendre au statut prestigieux de peinture d'histoire.

30 HUBERT ROBERT, «La Bastille dans les premiers jours de sa démolition», huile sur toile, 77 × 114 cm, 20.7.1789, Paris, Musée Carnavalet.

31 JULES GUIFFREY, *Collection des livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu'en 1800. Salon de 1789*, t.35, Paris 1870, p. 11–12.

32 HUBERT ROBERT, «L'incendie du théâtre de l'Opéra au Palais-Royal, le 8 juin 1781», huile sur toile, 85 × 104 cm., Paris, Musée Carnavalet.

33 Selon ce qu'en dit B. DE MONTGOLFIER, *Hubert Robert, Peintre de Paris au Musée Carnavalet* , dans: Bulletin du Musée Carnavalet, 1964, nos. 1 & 2, p. 15.

34 Voir JEAN GARRIGUES, *Images de la Révolution: L'imagerie républicaine de 1789 à nos jours*, Paris 1988 p. 17.

35 ANTOINE DEMACHY, «Démolition de la Bastille», huile sur bois, 27 × 40,5 cm, Paris, Musée Carnavalet.

36 Par exemple, la gravure de Janmet, «La prise de la Bastille» dans JEAN GARRIGUES, *Images de la Révolution: L'imagerie républicaine de 1789 à nos jours*, Paris 1988 p. 17, qui montre ce qui semble être une prise rapide, à l'honneur des seules gardes-françaises, ou cette gravure anonyme (dans JEAN GARRIGUES, *op. cit.*, Paris 1988, p. 11) dont le texte révèle que la Bastille fut capturée en moins de 4 heures, alors qu'il avait fallu 15 ans pour la construire, et qu'il faudra 6 mois pour la détruire après une existence de 520 ans.

37 HUBERT ROBERT, «La dernière messe de la famille royale aux Tuileries», huile sur toile, 37 × 46 cm, collection privée.

38 Selon THIERRY, *Guide des étrangers voyageurs à Paris*, Paris 1787, p. 476–477, cette tradition fut abandonnée en 1785, par Lettres-Patentes du 16 Septembre 1785, enregistrées en Parlement le 16 Janvier 1786. – Sur la fascination exercée par le Pilori voir les vers suivants: Vers par CLAUDE LE PETIT (c. 1655): «... ce vieux cylindre pourri: / Ce gibet, nommé Pillory, / Mérite bien un apophtegme: / Quoy qu'il soit en estat piteux, / Il fait voir à ce siècle honteux, / Qu'il faisoit autrefois justice; / Et conclud enfin contre luy, / L'ayant privé de son office / Qu'on ne la fait plus aujourd'huy.»– et de FRANÇOIS VILLON: *Le Jargon et Jobelin Ballade IV.*: «Niais qui seront attrappés, / Bien tost s'en broueront au halle: / Plus n'y vaut que tost ne happez. / La baudrouse de quatre talle / Destirer fait la hirenalle, / Quand le gosier est assegis; / Et si hurque la pirenalle, / Au saillir des coffres massis.» dans: FRANÇOIS VILLON, *Œuvres poétiques*, Paris 1965, p. 177.

39 Il convient de noter la nature de ce jugement de valeur en fonction de notions de «valeur» propres au 18ème siècle. Alois Riegl donne une excellente analyse des jugements artistiques et historiques à cette époque: «Seit der Renaissancezeit, in welcher, wie noch gezeigt werden soll, der historische Wert zuerst anerkannte Bedeutung gewonnen hat, galt bis in das 19. Jahrhundert der Satz, daß es einen unverbrüchlichen Kunstkanon gebe, ein absolut gültiges objektives Kunstideal, nach welchem alle Künstler hinstreben, das aber kaum einer vollständig erreichen könne» dans: ALOIS RIEGL, *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung*, dans: GEORG DEHIO/ALOIS RIEGL, *Konservieren, nicht restaurieren. Streitschriften zur Denkmalpflege um 1900.* Mit einem Kommentar von MARION WOHLLEBEN / GEORG MOERSCH, Braunschweig 1988 p. 45. Millin ne consacre que trois lignes à la description de cette architecture, sans s'arrêter sur ses caractéristiques importantes.

40 AUBIN-LOUIS MILLIN, *Antiquités nationales*, t.3, article 34, p. 1.
41 HURTAUD, *Dictionnaire historique de la Ville de Paris et de ses environs, ...*, Paris 1779, t.4, p. 28–29.
42 HURTAUD (cf. note 41), p. 29.
43 CESARE BECCARIA, *Dei delitti e pene*, Paris 1764. – Voir aussi, MICHEL FOUCAULT, *Surveiller et punir*, Paris 1975. – R. ANDREWS, *Justice in Ancien Régime France*, Cambridge 1995.
44 AUBIN-LOUIS MILLIN (cf. note 40), article 34, p. 3.
45 MICHAUD, *Biographie universelle*, tome 28, Paris / Leipzig 1833, pp. 304–6.

PROVENANCE DES ILLUSTRATIONS

Fig. 1, 5: Auteur.
Fig. 2–4: Musée Carnavalet, Paris.
Fig. 6: Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes, Paris.

RÉSUMÉ

Aubin-Louis Millin (1759–1818) rédigea ses *Antiquités nationales* au début de la Révolution. Le livre trahit une volonté double – celle de produire une œuvre savante, mais également de refléter dans l'histoire nationale les événements contemporains les plus marquants. Jamais cette mise en correspondance au service d'une conscience nationale n'est explicite, mais toujours livrée au moyen de clefs diverses.

ZUSAMMENFASSUNG

Aubin-Louis Millin (1759–1818) verfasste seine «Antiquités nationales» zu Beginn der französischen Revolution. Das Buch verfolgte zwei Ziele: Einerseits stand es als wissenschaftliche Publikation in der Tradition der altüberlieferten Gelehrsamkeit, andererseits reflektierte es die wichtigsten zeitgenössischen Ereignisse der Revolution an Beispielen aus der nationalen Geschichte. Der Bezug auf ein neues nationales Bewusstsein wird zwar nicht explizit ausgesprochen, findet sich aber an verschiedenen Stellen des Werks in verschlüsselter Form.

RIASSUNTO

Aubin-Louis Millin (1759–1818) scrisse le sua *Antiquités nationales* agli inizi della Rivoluzione francese. Tale opera perseguiva due obiettivi: da un lato fungeva quale pubblicazione scientifica nel solco della tradizione di una erudizione antica, dall'altro rispecchiava gli eventi contemporanei più significativi della Rivoluzione francese attraverso l'illustrazione di esempi ripresi dalla storia nazionale. Manca nell'opera ogni riferimento esplicito alla nuova coscienza nazionale, anche se in diversi punti vi appaiono allusioni in chiave codificata.

SUMMARY

Aubin-Louis Millin (1759–1818) wrote his *Antiquités nationales* at the beginning of the French Revolution. The book pursues two objectives: on one hand, traditional, scholarly study and research, and on the other, the analysis of the most important contemporary events within the framework of the nation's history. Although never explicitly addressed, the idea of a national awareness often enciphered in the text.