



HAL
open science

L'archéologie du bâti confrontée aux travaux des antiquaires. Bernard de Montfaucon et les antiques d'Autun

Vivien Barrière

► **To cite this version:**

Vivien Barrière. L'archéologie du bâti confrontée aux travaux des antiquaires. Bernard de Montfaucon et les antiques d'Autun. Véronique Krings (dir.). L'Antiquité expliquée et représentée en figures de Bernard de Montfaucon. Histoire d'un livre, Ausonius Editions, p. 491-517, 2021, 9782356134226. hal-03679795

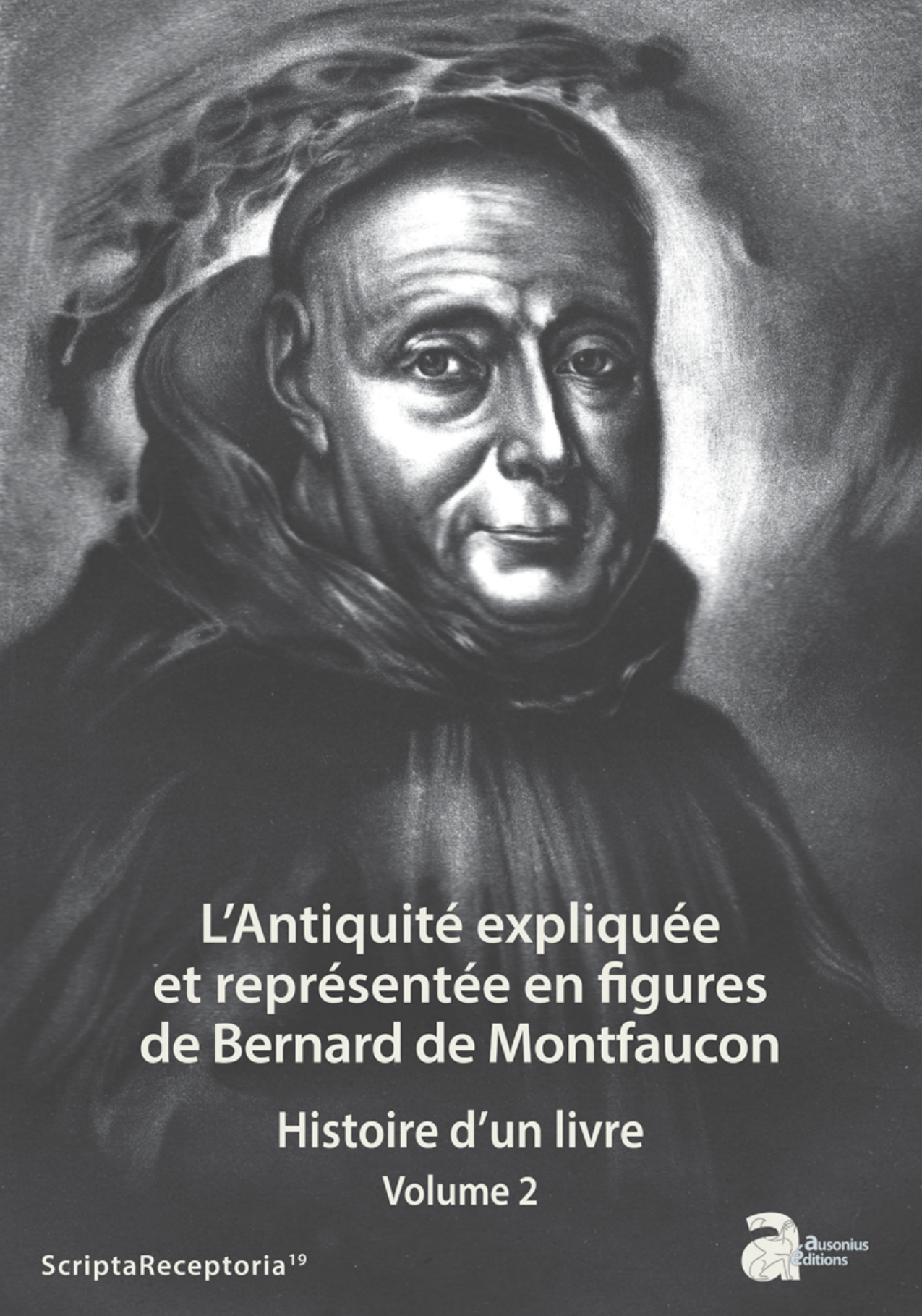
HAL Id: hal-03679795

<https://hal.science/hal-03679795>

Submitted on 27 May 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



**L'Antiquité expliquée
et représentée en figures
de Bernard de Montfaucon**

**Histoire d'un livre
Volume 2**

*L'Antiquité expliquée
et représentée en figures*
de Bernard de Montfaucon

Véronique Krings
est maître de conférences d'histoire romaine
à l'université Toulouse-Jean Jaurès.

Un carnet *Chronologie de l'édition de L'Antiquité expliquée et représentée en figures (1713-1724)* accompagne le livre.

Illustration de couverture :
Bernard Minguet, *Portrait de Bernard de Montfaucon*,
manière noire, 2019.

Ausonius Éditions
— Scripta Receptoria 19 —

*L'Antiquité expliquée
et représentée en figures*
de Bernard de Montfaucon
Histoire d'un livre

Volume 2

*sous la direction de Véronique Krings
avec un supplément de Juliette Jestaz*

*Ouvrage publié avec le concours de la sous-équipe ERASME
(Équipe de Recherche sur la Réception de l'Antiquité : Sources, Mémoires, Enjeux)
de l'équipe PLH (Patrimoine Littérature Histoire),
Université Toulouse-Jean Jaurès*

— Bordeaux 2021 —

Notice catalographique :

Krings, V., dir. (2021) : *L'Antiquité expliquée et représentée en figures de Bernard de Montfaucon. Histoire d'un livre*, Scripta Receptoria 19, Bordeaux.

Mots clés :

Bernard de Montfaucon, congrégation de Saint-Maur, abbaye de Saint-Germain-des-Prés, antiquarisme, antiquités, collectionneurs, images, musées de papier, gravures, correspondances.

AUSONIUS

Maison de l'Archéologie

F - 33607 Pessac cedex



<http://ausoniuseditions.u-bordeaux-montaigne.fr>

Directeur des Publications : Sophie Krausz
Secrétaire des Publications : Nathalie Pexoto
Graphisme de Couverture : Nathalie Pexoto

Tous droits réservés pour tous pays. La loi du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et intellectuelle interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit sans le consentement de l'éditeur ou de ses ayants droit, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

© AUSONIUS 2021
ISSN : 2427-4771
ISBN : 978-2-35613-422-6

Achévé d'imprimer sur les presses
Pôle production imprimée
Domaine universitaire
F-33607 Pessac cedex

Décembre 2021

Sommaire

Véronique Krings, <i>Préface</i>	IX
Chantal Grell, <i>Introduction</i>	1

I. « Les routes que j'ai tenues »

Raymond Rogé <i>Le livre d'images de Bernard de Montfaucon</i>	13
Emmanuelle Chapron <i>Les bibliothèques de Bernard de Montfaucon</i>	31
Gilles Bertrand <i>L'expérience mouvante du voyage d'Italie, entre érudition et rencontre des hommes et des lieux (années 1670-années 1740)</i>	49
Geneviève Xhayet <i>Bernard de Montfaucon et le baron de Crassier. Pratiques et réseaux d'érudition entre Paris et le Pays de Liège</i>	71
Odile Cavalier <i>« Œdipe à Avignon ». Le cercle du marquis de Caumont</i>	87
Elena Vaiani <i>Un correspondant du passé. Les manuscrits de Nicolas-Fabri de Peiresc</i>	151
Pierre Pinon (†) <i>La recherche des antiquités de Langres. Les manuscrits de Jean-Baptiste Charlet (xviii^e siècle)</i>	191
Alain Maes, avec la collaboration de Bernard Minguet <i>Des gravures sous les feux de la rampe</i>	225

II. « Sur la vaste mer de l'Antiquité »

Manon Champier <i>La réception de Minerve dans L'Antiquité expliquée</i>	279
Olivier Latteur <i>Bernard de Montfaucon et le culte de Mithra. Approche historiographique, méthodologique et critique</i>	311
Sydney H. Aufrère <i>La réception de l'Égypte classique et gréco-romaine et ses perspectives au début du xviii^e siècle</i>	329

Alain Charron	
<i>L'Aïôn du musée départemental de l'Arles antique.</i>	
<i>Une énigme dans L'Antiquité expliquée</i>	401
Benoît Gain	
<i>Les auteurs et les monuments de l'Antiquité tardive dans L'Antiquité expliquée</i>	415
François de Callataÿ	
<i>Bernard de Montfaucon et les monnaies antiques</i>	435

III. « L'entrée à tous les arts & à toutes les sciences »

Vivien Barrière	
<i>L'archéologie du bâti confrontée aux travaux des antiquaires.</i>	
<i>Bernard de Montfaucon et les antiques d'Autun</i>	491
Sydney H. Aufrère	
<i>Bernard de Montfaucon, témoin muet des Harpocrates de la collection du conseiller Nicolas-Joseph Foucault (1643-1721), et le secret d'État sous le règne de Louis XIV</i>	519
Laëtitia Pierre et Markus A. Castor	
<i>Relire Bernard de Montfaucon. L'enjeu artistique et pédagogique de L'Antiquité expliquée dans l'œuvre du comte de Caylus et de Michel-François Dandré-Bardon (1752-1774)</i>	551
Cecila Hurley	
<i>L'héritage d'un best-seller. Bernard de Montfaucon de L'Antiquité expliquée aux Monumens de la monarchie française</i>	581
Wallace Kirsop	
<i>Vers une étude du marché anglais des œuvres de Bernard de Montfaucon</i>	601

IV. Supplément de Juliette Jestaz

<i>Édition commentée des marchés de publication de L'Antiquité expliquée</i>	617
<i>Présentation sommaire des souscripteurs de L'Antiquité expliquée</i>	627
<i>La documentation imprimée et manuscrite de Bernard de Montfaucon pour L'Antiquité expliquée</i>	635
Bibliographie générale	671
Index des noms de personnes	697
Index des <i>varia notabilia</i>	707
Index des œuvres et monuments	713
Renvois aux figures de <i>L'Antiquité expliquée</i>	715
Crédits photographiques	717

L'archéologie du bâti confrontée aux travaux des antiquaires Bernard de Montfaucon et les antiques d'Autun

Vivien Barrière

Pour qui étudie les vestiges romains d'Autun, il est notoire que la contribution de Bernard de Montfaucon est sujette à caution. Les critiques à l'égard de l'antiquaire sont d'ailleurs aussi anciennes que nombreuses dans la littérature archéologique spécialisée. Sur quel point particulier ces critiques portent-elles et par qui sont-elles formulées ? La contribution de Montfaucon aux études autunoises doit-elle réellement être considérée comme nulle et non avenue ? Souligner le caractère suranné de l'œuvre d'un antiquaire du début du XVIII^e siècle relève de l'évidence, il est sans doute plus difficile et plus utile de chercher à comprendre la manière dont Montfaucon a travaillé, de parvenir à identifier les sources qu'il a utilisées et les contacts qu'il a entretenus avec les érudits locaux. Et, dans cette optique, les vestiges d'Autun fournissent un excellent cas d'étude pour cerner clairement non seulement l'intérêt archéologique de l'œuvre du Bénédictin mauriste, mais aussi sa genèse et sa postérité.

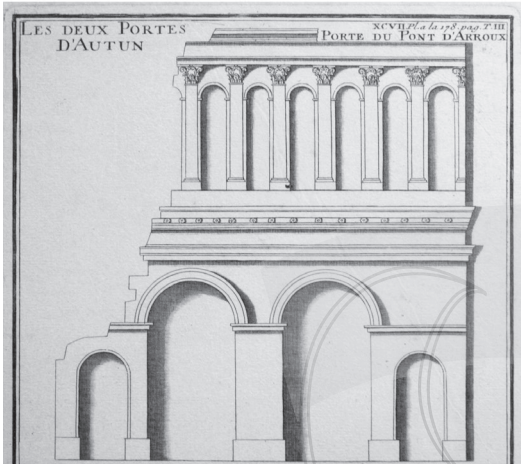
Les antiques d'Autun

Description et étude de la contribution de Montfaucon

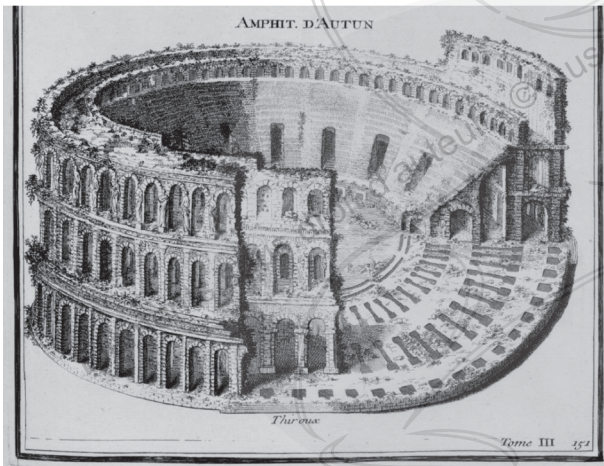
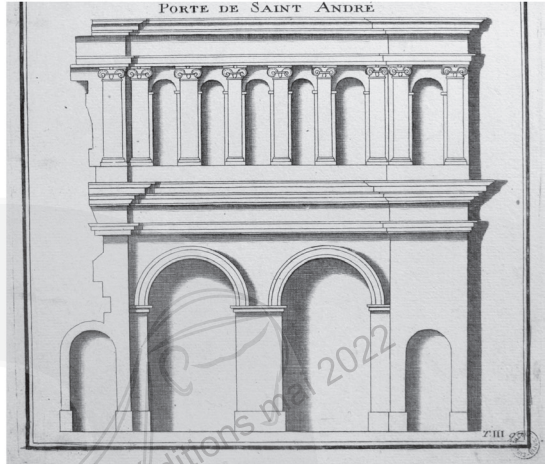
Au sein des quinze volumes de *L'Antiquité expliquée*, Bernard de Montfaucon présente en tout et pour tout quatre des principaux vestiges architecturaux de l'ancienne capitale éduenne, *Augustodunum* (Autun) : deux portes urbaines – la porte d'Arroux et la porte Saint-André –, le temple dit de Janus et l'amphithéâtre (fig. 1 et 2). La disparition de ce dernier eut sans doute lieu au début du XVII^e siècle, contrairement aux trois autres édifices, encore debout aujourd'hui. Dans l'un ou l'autre cas, les représentations publiées par Montfaucon sont donc d'un grand intérêt pour une démarche archéologique qui cherche à mieux connaître ces édifices gallo-romains et à restituer l'évolution de leur bâti dans une perspective diachronique.

Chaque édifice fait l'objet d'une estampe et d'une notice plus ou moins développée qu'il convient, au préalable, de décrire et de commenter.

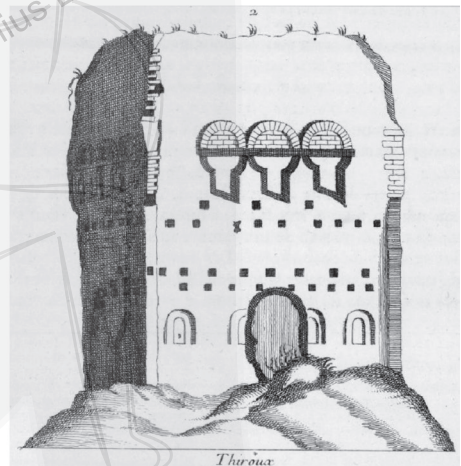
Porte d'Arroux



Porte Saint-André



Amphithéâtre



Temple de Janus

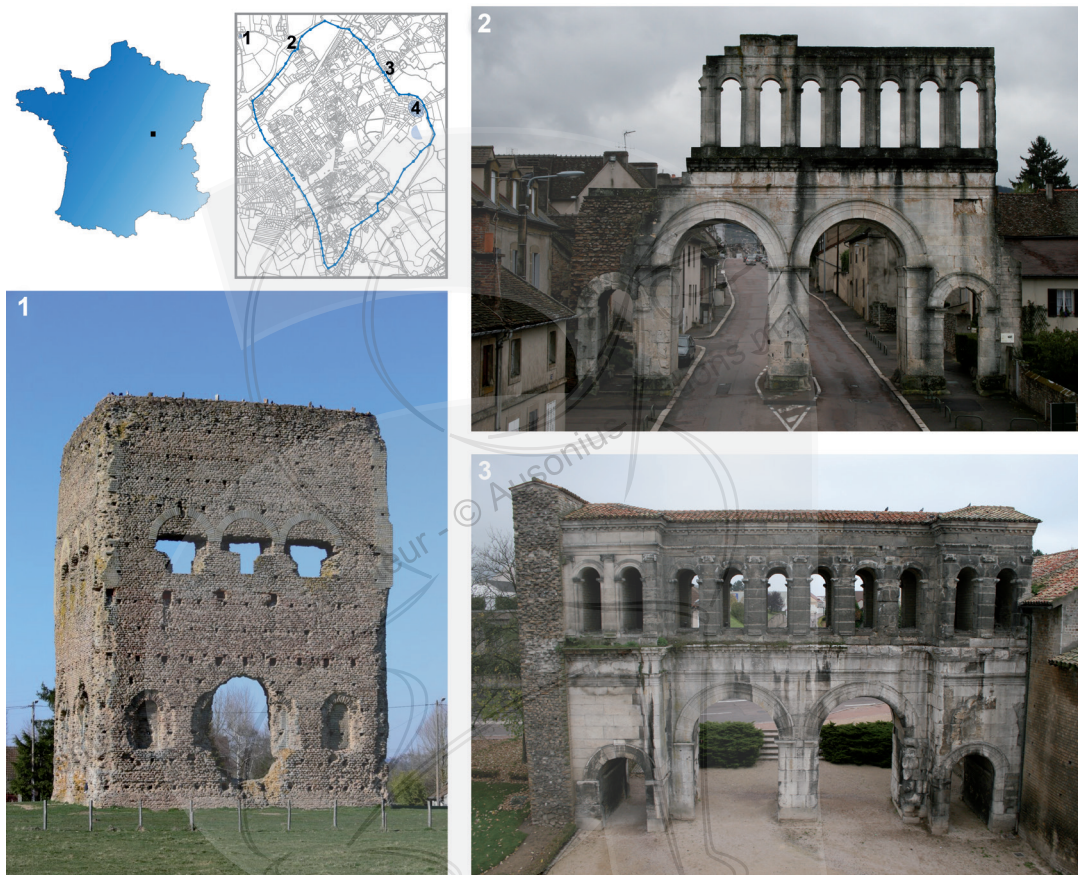


Fig. 2. Localisation des quatre édifices romains d'Autun (Saône-et-Loire, Bourgogne) mentionnés par Montfaucon : (1) temple dit de Janus (2) porte d'Arroux (3) porte Saint-André (4) amphithéâtre (aujourd'hui disparu).

Les portes urbaines

Parmi les quatre portes monumentales de l'enceinte d'*Augustodunum*, Montfaucon n'a retenu que la porte d'Arroux (au nord-ouest de la ville) et la porte Saint-André (au nord-est)¹. Les deux autres portes ne sont pas même mentionnées, ce qui est parfaitement conforme aux connaissances de l'époque. En effet, la tour du monastère Saint-Andoche n'était pas identifiée comme l'une des deux tours de flanquement de l'ancienne porte romaine tournée en direction du sud-ouest². Quant à la porte de Rome, au sud-est du rempart, elle avait disparu dès le milieu du *xvi*^e siècle et sans doute plus tôt encore.

Seules figurent donc les portes urbaines ayant conservé leurs quatre baies surmontées par une galerie d'arcades. L'antiquaire bénédictin a intégré les portes d'Autun au deuxième rang du chapitre qu'il consacre aux portes urbaines, juste après la porte Majeure de Rome³ :

Les deux portes de la ville d'Autun méritent d'avoir place dans ce recueil : elles sont l'une & l'autre doubles, & ont un rang d'architecture au dessus de l'entablement, dont l'un est d'ordre Ionique, & l'autre d'ordre Corinthien : celle d'ordre Ionique est la porte Saint-André, celle d'ordre Corinthien est la porte du pont d'Arroux⁴.

L'antiquaire retient les éléments descriptifs minimaux, deux passages carrossables surmontés d'un étage, sans mentionner l'existence des baies latérales destinées aux piétons (pourtant conservées), ni celle des tours de flanquement (dont une est pourtant visible au niveau de la porte Saint-André). Pour les deux portes urbaines, seules les façades tournées en direction de la campagne ont été représentées.

La porte d'Arroux

Pour décrire méthodiquement l'estampe de la porte d'Arroux donnée par Montfaucon, commençons par le premier niveau, celui percé de quatre baies, deux baies centrales flanquées de deux baies latérales de moindre taille. Ces quatre passages sont logiquement encadrés par cinq piédroits dont les soubassements, plus larges, ont été figurés sans signaler la différence de matériau entre ces soubassements et le reste de l'élévation. Les joints montants et les joints de lits qui délimitent chaque bloc n'ont pas été représentés : seuls les éléments décoratifs ont retenu l'attention du dessinateur.

On voit en effet les deux entablements composés d'une architrave à bandeaux (deux bandeaux pour l'architrave intermédiaire, un seul bandeau pour l'architrave sommitale), d'une frise lisse et d'une corniche (décorée de fleurons pour la corniche intermédiaire). La représentation de ces éléments est parfois schématique (le décor architectural des corniches de la façade de la porte d'Arroux est bien plus complexe en réalité), parfois erronée (les deux architraves possèdent en fait chacune trois bandeaux), la conservation de la corniche sommitale est deux fois moindre que représentée. Les pilastres de la

galerie supérieure ont été représentés avec leur base et leur chapiteau corinthien, mais sans leurs cannelures. À l'extrémité droite de la galerie, le dernier pilastre apparaît tronqué de moitié par rapport à ses voisins (alors qu'il ne l'est que très peu en réalité). Les archivoltes ornant l'extrados des arcades de la galerie ont été représentées de manière simplifiée et disproportionnée, de même que celles des grandes baies centrales. Ces dernières sont trop fines sur le dessin et, de ce fait, ne sont pas tangentes avec l'architrave intermédiaire, ni en contact entre elles au niveau de l'imposte du piédroit central. Quant aux archivoltes des passages latéraux réservés aux piétons, elles ont été purement et simplement oubliées. Une autre distorsion par rapport à la réalité consiste dans le prolongement de l'imposte droite de la grande baie de droite : l'imposte se prolonge au-dessus et au-delà du passage piétonnier voisin. Enfin, deux éléments majeurs sont manquants sur l'illustration retenue par Montfaucon : d'abord, à l'aplomb de la baie latérale de droite (à l'est), le dessinateur a omis de représenter le massif de blocage interne qui est pourtant resté visible jusqu'à l'extrême fin du XIX^e siècle. Ensuite, ce n'est pas six arcades que comptait la galerie supérieure mais bien sept, comme tout visiteur actuel peut s'en rendre compte.

Il manque également à cette vue en élévation l'ensemble des traces liées à l'évolution du bâti sur le temps long : nulle mention de l'éclatement d'un bloc situé immédiatement en dessous de l'architrave intermédiaire et à l'aplomb de la baie latérale de droite, nulle mention non plus de la chapelle à Notre-Dame d'Arroux qui était alors adossée au piédroit central et qui ne fut démontée qu'à la fin du XVIII^e siècle. En effet, l'estampe de la « porte du pont d'Arroux » s'apparente à un relevé architectural en élévation dans la mesure où seul le plan de la façade est représenté et que l'ensemble paraît avoir été tiré à l'équerre. Un seul exemple : la corniche intermédiaire est représentée intacte alors qu'à plusieurs endroits elle a été brisée. Extraite du bâti urbain environnant, dépourvue de personnages pittoresques et de la végétation poussant sur les ruines antiques, l'estampe retenue par Montfaucon propose avant tout la vision d'un monument antique, d'un produit de l'architecture romaine.

Outre les oublis, on constate des distorsions et des inventions. En effet, deux assises de blocs ont été ajoutées par le dessinateur respectivement en dessous de la base des pilastres de la galerie supérieure et entre le sommet de l'extrados des grandes baies centrales et l'entablement intermédiaire. De plus, la proportion entre les dimensions verticales et horizontales n'a pas été respectée : la porte d'Arroux réelle n'est pas aussi étirée en hauteur que ne le laisse croire l'estampe de Montfaucon dont les dimensions verticales sont déformées de plus de trente-cinq pour cent, et cela de manière uniforme au niveau des piédroits du rez-de-chaussée, de l'entablement intermédiaire, de la galerie supérieure et de l'entablement sommital. Ce phénomène pourrait s'expliquer par une prise de mesures limitée au niveau du sol en raison de l'impossibilité d'accéder aux parties hautes. En superposant l'estampe de Montfaucon à un relevé en élévation

de la porte d'Arroux et en faisant correspondre la largeur du piédroit central, il apparaît que le dessinateur a dû confondre la largeur des baies centrales avec la distance entre le piédroit central et l'arête extérieure du piédroit voisin. En calant l'estampe avec les deux arêtes intérieures des deux piédroits situés de part et d'autre du piédroit central, on constate que l'estampe et le contour coïncident au niveau de l'arête du piédroit le plus oriental de la porte : peut-être est-ce la trace d'une des rares mesures réellement prises par l'auteur du dessin ? Et, dans ce cas, cela nous indique que les vues des portes d'Autun retenues par Montfaucon s'appuient sur des observations réalisées *in situ*. Impossible pour autant d'en conclure que ces représentations sont le fruit du travail d'un Autunois.

La porte Saint-André

Quant à l'estampe de la porte Saint-André, sa description peut être plus succincte dans la mesure où nombre de remarques faites à propos de la vue de la porte d'Arroux s'appliquent également à elle. Le parti-pris général est le même : cette estampe peut être considérée comme un relevé architectural dans la mesure où seule une face de l'édifice a été représentée, sans aucun effet de perspective. La structure globale qui distingue cette porte de la porte d'Arroux a été comprise et rendue grâce à un jeu d'ombres : les deux avant-corps latéraux sont représentés saillants par rapport au corps central de la porte.

Le dessinateur a souhaité représenter la porte Saint-André dans sa configuration antique, c'est-à-dire nettoyée de toute structure médiévale ou moderne, de toute végétation et extraite de son paysage environnant. En effet, à l'instar de l'estampe de la porte d'Arroux, les marques négatives liées à l'histoire longue de l'édifice ont été éliminées. Il y avait notamment un édifice couvert par un toit en appentis qui dissimulait l'avant-corps latéral droit jusqu'aux deux-tiers des arcades de la galerie : il s'agit de la chapelle dite des Ganay qui servait d'annexe à l'église consacrée à saint André que l'on avait installée au Moyen Âge dans la tour de flanquement de l'ancienne porte romaine.

Par ailleurs, on reconnaît les mêmes oublis, les mêmes distorsions, les mêmes inventions qui nous permettent d'avancer que c'est le même dessinateur qui a réalisé les représentations des deux portes urbaines. Des distorsions dans la proportion des dimensions, dans le respect des distances (la largeur des pilastres et des arcades varie à plusieurs reprises alors qu'en réalité elle est strictement constante et que l'ordonnancement de la façade est parfaitement symétrique) et dans l'agencement des grands ensembles structurels (les archivoltas des baies centrales auraient dû être tangentes à l'architrave). Des oublis : deux arcades de la galerie ont été omises, l'une à l'aplomb des baies centrales, l'autre à l'aplomb de la baie latérale de droite ; les impostes et les archivoltas des baies latérales ne sont pas représentées ; les archivoltas des arcades sont absentes. Des inventions : la corniche sommitale a été représentée intacte alors que sa conservation était très inégale à cette époque, deux chapiteaux ioniques ont été ajoutés dans la galerie

au contact entre le corps central et le départ des deux avant-corps latéraux dans lesquels s'ouvrent les petites baies piétonnières. On constate même une incongruité du point de vue de la mécanique statique : dans la partie supérieure de l'avant-corps méridional (à gauche), largement détruit, quelques blocs en porte-à-faux se maintiennent comme par magie alors même qu'ils supportent du poids.

En définitive, les deux vues retenues par Bernard de Montfaucon ont beau présenter l'aspect austère de la vérité en comparaison des nombreuses vues pittoresques contemporaines, elles comptent en réalité parmi les représentations les plus erronées des portes d'*Augustodunum*.

Le temple dit de Janus

C'est dans un chapitre consacré aux temples de Cybèle, Saturne et Janus que figure la vue du temple à plan centré de la Genetoye⁵, temple attribué à tort à Janus au prix d'une étymologie fantaisiste faisant dériver Genetoye, champ de genêts de *Jani tecto*, la demeure de Janus. Le temple en question a donc été placé par Montfaucon dans une planche intitulée « les temples de Ianus⁶ ».

Les deux élévations représentées sont les deux seules conservées : la paroi sud occupe la partie principale de l'estampe, mais on distingue également à gauche, dans l'ombre, la paroi ouest.

Plusieurs ouvertures ont été pratiquées au sein des élévations conservées du temple : une au milieu de la paroi sud, deux au niveau de la paroi ouest. Contrairement à ce qu'avance Montfaucon⁷, il n'est pas crédible que ces baies correspondent à des accès liés aux phases d'occupation antiques. En revanche, chaque paroi extérieure est scandée, en partie basse, par quatre niches décoratives de forme cintrée et, en partie haute, par trois fenêtres rectangulaires surmontées d'un arc de décharge.

On distingue également plusieurs alignements horizontaux de trous sur les élévations, la majorité d'entre eux sont les trous laissés par les boulins de l'échafaudage au moment de la construction, les autres, plus larges et deux fois plus espacés, correspondent aux cavités d'infixation de la charpente de la galerie périphérique qui encadrerait la tour centrale. Le dessinateur les a rendus avec une fidélité toute relative même s'il a globalement respecté la localisation des deux lignes de cavités d'infixation liées à la charpente de la galerie extérieure et qu'il a distingué les deux types de trous.

L'amphithéâtre

L'amphithéâtre d'*Augustodunum* est évoqué dans le chapitre 9 consacré à ces édifices de spectacle situés en dehors d'Italie⁸. Des quatre édifices de l'antique cité éduenne, l'amphithéâtre est le seul qui n'ait pas été conservé : c'est dire l'importance de l'illustration proposée par le Bénédictin. La planche sur laquelle figure l'amphithéâtre autunois présente également ceux de Nîmes et de

Tintignac⁹. À chaque fois, il s'agit d'une vue cavalière permettant de montrer au lecteur non seulement la façade en élévation, mais aussi l'intérieur de la *cavea* et l'arène.

L'estampe présente un édifice conservé aux trois-quarts au niveau du plan sur trois niveaux. On aperçoit aussi un bref tronçon du quatrième niveau qui suffit à restituer mentalement l'édifice dans son intégralité. En effet, il paraît clair que l'on a ici affaire à une estampe permettant de comprendre ce qu'est un amphithéâtre. D'ailleurs, les trois types de représentations architecturales sont cumulés en un dessin : élévation, plan et coupe. Le quart non conservé de l'édifice permet tout à la fois de montrer l'élévation extérieure d'un amphithéâtre, l'élévation d'une paroi interne, l'élévation intérieure avec l'arène et les gradins de la *cavea*, mais aussi le plan de l'édifice et sa coupe, ce qui complète la compréhension de l'architecture et de la fonctionnalité de l'édifice : plan et coupe permettent en effet de distinguer les couloirs concentriques, les escaliers desservant les gradins et l'organisation des différents étages. En somme, tout cela paraît trop beau pour être vrai. Ajoutons-y la présence de statues (parfaitement conservées !) au troisième niveau de la façade extérieure – des statues qui, au lieu d'être abritées sous les arcades sont étrangement accolées aux pilastres¹⁰. Bernard de Montfaucon n'est d'ailleurs pas dupe et, le premier, il prend ses distances vis-à-vis du dessin qu'il soumet au public en rappelant à de multiples reprises la provenance de l'estampe :

Ce qui reste de l'amphitheatre d'Autun, qui est l'ancienne Bibracte, l'une des plus grandes & des plus belles villes des Gaules, nous donne une grande *idée* de cet édifice. La face extérieure étoit à quatre étages comme celle du Colisée : *sur le dessein que j'ai copié d'après Auberi*, il paroît qu'il y avoit pour se rendre aux sieges des vomitoria ou des portes qui conduisoient à des escaliers disposez à peu près comme ceux du Colisée. On n'y a pas marqué des précinctions ou de ces ceintures qui faisoient la distinction des places superieures des inferieures ; mais *cela aura sans doute échapé à celui qui nous a donné ce dessein*, n'y aiant nulle apparence qu'un amphitheatre aussi grand que celui-ci, & où la gradation des sieges étoit si longue, en fût dépourvu. *Nous le mettons ici tel qu'Auberi l'a fait graver*¹¹.

L'antiquaire émet donc des réserves vis-à-vis d'une estampe qu'il a retenue, ce que passent complètement sous silence les critiques qui jugent l'antiquaire à l'aune de ses seules estampes, comme si le texte n'était qu'une glose dont la lecture serait superflue... Montfaucon reproduit donc ici le dessin d'un tiers dans un esprit documentaire sans nécessairement l'approuver de manière inconditionnelle.

Le rapport de Montfaucon à ses devanciers

Cela étant dit, il n'y a pas grand sens de se poser la question de la fidélité au réel de tel ou tel dessin sans se demander en même temps quel est l'état du

bâti représenté sur les figures données par Montfaucon. Établissons donc, pour commencer, la date des dessins retenus par Montfaucon.

Genèse et provenance des illustrations retenues par Montfaucon

Le recueil paraît en 1719, ce qui fournit un *terminus ante quem* à l'état du bâti représenté pour chacun des quatre édifices. Encore faut-il disposer d'un *terminus post quem* pour circonscrire dans une fourchette chronologique une datation exploitable et c'est là que le bât blesse. Nous ne pouvons pas nous fonder sur notre connaissance de l'histoire longue du bâti des deux portes romaines pour dater les vues données par Montfaucon dans la mesure où le bâti des deux façades des portes romaines n'a pas connu de modifications sensibles depuis les représentations les plus anciennes dont nous disposons jusqu'à l'époque de Montfaucon. Les deux autres représentations, celles du temple de la Genetoye et de l'amphithéâtre, n'apportent pas davantage d'éléments de ce point de vue. S'il est impossible de dater ces représentations en les confrontant à nos connaissances sur les différents états du bâti de ces édifices, le seul recours consiste à tenter de mettre en série l'ensemble des représentations existantes plus ou moins contemporaines de celles qui nous intéressent.

Naturellement, pour un archéologue du bâti, il est vain d'espérer analyser la représentation graphique d'un édifice sans prendre en considération l'identité de son auteur ou sa date de création. Sur les quatre édifices autunois retenus par Montfaucon dans son recueil, la provenance des illustrations n'est indiquée que pour deux d'entre eux, le temple dit de Janus et l'amphithéâtre : il s'agit de « Thiroux ». Claude Thiroux est à la fois un notable autunois et un antiquaire du XVII^e siècle : c'est lui qui fit publier en 1660 les travaux de Jean Munier, un érudit local dont il avait épousé la petite fille, Marguerite Munier¹². Si Montfaucon lui a attribué à tort les vues des édifices autunois, c'est parce qu'il les a trouvées dans un ouvrage dont la première page portait la mention « Thiroux des Fontaines¹³ », un ouvrage dont Thiroux n'était pas l'auteur, mais dont il avait été le propriétaire.

C'est le père Le Long¹⁴ qui informa Montfaucon de son erreur et lui indiqua que l'ouvrage en question était dû au médecin autunois Jean Aubery – dans les textes qui accompagnent les planches, Montfaucon parle donc de *l'Histoire d'Autun* d'Aubery dont l'impression a été interrompue, précise-t-il, par le décès de son auteur. C'est le nom de Thiroux qui figure sous les estampes de l'amphithéâtre et du temple dit de Janus publiées en 1719 alors même que dans le texte en vis-à-vis, apparaît le nom d'Aubery. En effet, à propos de l'amphithéâtre, Montfaucon écrit : « Nous le mettons ici tel qu'Aubery l'a fait graver¹⁵ ». On doit supposer, pour lever cette contradiction, que les planches ont été réalisées avant le texte et que dans l'intervalle, Montfaucon a été informé de son erreur par Jacques Le Long qui devait donc appartenir à son réseau immédiat. D'ailleurs, dans le bref avertissement que Montfaucon introduit au seuil du premier tome de *L'Antiquité expliquée*, le Bénédictin revient sur trois points qu'il souhaite amender, ce qui

est peu pour une entreprise composée de mille cent vingt planches gravées représentant entre trente mille et quarante mille objets¹⁶, réparties en cinq tomes composés chacun de deux volumes. Le troisième et dernier point qu'il soulève concerne l'identité de l'ouvrage attribué à Thiroux. En voici la citation *in extenso* :

Je cite en quelques endroits au bas des figures M. Thiroux d'Autun ; c'est à l'occasion d'un Livre *in fol.* Imparfait, dont l'impression fut interrompue à la mort de l'Auteur. Les feuilles déjà imprimées furent dissipées, & je n'en ai jamais pu voir qu'un exemplaire qui me fut envoyé d'Autun. Ce nom *Thiroux des Fontaines* étoit écrit à la tête du Livre. Le R. P. le Long m'a appris depuis que Jean Auberi étoit l'Auteur du Livre, & que son manuscrit étoit conservé dans la Bibliothèque de M. Claude Thiroux Avocat Consultant du Parlement de Bourgogne¹⁷.

On constate ainsi que Bernard de Montfaucon n'entretient pas d'échanges réguliers avec les érudits autunois : en effet, un érudit local n'aurait pas manqué d'éclairer le Bénédictin sur l'origine exacte de l'ouvrage en question, et notamment sur l'identité de son auteur et de son propriétaire.

Or Le Long s'est lui aussi trompé en attribuant à Aubery un ouvrage qui est en fait l'œuvre du clerc autunois Edme Thomas. Voilà pourquoi lorsque Montfaucon indique « Thiroux » sur ses planches ou « Auberi » dans son texte, il faut en réalité comprendre Edme Thomas. De son *Histoire de l'antique cité d'Autun*, seules les cent quatre premières pages furent publiées en 1660, le décès soudain de l'historien mettant un terme à l'impression qui avait été confiée à l'éditeur lyonnais G. Barbier. On connaît toutefois la version complète de l'*Histoire* d'Edme Thomas, car la partie non imprimée avait pu être recopiée à plusieurs reprises à partir du manuscrit original qui était conservé dans la bibliothèque dijonnaise de la famille Thomas. Les éditions originales sont assez rares et on trouve surtout l'ouvrage sous sa forme rééditée par les soins de deux membres de la Société Éduenne, l'abbé J.-S.-A. Devoucoux et J. de Fontenay, en 1846 : ces deux éditions présentent toutefois des variantes qui ne sont pas toujours anodines¹⁸.

L'attribution à Aubery de l'*Histoire de l'antique cité d'Autun* d'Edme Thomas est une erreur d'autant plus répandue que l'existence de travaux dus à Aubery et relatifs aux vestiges antiques d'Autun est bel et bien attestée. Edme Thomas lui-même mentionne le médecin Aubery parmi ses prédécesseurs à avoir écrit sur l'antiquité d'Autun¹⁹ : toutefois, ces travaux sont à ce jour perdus²⁰. La confusion entre Aubery et Thomas a beau être répandue, elle n'affecte pas la totalité des érudits et l'on peut citer les noms de savants ayant pris la peine de se renseigner par eux-mêmes pour identifier l'auteur réel plutôt que de répéter sans vérification les dires de Montfaucon ou de Le Long. C'est le cas de l'abbé P.-B. Germain :

Le P. de Montfaucon [...] l'attribue à M. Thiroux : le P. le Long pense qu'il est du S. Aubry Docteur en Médecine ; M. de Salins Médecin à Dijon croit que c'est l'ouvrage du sieur de Chevanes célèbre Avocat de cette Ville ; il est néanmoins de M. Edme Thomas, Chanoine & Grand Chantre de l'Eglise d'Autun, dont le manuscrit entier qui m'a été communiqué se conserve dans sa famille²¹.

C'est surtout le cas de l'abbé P. Papillon qui dénonce l'erreur de Montfaucon et prend plaisir à dresser la liste des auteurs qui l'ont propagée « sans discussion et sans examen²² ».

Quoi qu'il en soit, qu'il s'agisse de l'amphithéâtre ou du temple dit de Janus, la filiation est très claire entre l'illustration présentée par Montfaucon et l'estampe publiée dans *l'Histoire de l'antique cité d'Autun* d'Edme Thomas (fig. 4, n° 3 et 4). On note toutefois un phénomène de régularisation et d'atténuation des détails caractéristique du processus de copie d'une estampe. Cela est bien visible au niveau de la forme des trois fenêtres percées dans la partie supérieure de la cella du temple de la Genetoye. En revanche, le graveur de 1719 n'a commis aucune erreur dans le rendu général de l'édifice par rapport à l'estampe publiée en 1660 : il a parfaitement respecté le nombre et la localisation des trous de boulins et des cavités d'infixation de la charpente alors que ce type d'éléments est généralement malmené lorsqu'une illustration est recopiée.

S'il est assuré que les estampes du temple dit de Janus et de l'amphithéâtre furent réalisées à partir de l'ouvrage d'Edme Thomas, on ne connaît en revanche pas l'origine des représentations de la porte d'Arroux et de la porte Saint-André que Montfaucon offre à son lecteur (fig. 3). Pourquoi le Bénédictin mauriste n'a-t-il pas fait graver les estampes des deux portes pourtant présentes dans l'ouvrage d'Edme Thomas ? S'il n'a pas souhaité le faire, c'est sans doute parce qu'il a considéré que les édifices modernes accolés aux portes nuisaient à l'édifice romain (la chapelle de Notre-Dame d'Arroux d'une part, l'édifice au toit en appentis accolé à l'avant-corps septentrional de la porte Saint-André d'autre part). Dans l'ouvrage de Montfaucon, les portes romaines apparaissent isolées, extraites de leur environnement immédiat, ce qui s'explique par une volonté de mettre en valeur l'édifice antique. Le revers de la médaille, c'est que le dessinateur n'a pas compris que l'édifice accolé à la porte Saint-André, la tour de flanquement, en faisait partie et par conséquent a omis de le représenter. C'est là une régression par rapport à l'état des connaissances acquises par les antiquaires autunois de la Renaissance et du Grand Siècle, tels que le médecin Léauté ou Edme Thomas.

En définitive, Bernard de Montfaucon, comme le comte de Caylus quarante ans plus tard, est porteur d'une vision sublimée de l'architecture antique que l'on voit à l'œuvre dans des représentations des portes de ville tendant à l'idéalisation : la ruine apparaît isolée, dégagée du paysage urbain environnant, l'auteur cherche à en rendre les détails et à en restituer l'état originel. Les proportions sont souvent faussées, car là n'est pas l'essentiel, ce qui prime, pour les tenants de cette perception de l'Antiquité, étant de montrer la grandeur des vestiges hérités de l'Antiquité et de rendre à la ville son faste passé. Cette vision est particulièrement à l'œuvre dans les premières représentations des portes d'Arroux et de Saint-André du XVI^e au XVIII^e siècle. Il importe de montrer les portes romaines hors de leur environnement immédiat, en les dégageant virtuellement des constructions médiévales et modernes qui se sont appuyées sur elles. C'est d'ailleurs là une

	Temple dit de Janus	Portes urbaines		Amphithéâtre
BnF manuscrit Français 4031				×
Léauté 1650				×
Thomas 1660				
Montfaucon 1719				
Crommelin 1773				×
Millin 1807				×

Fig. 3. Ascendance et filiation des estampes publiées par Montfaucon (de la fin du xvi^e siècle au début du xix^e siècle). Le manuscrit de la BnF Français 4031 a beau être daté du début des années 1630, les vues qu'il comporte correspondent à l'état du bâti des édifices autunois autour des années 1590. Montfaucon s'est directement inspiré de deux estampes issues de l'ouvrage d'Edme Thomas mais il n'a pas retenu celles des portes monumentales. Par ailleurs, pour trois des quatre estampes de Montfaucon, on constate une filiation très claire, particulièrement en ce qui concerne les portes urbaines.

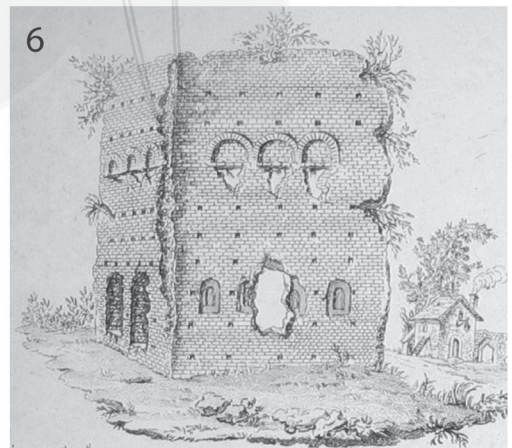
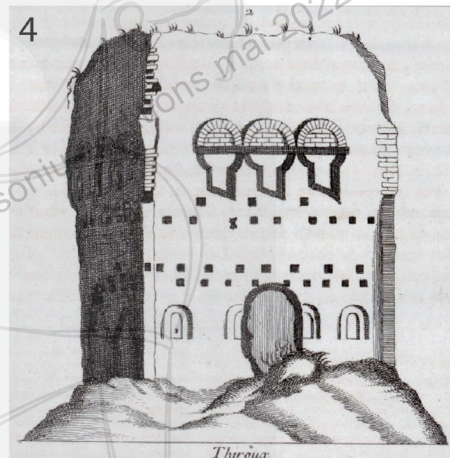
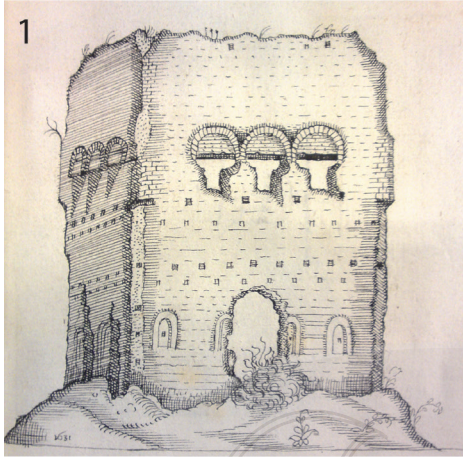


Fig. 4. Ascendance et filiation des estampes publiées par Montfaucon : le cas du temple de la Genetoye. De gauche à droite, puis de haut en bas : manuscrit anonyme Français 4031 (1631) ; J. Léauté (1650) ; E. Thomas (1660) ; B. de Montfaucon (1719) ; I. M. Crommelin (1773) ; A.-L. Millin (1807).

source d'erreurs pour un dessinateur cherchant à reconstituer les parties antiques invisibles, qu'elles soient manquantes ou simplement dissimulées par des adjonctions postérieures. En ce qui concerne la porte Saint-André, c'est au terme d'un tel exercice mental de dérestauration, après avoir dégagé l'avant-corps latéral nord de la construction au toit en appentis qui s'adossait alors à lui, que le dessinateur a oublié l'une des deux arcades au niveau de l'avancée de la galerie supérieure.

À la différence de nombreuses autres illustrations de *L'Antiquité expliquée*, les dessins des portes d'Arroux et Saint-André ne sont pas signés : on ignore donc totalement à ce jour comment et où Montfaucon se les est procurés. A-t-il commandé ces deux vues à un dessinateur de sa connaissance, faute d'en avoir trouvé de satisfaisantes dans les ouvrages qu'il avait consultés ? A-t-il fait appel à un dessinateur local ? A-t-il utilisé un dessin ancien sans connaître l'identité de son auteur ? Pour tenter de trancher cette question, il conviendrait de faire une étude méthodique de la provenance de chacune des estampes non signées que l'on trouve dans *L'Antiquité expliquée*.

Genèse des notices textuelles accompagnant les illustrations

Pour comprendre la nature exacte des relations que Montfaucon entretient avec ses devanciers, il est nécessaire de comparer le texte du Bénédictin avec le texte accompagnant, le cas échéant, les illustrations qu'il sélectionne et fait graver. Comparons par exemple la notice qu'il compose sur le temple de la Genetoye avec le contenu de l'ouvrage au sein duquel il a trouvé l'estampe qu'il fit regraver pour son propre ouvrage. Aussi la notice de Montfaucon, citée *in extenso*, est-elle entrecoupée ci-dessous des passages de l'ouvrage de « Thiroux » qui l'ont inspirée :

Le Janus d'Autun dont nous donnons les deux façades qui restent, étoit tout de même un carré parfait, outre les autres marques de Janus si sensibles, qu'il ne paroît pas possible de s'y méprendre. (*AE* II/1, 60)

Sa figure est carrée, pareille à celle de tous les temples élevés à Janus, ainsi qu'il paraît des médailles de Néron. (« Thiroux » = Thomas, E., *Histoire de l'antique cité d'Autun*, réédition due à J.-S.-A. Devoucoux et J. de Fontenay [1^{re} éd., Lyon, 1660], Autun, 1846, 50)

Le nom lui est demeuré avec peu d'alteration, on l'appelle aujourd'hui Janetoye : il est à deux cens pas de la ville d'Autun, qui est l'ancienne Bibracte. (*AE* II/1, 60)

Celui qui s'offre le plus considérable pour sa structure, et parce qu'il est le plus ancien, est celui de Janus qu'on nomme par corruption Jenetoie, *Jani tectum* ; il est bâti à trois cents pas de la cité, au-delà de la rivière d'Arroux, comme à Rome le Janicule étoit au-delà du Tibre. (« Thiroux » = Thomas [1660] 1846, 50)

Ce temple est ruiné du côté de l'orient & du septentrion. Les faces de l'occident & du midi sont presque toutes entières. A la face du midi il y a une grande porte, & par dedans quatre niches de six à sept piés de hauteur. A celle d'occident il y a deux grandes portes, à l'entre-deux desquelles en dedans est une niche haute de huit à

neuf piés, dont le creux est encore aujourd'hui tout peint. A chacune des deux faces on voit trois fenêtres en arcades qui se touchent. (*AE II/1*, 60)

Il est absolument ruiné du côté d'orient et de septentrion, mais les faces qui regardent l'occident et le midi sont encore presque tout entières. À la face du sud il y a une grande porte et par dedans quatre niches de six à sept pieds de hauteur. À celle d'occident il y a deux grandes portes à l'entre-deux desquelles en dedans est une grande niche haute de huit à neuf pieds, enduite et peinte dans tout le renfondrement ; et au-dessus de ces portes, dans l'une et l'autre face, il y trois grandes fenêtres bandées en arcades qui se touchent. (« Thiroux » = Thomas [1660] 1846, 50)

Tout étoit avec symmetrie : il y avoit une seule porte au midi, & apparemment tout de même au côté opposé qui est le septentrion. Deux portes au côté de l'occident, & peutêtre autant à l'orient qui est le côté opposé. Il n'est pas aisé de juger pourquoi deux portes du côté de l'occident & autant du côté de l'orient, n'y en aiant qu'une aux deux autres côtéz. Il y avoit certainement trois grandes fenêtres de chaque côté. (*AE II/1*, 60)

Si bien qu'il faut présumer par ce qui reste que le temple de Janus étoit ouvert aux quatre façades, dans une même symétrie, par une seule porte au midi et au septentrion, et par deux à l'orient et à l'occident (« Thiroux » = Thomas [1660] 1846, 51).

Les quatre côtéz & les quatre portes marquent sans doute les quatre saisons de l'année, & les trois fenêtres de chaque côté les trois mois de chaque saison. Ce sont les douze mois de l'année. Varron, rapporté par Macrobe, dit qu'on avoit erigé à Janus douze autels par rapport aux douze mois de l'an : ces autels étoient hors de Rome audelà de la porte du Janicule. Voyez ci-dessus sur l'article de Janus ce que nous avons dit de lui, par rapport à l'année & aux saisons. (*AE II/1*, 60-61)

[Les portes sont disposées sur quatre côtés], conformément au rapport que les anciens ont attribué à Janus avec le soleil, lequel étoit formé pendant tout le jour par ces quatre portes et fenêtres (« Thiroux » = Thomas [1660] 1846, 51).

Au milieu de ce temple il y a un grand piédestal, qui est l'autel, où on offroit les sacrifices : son pavé est tout à la Mosaïque, comme plusieurs autres pavez des anciens temples, dont nous parlerons. Dans les pans de murailles tombées des deux autres côtéz, on remarque plusieurs niches qui étoient apparemment pour autant de statues, tout de même que celles qui restent encore sur pié. Nous avons déjà dit qu'il y avoit souvent dans ces temples des statues d'autres dieux, outre celle du dieu auquel le temple étoit dédié (*AE II/1*, 61).

« Au milieu de ce temple on remarque un grand piédestal ou un autel sur lequel, aux cérémonies, on posait l'idole. Son pavement est en mosaïque en dedans, et dehors des pans de muraille qu'on voit, il y a plusieurs niches pour recevoir des offrandes ». (« Thiroux » = Thomas [1660] 1846, 50-51)

On se rend ainsi compte combien Montfaucon s'éloigne peu de la source qu'il suit, en particulier pour ce qui concerne la description proprement dite de l'édifice. Notons toutefois que Montfaucon n'a pas procédé de la sorte avec les deux portes urbaines : la notice qu'il livre, extrêmement succincte, n'apporte aucune information qui ne soit pas déjà visible sur les estampes.

Pertinence et limites des critiques adressées à Montfaucon par ses successeurs

La plupart des érudits qui ont écrit sur l'histoire d'Autun expriment des réserves à l'égard des représentations graphiques proposées par Montfaucon. Inversement, ceux qui renvoient leurs lecteurs aux illustrations de Montfaucon sont peu informés ou peu versés dans la science historique. C'est par exemple le cas d'un magistrat nivernais, Louis-Antoine-François de Marchangy qui compose en 1819 un ouvrage à la manière du *Voyage du jeune Anacharsis* de l'abbé Barthélemy : à deux reprises, l'auteur recommande de consulter les estampes de Montfaucon. C'est le cas à propos des portes urbaines²³, mais aussi à propos de l'amphithéâtre. En effet, la description qu'il en livre ne correspond en rien à la réalité du terrain (les derniers vestiges de l'amphithéâtre semblent disparaître en 1777²⁴), mais correspond bien à celle de l'estampe publiée par le Bénédictin : « Cet amphithéâtre a la forme ovale, il est découvert d'en haut, et son enceinte est composée de trois rangs de portiques élevés les uns sur les autres : dans les entre-colonnements du dernier rang sont posées des statues colossales²⁵ ».

Un jugement largement défavorable

Pour l'essentiel, les jugements à l'encontre des vues autunoises du Bénédictin sont négatifs. En 1813, C.-M. Grivaud de la Vincelle explique sobrement que « ces monumens [les portes d'Arroux et Saint-André] ont été assez mal gravés dans l'*Antiquité expliquée*²⁶ ». L'un de ses contemporains est davantage explicite : d'après l'écrivain J. Rosny, aucune des gravures de Montfaucon « n'est assez exacte pour pouvoir donner une juste idée de ces précieux monumens ; ce ne sont que des images faites pour plaire à la vue, incapables de satisfaire les connaisseurs qui s'attachent plus aux détails de l'architecture, qu'à l'effet du premier coup-d'œil²⁷ ».

Il arrive d'ailleurs que les reproches soient exprimés en termes violents. On pourrait citer l'opinion catégorique de l'ingénieur des États de Bourgogne Antoine qui écrit en 1777 : « Les gravures de dom Montfaucon sont abominables, a la porte St André il ne met que cinq petites arcades a l'arrière corps et il y en a six » ou encore le jugement excessif d'un érudit bourguignon comme J.-B. Michault : « les portiques si défigurés dans les desseins du P. de Montfaucon, qui a deshonoré son Ouvrage par l'inexactitude²⁸ ».

Ce n'est pas là l'unique occurrence de l'adjectif « défiguré » que l'on retrouve employé par l'historien encyclopédiste Courtépée une première fois de manière globale lorsqu'il écrit qu'« Auberi fit passer à D. Montfaulcon des dessins si peu exacts & si défigurés, qu'on ne les reconnoît nullement en voyant la Ville²⁹ » et une seconde fois à propos de la planche consacrée par Montfaucon aux portes d'Arroux et Saint-André qui sont « toutes défigurées dans les dessins de D. Montfaulcon³⁰ ». La violence de l'adjectif ne peut pas être mise ici sur le compte de la subjectivité de l'auteur de ces propos dans la mesure où le jugement

de Courtépée est mesuré. Non seulement il renvoie ses lecteurs à l'illustration du temple dit de Janus que Montfaucon propose sans soulever la moindre remarque négative³¹, mais il loue la qualité de la vue de l'amphithéâtre : « D. Montfaucon en a donné un assez beau dessin³² ». Cela prouve toute la mesure dont fait preuve l'historien, même si c'est avec peu d'à-propos qu'il exprime son enthousiasme pour une estampe largement sujette à caution.

L'encyclopédiste aurait en effet pu adopter une attitude plus prudente à propos de l'amphithéâtre d'*Augustodunum*. En effet, le touche-à-tout I.-M. Crommelin avait su faire preuve de davantage de clairvoyance et d'esprit critique dans un mémoire sur les vestiges antiques d'Autun. Je livre ici la transcription d'un extrait du mémoire, initialement rédigé à l'attention de l'Académie de Dijon, qu'il avait adressé deux ans plus tard, en 1775, à l'historien Courtépée au moment où ce dernier préparait son chapitre sur les antiquités d'Autun :

il reste bien peu de choses de cet amphitheatre dont le père Montfaucon donne un plan si magnifique sur les desseins d'Aubéry et dont il parle si peu. Il avoit quatre étages et surpassoit par son étendue, sa hauteur, son architecture et ses status celui de Nîmes qui étonne encore. Dans quel tems étoit il tel qu'Aubéry l'a dessiné ? C'est surquoi le père Montfaucon garde le silence. [...] Si Montfaucon et Aubery ont fabriqué les décorations de cet édifice, ils en pouvoient dire comme *L'arioste*, que l'architecture de l'imagination est peu dispendieuse. Le fait est qu'il a existé un très vaste amphitheatre à Autun, et même deux, on y voit encore la place de l'un, et quelques vestiges de l'autre, qu'on appelle vulgairement les *caves joyaux*³³ ; ce sont de petites voutes placées circulairement, qui sans doute soutenoient le dernier étage, on y voit les places encore des gradins sur le pan haut de la coline, mais il n'en reste pas le plus petits fragment. Un curieux attiré par le dessein du père Montfaucon³⁴ d'Aubery seroit bien étonné de trouver à la place de ce superbe monument un champ labouré. Cette remarque doit au moins faire naître des doutes sur les faits, les gravures, et les plans que donne ce volumineux écrivain³⁵.

Il est révélateur d'observer l'hésitation de Crommelin dans l'avant-dernière phrase de l'extrait : si son premier réflexe a été de blâmer Montfaucon, il s'est ensuite ravisé pour désigner celui qui était à l'origine de la représentation suscitant son scepticisme, celui qu'il appelle Aubery, mais qui est en réalité Edme Thomas.

Manque d'à-propos et de cohérence d'une critique devenue systématique

Si les critiques adressées à Montfaucon par ses successeurs sont plus ou moins mesurées, certaines se distinguent par leur manque de pertinence scientifique. Avant de développer le cas d'un antiquaire français du Premier Empire, A.-L. Millin, je mentionnerai les reproches adressés par un archéologue britannique de la seconde moitié du XIX^e siècle, B. Lewis : « If anyone were to place the photographs of the gates beside Montfaucon's plates, he would see at once the benefit which the newly discovered art has conferred upon us ; many details, such

as the fluting of the pilasters, not shown in the engravings, become apparent³⁶ ». Le reproche principal qu'il adresse à Montfaucon est d'avoir omis de représenter les cannelures des pilastres... Pour le dire de manière provocante, le tort de Montfaucon est de s'être privé des avantages de la technique photographique. Par ailleurs, lorsque Lewis propose de superposer l'estampe qu'il publie, une estampe extrêmement fidèle de la porte d'Arroux qui a été réalisée à partir d'une photographie, avec celle de Montfaucon, en soi, la méthode est parfaitement valable, mais est-elle bien pertinente en l'espèce ? Comment B. Lewis ne s'est-il pas rendu compte qu'il manquait, dans l'estampe de Montfaucon, une arcade à la galerie ou qu'une imposte avait été étirée de plusieurs mètres sur la façade ? On s'aperçoit que critiquer Montfaucon relève du réflexe conditionné et non plus de l'exercice raisonné de la critique des sources.

Millin, pourfendeur des erreurs de Montfaucon

En 1807, A.-L. Millin accompagne le compte rendu de son voyage érudit d'un atlas illustré regroupant entre autres les estampes des deux portes urbaines et du temple dit de Janus³⁷. Précisons d'emblée qu'à la différence de *L'Antiquité expliquée* de Montfaucon, c'est le texte qui est mis au centre dans l'entreprise de Millin alors que les illustrations figurent dans un tome d'annexes. Cela étant posé, que sait-on au juste de l'attitude de Millin vis-à-vis des vues de monuments anciens ? Au début du développement qu'il consacre aux portes d'Arroux et de Saint-André, le bibliothécaire-antiquaire déplore le choix (revendiqué) de Caylus d'avoir publié dans son *Recueil d'antiquités* une estampe inspirée d'un dessin réalisé en 1611 par l'architecte-jésuite E. Martellange, dessin « qui n'offre aucune espèce d'exactitude » si l'on en croit le jugement expéditif de Millin³⁸. Et d'ajouter à propos de la porte d'Arroux : « Le dessin que je publie est fidèle » et, à propos de celle de Saint-André, dont il vient de critiquer l'estampe donnée dans le *Voyage pittoresque de la France*, grande publication in-folio datée de 1784 : « le dessin que j'en donne est encore plus fidèle ».

Un simple coup d'œil sur les estampes retenues par Millin suffit pourtant à comprendre que son affirmation mérite sérieusement d'être reconsidérée (fig. 5, n° 3). La porte d'Arroux, telle que Millin la publie, a perdu le massif de blocage qui surmonte sa voûte latérale orientale, les baies latérales ont perdu leurs impostes au bénéfice de celles des arcs centraux qui se prolongent jusqu'au contact de la tour de flanquement, la galerie supérieure a perdu l'une de ses sept arcades, mais compense par le gain de plusieurs blocs au niveau de sa corniche sommitale et de plusieurs assises surnuméraires réparties sur l'ensemble du parement. La porte Saint-André de l'*Atlas pour servir au voyage dans les départemens du midi de la France* de Millin n'a pas non plus grand-chose à voir avec la réalité : la galerie supérieure a perdu deux arcades (l'une au niveau du corps central de la porte et l'autre au niveau de l'avant-corps latéral nord), deux pilastres couronnés d'un

chapiteau ionique ont été inventés de part et d'autre de la galerie du corps central, la taille du piédroit central a doublé, la représentation de l'avant-corps nord montre que le dessinateur n'a pas compris comment il s'agençait avec le corps central et les impostes des baies latérales ne sont pas représentées. Millin a donc bien fait de préciser qu'il publiait les dessins d'un tiers, ce qui détourne le blâme sur leur auteur anonyme. Cela dit, bien qu'il n'en indique pas la provenance à son lecteur, l'érudit connaissait nécessairement l'origine des dessins utilisés pour faire graver les vues autunoises de son atlas.

C'est au département des Estampes et de la photographie de la Bibliothèque nationale de France que sont conservés les dessins originaux qui ont inspiré le graveur travaillant pour Millin. L'auteur de ces dessins n'est pas un total inconnu dans l'histoire des recherches antiquaires autunoises, il s'agit du touche-à-tout I.-M. Crommelin. H. de Fontenay parle à leur propos d' « aquarelles, fort médiocres du reste³⁹ » et on ne saurait lui donner tort. La comparaison de ses dessins aquarellés avec les estampes publiées par Millin, garde du Cabinet des médailles, confirme non seulement la filiation directe entre les deux documents qui partagent les mêmes erreurs, distorsions et inventions que je viens de rappeler, mais aussi la grande fidélité des estampes de Millin par rapport aux dessins originaux de Crommelin (fig. 5). À la lecture des *Mémoires* de Crommelin, et en particulier des pages consacrées à son long séjour autunois, le lecteur est rapidement convaincu d'avoir affaire soit à l'homme le plus incroyable de son siècle, soit à un homme enclin à la vantardise. C'est ainsi que l'on s'aperçoit que les deux dessins des portes romaines qui lui étaient dus et qu'il avait adressés à l'Académie de Dijon n'avaient pas été réalisés *in situ* alors que les dix-huit années qu'il a passées à Autun comme directeur des entrepôts de tabac lui auraient fourni l'occasion de le faire. C'est en effet au sein de *L'Antiquité expliquée* de Bernard de Montfaucon que Crommelin a trouvé le canevas de ses dessins qu'il a ensuite agrémentés d'assises et de joints montants imaginaires afin de mettre en lumière le grand appareil de pierre de taille qui caractérise les portes d'Autun (aspect qui n'apparaît pas sur les dessins publiés par Montfaucon). Crommelin a également donné de la profondeur aux dessins très plans, pour ne pas dire plats, donnés par Montfaucon en créant une ligne de fuite – un maquillage assez réussi pour que l'emprunt n'ait pas été remarqué avant qu'une étude systématique et globale du fonds documentaire relatif aux antiquités d'Autun ne soit entreprise⁴⁰. Enfin, je signale une erreur commise par Crommelin lors de sa copie : il n'a pas interprété correctement la jonction entre le corps central et l'avant-corps septentrional qu'avait pourtant représenté correctement son modèle : comment un homme ayant vécu dix-huit ans à Autun et se piquant d'antiquités peut-il ignorer que la porte Saint-André se distingue de la porte d'Arroux par la présence de deux avant-corps latéraux saillants vers l'extérieur ?

Crommelin a-t-il également procédé de la sorte avec le temple de Janus ? Si l'on compare la vue publiée par Montfaucon et celle que l'on doit aux soins de

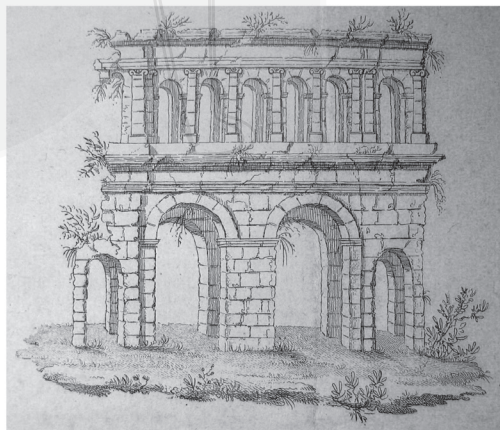
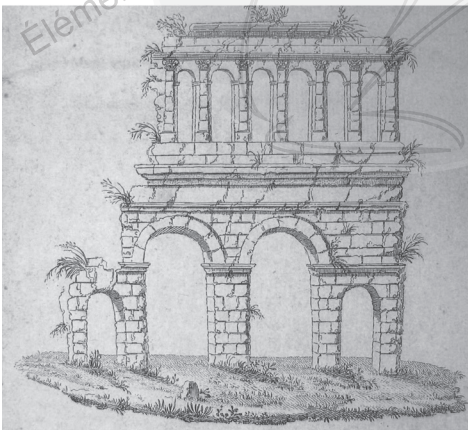
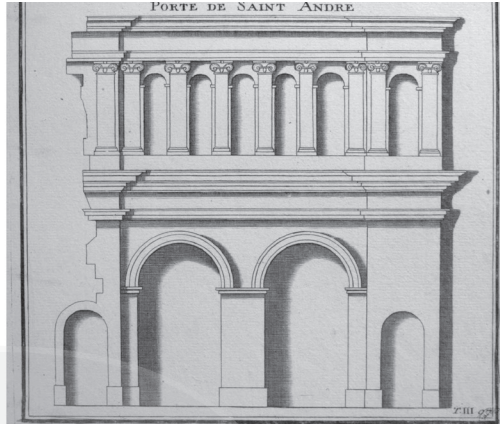
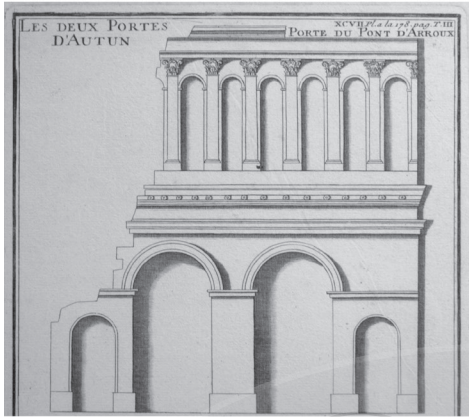


Fig. 5. Postérité des estampes publiées par Montfaucon (1) : les aquarelles de I. M. Crommelin datées de 1773 (2) et les estampes de A. L. Millin publiées en 1807 (3). Le cas des portes urbaines.

Crommelin (fig. 4, n° 4 et 5), il est difficile de trancher au premier coup d'œil. En effet, si l'angle de vue choisi par le dessinateur pour représenter l'édifice est strictement identique dans les deux cas, on est en droit d'objecter qu'il relève du bon sens de s'installer en un point permettant de faire figurer simultanément les deux seules élévations conservées. Si je crois qu'ici encore Crommelin s'est inspiré du travail d'un tiers plutôt que d'avoir réalisé son relevé *in situ*, c'est en raison de la forme de l'ouverture située en bas de la paroi méridionale de la *cella*. La forme incongrue que présentent les contours de cette brèche dans le dessin de Crommelin (fidèlement reproduits dans l'estampe de Millin) n'est qu'une exagération des inflexions du contour fluide que l'on distingue dans l'estampe de l'ouvrage d'Edme Thomas et dans l'ouvrage de Montfaucon. Comme pour les portes, avec le temple de la Genetoye, Crommelin a souhaité donner une vision plus pittoresque de la ruine, recouverte de végétation, avec des brèches et des fissures plus réalistes. Le rendu réaliste des marques présentes dans le bâti sont secondaires à ses yeux : Crommelin ne distingue plus les cavités d'infixation de la charpente des trous de boulins (s'éloignant ainsi de la réalité), il les multiplie, les déplace, réduit et uniformise leurs dimensions. Ce faisant, il se rapproche un peu de la réalité, même si, au lieu des huit lignes de cinq trous de boulins qu'il représente sur la paroi méridionale de la *cella*, on dénombre en fait quatorze lignes de douze à quatorze trous de boulins en moyenne et deux lignes de cavités liées à la charpente. Pour cette raison, je n'excluais pas que Crommelin ait pu nourrir son aquarelle des souvenirs distants d'une visite *in situ*.

Le maquillage grossier que Crommelin a appliqué aux vues publiées par Montfaucon n'a jamais été décelé, à ma connaissance, et Millin lui-même ne s'est en aucune manière douté qu'il publiait des dessins vieux d'une centaine d'années (reproche qu'il adressait à Caylus, qui connaissait pourtant, quant à lui, la provenance des dessins qu'il publiait). Par ailleurs, l'ironie de l'histoire est fort cruelle pour Millin qui critique dans le même ouvrage les auteurs ayant servilement recopié les estampes peu fidèles de Montfaucon :

Si l'on en jugeoit par les figures qui nous ont été données, il y a peu d'années, de l'amphithéâtre d'Autun, on présumerait qu'il existe encore presque entier, et qu'il peut rivaliser avec les somptueux édifices d'Arles et de Nîmes : cela vient de ce que les auteurs ont tous copié le dessin imaginaire publié par Montfaucon [...] Cet exemple et beaucoup d'autres prouvent combien peu l'on doit compter sur l'exactitude des dessins publiés par Montfaucon⁴¹.

Cela dit, d'une part Millin se trompe de cible en s'en prenant à Montfaucon, car c'est en réalité à Edme Thomas (ou à son éditeur Guillaume Barbier) qu'il devrait adresser ses reproches, d'autre part, en s'en prenant à ceux qui publient un dessin inspiré de ceux de Montfaucon, il tombe sans le savoir sous le coup de sa propre critique.

Millin, propagateur des erreurs de Montfaucon

Pour conclure, j'évoquerai deux auteurs qui ont utilisé l'estampe de la porte d'Arroux donnée par Millin en étant convaincus de son exactitude, d'abord Christian Friedrich Mylius, auteur allemand d'une relation de voyage, puis le grand romancier français connu sous le nom de Stendhal.

Lorsque C. F. Mylius utilise une estampe inspirée de celle de Millin pour illustrer le frontispice de son *Malerische Fußreise* (voyage à pied pittoresque) publié à Karlsruhe en 1819, il croit utiliser une image vieille de douze ans sans imaginer que c'est exactement un siècle plus tôt qu'en était publiée la représentation originale (fig. 6). Un lecteur non averti considère que l'état de la porte d'Arroux représenté dans l'ouvrage de Mylius est à peu de chose près contemporain de la date de publication (1819). En réalité, ce qu'il a sous les yeux, c'est une estampe gravée à partir de l'estampe de Millin, elle-même réalisée en 1807 à partir d'un dessin daté des années 1770 qui a pris pour modèle une estampe publiée en 1719 par Montfaucon – estampe dont on ignore la provenance, l'auteur et la datation. Ce cas illustre magistralement le risque d'identifier la date de publication d'une représentation avec la date de l'état du bâti représenté. Il n'est pas envisageable pour un archéologue du bâti d'exploiter l'iconographie ancienne pour restituer l'histoire des états d'un édifice sur le temps long sans prendre sérieusement en considération cette problématique.

Pour finir, il reste à évoquer le cas de Stendhal qui fait le lien entre Millin et Montfaucon. Sans entrer dans le détail d'une démonstration exposée ailleurs⁴², précisons que Stendhal offre à ses lecteurs dans les *Mémoires d'un touriste* le récit d'un séjour à Autun qui n'a aucune réalité historique. Pour la bonne réussite de la supercherie, le romancier utilise le texte et les estampes de Millin (fig. 5, n° 3). D'ailleurs, Stendhal indique clairement, à qui veut bien lire son texte à la lettre, que les pages qu'il consacre aux vestiges d'Autun sont le fruit de lectures en bibliothèque, et non d'observations personnelles. Au moment de décrire la porte d'Arroux, n'écrit-il pas que : « [s]i l'on tient à avoir une idée de ce monument simple et grand, il faut en chercher une gravure ; il m'est impossible de donner une sensation ; je ne puis me résoudre à me jeter dans les phrases hyperboliques et néologiques, je ne peux qu'expliquer une gravure, non y suppléer⁴³ ». Le texte est explicite : ce n'est pas la porte d'Arroux qu'il a sous les yeux, mais bien une estampe de la dite porte extraite de l'*Atlas* accompagnant le *Voyage dans les départements du Midi de la France*⁴⁴. Aussi la description de Stendhal reproduit-elle les inexactitudes des vues données par Millin – les deux plus flagrantes étant l'oubli d'une arcade et le prolongement des impostes des baies centrales. Nulle erreur de ce type, en revanche, dans le corps du texte de l'ouvrage de Millin – seule la représentation qu'il joint dans son *Atlas* est erronée, elle qui est pourtant explicitement qualifiée de « fidèle⁴⁵ ». Enfin, les dernières lignes du passage consacré aux portes s'achèvent avec une autre remarque destinée



Fig. 6. Estampe de la porte d'Arroux directement inspirée de l'estampe publiée par A. L. Millin (1807). Frontispice de l'ouvrage *Malerische Fußreise durch das Südliche Frankreich*, vol. 3, publié par Mylius à Karlsruhe en 1819.

à laisser un ultime indice pour qui soupçonne déjà l'imposture, un indice clairement mis en avant par l'usage de caractères italiques – remarque dans laquelle Stendhal, en habile faussaire, déplore l'actualité du recours au mensonge dans les publications archéologiques et adresse une mise en garde à propos des rapports entre les représentations graphiques et les descriptions textuelles – idées qu'il reprend quasiment textuellement à Millin : « les savants les plus respectables, par exemple Montfaucon, ont publié des dessins *imaginaires*. Ce singulier et audacieux mensonge, emblème parfaitement approprié à la science archéologique, se renouvelle *encore de nos jours*⁴⁶ ». Ce qui est « imaginaire » dans l'esprit de l'audacieux romancier, c'est bien sa visite à Autun et, par conséquent, le commentaire archéologique auquel il est en train de se livrer. Sans le savoir, par ce pied de nez qu'il fait à Millin, Stendhal adresse au chercheur une mise en garde méthodologique salutaire : « Ainsi, dans les ouvrages d'archéologie, les gravures méritent autant de confiance que les raisonnements⁴⁷ ».

Conclusion

L'examen de la contribution de Bernard de Montfaucon aux recherches sur *Augustodunum* ne trouve son sens que dans la mise en série : c'est en effet en remplaçant les travaux du Bénédictin mauriste au sein de ceux de ces prédécesseurs et en analysant de quelle manière ses successeurs se sont situés, en conscience ou à leur insu, par rapport à lui que l'on peut cerner avec plus de précision la part d'héritage et la part d'innovation à l'œuvre dans *L'Antiquité expliquée*.

Le dossier autunois permet également de cerner les réseaux intellectuels qui étaient ceux de Montfaucon : le Bénédictin a échangé avec des érudits parisiens, il a obtenu qu'on lui adresse depuis Autun une *Histoire de l'antique cité d'Autun* anonyme. Un point essentiel consisterait à déterminer si c'est ou non un érudit autunois qui le lui a transmis : comment expliquer qu'une trentaine d'années après le décès de Thiroux, quelqu'un ait pu envoyer à Montfaucon un ouvrage sans être en mesure de préciser l'identité de son auteur ? L'état lacunaire de nos connaissances sur ce point nous incite, pour l'heure, à écarter l'hypothèse d'échanges scientifiques entre le Bénédictin mauriste et les érudits autunois. Une chose est certaine : l'exemple autunois révèle que Montfaucon n'est pas un de ces antiquaires qui pratiquent la méthode autoptique consistant à se rendre *in situ* pour juger par soi-même. Le Bénédictin est davantage un homme de cabinet qui centralise les références bibliographiques locales pour présenter de manière synthétique à ses lecteurs des données jusqu'alors éparses. Il resterait bien sûr à déterminer si l'exemple d'Autun est un cas d'école révélateur de la manière de travailler d'un antiquaire du début des Lumières ou s'il s'agit là d'une exception. En l'état actuel des choses, je penche pour la première hypothèse.

Enfin, au-delà de l'aspect historiographique, si l'on en revient plus pragmatiquement à la possibilité d'exploiter la contribution de Montfaucon dans le cadre d'une approche archéologique du bâti sur le temps long, il est clair que la géométrisation trop stricte des vues des deux portes urbaines s'accommode mal du respect des formes réelles du bâti conservé. Entre invention, oubli et déformation, les relevés publiés par Montfaucon ne sont d'aucune utilité pour l'étude du bâti. Pour autant, il était impératif de proposer une analyse critique fine de ces estampes dans la mesure où, malgré les critiques virulentes qu'elles suscitèrent rapidement, elles connurent une large diffusion jusque dans la première moitié du XIX^e siècle, au-delà même du cas de Millin en 1807, sous la forme de versions à peine modifiées publiées par Joseph Rosny (1802), Claude Moni (1834) ou par les érudits de la Société Éduenne (1846) chargés de la réédition de l'ouvrage d'Edme Thomas (fig. 7) – une réédition justifiée par la nécessité de remplacer les estampes originales jugées alors fantaisistes...

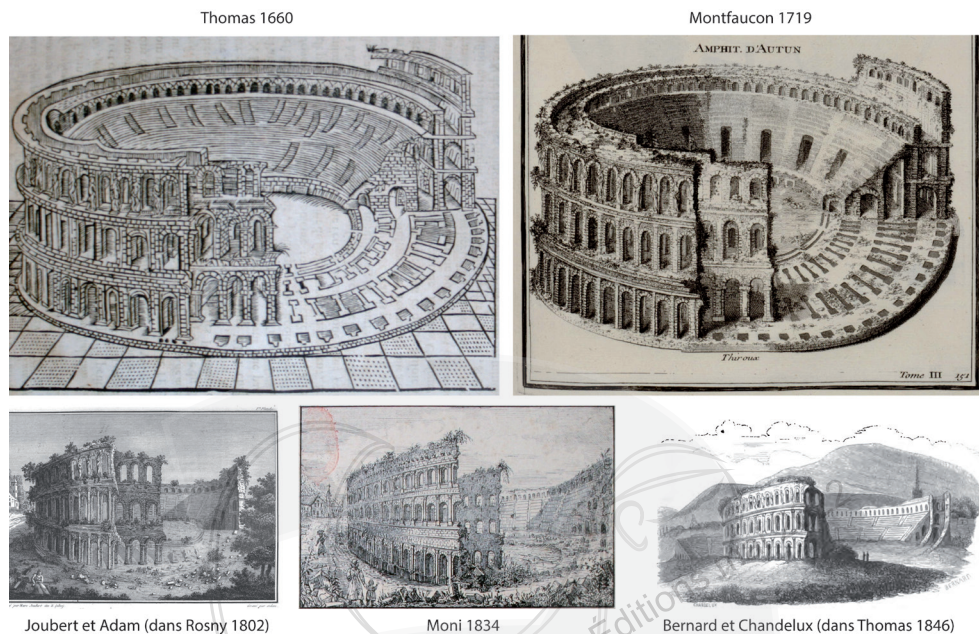


Fig. 7. Montfaucon au cœur de la diffusion sur le long terme d'une vue fantaisiste de l'amphithéâtre d'Autun de l'édition originale d'E. Thomas (1660) à sa réédition (1846).

Notes

1 AE III/1, pl. 97.

2 Signalons pourtant qu'un antiquaire autounois de la fin du ^{xvi}^e siècle avait compris que la tour située dans l'enceinte du monastère de Saint-Andoche n'était pas différente de la tour accolée à la porte Saint-André qui accueillait une église du même nom : *reliquiae sunt turris, hemispherica, cingens quadrilaterum, hancque immensam turrim non multo dissimilem ipsi, quae templi D. Andreae vice est. [...] Lithostrati reliquiae nonnullae visuntur [...] nihilominus pavementum nullum est quod deferatur extra urbem nisi in ipsis pylis : quamobrem cum circa hanc turrim, quae D. Andochii nomine signatur, fit Lithostratum urbem egrediens, ibi portam fuisse par est* (Léauté, J., *De antiquis Bibracte seu Augustoduni monimentis libellus*, Lyon, 1650, 28-29). Montfaucon semble ne pas avoir eu connaissance de ce manuscrit attribué au médecin Jacques Léauté.

3 Après les deux portes d'Autun, sont ensuite mentionnés une porte urbaine de Mesté en Cilicie, un arc de Pola en Italie, une porte de Zara en Dalmatie et deux monnaies de Nicopolis et Trajanopolis sur lesquelles est représentée une porte de ville.

4 AE III/1, 177.

5 La Genetoye est un quartier péri-urbain situé sur la rive droite de l'Arroux, au nord d'Autun. Pour un bilan de la documentation ancienne consacrée au temple de la Genetoye, cf. Duthu 2012 ainsi que les recherches menées par Martine Joly dans le cadre du PCR « Le complexe monumental de la Genetoye (Autun, Saône-et-Loire) dans son environnement. Approches diachroniques et pluridisciplinaires de

- la confluence Arroux/Termin de la Préhistoire au Moyen Âge » (2012-2018), coordonné par Yannick Labaune.
- 6 *AE II/1*, pl. 10. On reviendra plus bas sur le contenu de la notice qui accompagne cette illustration.
- 7 *Ibid.*, 60.
- 8 *AE III/2*, 260-262.
- 9 *Ibid.*, pl. 151.
- 10 Le procédé consistant à ajouter des statues sur un monument antique n'est pas isolé : l'architecte-jésuite Étienne Martellange avait ainsi, en mai 1611, inventé une statue au sein d'une arcade de la galerie supérieure de la porte Saint-André – procédé qui l'a amené à représenter un nombre impair d'arcades afin que sa statue puisse apparaître au centre (BnF, Estampes et photographie, EST RESERVE UB-9(A)-FT 5 pl. 93). Ce choix de « faire antique » aux dépens de la fidélité au réel est typique des dessinateurs dont l'objectif premier est d'offrir une représentation idéalisée de l'Antiquité.
- 11 *AE III/2*, 260-261. C'est moi qui souligne.
- 12 Munier, J., *Recherches et mémoires servans à l'histoire de l'ancienne ville d'Autun, par feu M. Jean Munier, reveus et donnez au public par M. Claude Thiroux*, Dijon, 1660, préface. Claude Thiroux (1621-1687) fut vierg (c'est-à-dire premier magistrat) de la ville d'Autun, conseiller du Roi et élu des États de Bourgogne.
- 13 Fontaines est une petite commune située sur la côte chalonnaise (Saône-et-Loire).
- 14 Le prêtre Jacques Le Long (1665-1721) exerça les fonctions de bibliothécaire de l'Oratoire de France. Historien spécialisé dans la bibliographie, il est l'auteur de la *Bibliothèque historique de la France*.
- 15 *AE III/2*, 261.
- 16 Décultot 2010.
- 17 *AE I/1*, avertissement.
- 18 Sur ce point, Barrière 2012, t. 1, 249-258.
- 19 Thomas, E., *Dessein de l'Histoire de l'antique cité d'Autun, divisée en deux parties, La Première enrichie de la représentation des Monuments Anciens qui restent, & des raretez qui ont esté trouvées dans ses ruines, et La Seconde iustificée par Tiltres, Chartres, Donations, Testaments, & Histoires Mss*, Autun, 1660, 4.
- 20 D'ailleurs, la confusion entre les travaux d'Aubery et ceux de Thomas ne facilitent pas les recherches que j'ai entreprises pour tenter de cerner la nature et le contenu de la contribution d'Aubery.
- 21 Germain, B., « Discours qui contient un jugement sur les historiens d'Autun », *Mercure de France*, février 1746, 3-26, part. 14.
- 22 Papillon, P., *Bibliothèque des auteurs de Bourgogne*, Dijon, 1742, 320.
- 23 Marchangy, L.-A.-F. de, *La Gaule poétique ou l'histoire de France considérée dans ses rapports avec la Poésie, l'Éloquence et les Beaux-Arts*, t. 1, Paris, 1819, 154.
- 24 Courtépée, C., *Description historique et topographique du duché de Bourgogne*, t. 3, Dijon, 1778, 515.
- 25 Marchangy, *La Gaule poétique* (n. 23), 152-153.
- 26 Grivaud de la Vincelle, C. M., *Dissertations et mémoires sur différents sujets d'antiquités et d'histoire, mis en ordre et publiés d'après les manuscrits de feu M. Pasumot*, Paris, 1813, 6.
- 27 Rosny, J., *Histoire de la ville d'Autun, connue autrefois sous le nom de Bibracte, capitale de la république des Éduens, divisée en IV livres et ornée de gravures*, Autun, 1802, 217. L'historien amateur adresse le même reproche aux grands antiquaires du royaume tels que Montfaucon ou Caylus qu'aux historiens locaux tels qu'E. Thomas ou Baudot.
- 28 Michault, J.-B., *Mélanges historiques et philologiques*, t. 2, Paris, 1754, 174.
- 29 Courtépée, *Description historique* (n. 24), 499.
- 30 *Ibid.*, 504.
- 31 *Ibid.*, 509.

- 32 *Ibid.*, 515.
- 33 Il s'agit en réalité d'un théâtre.
- 34 Mention raturée dans le manuscrit.
- 35 Crommelin 1773, f. 8. La transcription, inédite, que je livre ici respecte scrupuleusement la graphie, la ponctuation et les repentirs du manuscrit conservé à la Bibliothèque municipale de Dijon – *Notice sur Autun, par Crommelin*, fonds Baudot, n° 1075 (141).
- 36 Lewis 1883, 32.
- 37 Millin, A.-L., *Atlas pour servir au voyage dans les départements du Midi de la France*, Paris, 1807, pl. XVIII, n° 1 à 4.
- 38 Millin, A.-L., *Voyage dans les départements du Midi de la France*, t. 1, Paris, 1807, 316.
- 39 Fontenay 1877, 429. L'érudit autunois est le premier à avoir fait le lien entre les estampes de Millin et les aquarelles de Crommelin.
- 40 Barrière 2012.
- 41 Millin, *Voyage* (n. 38), 307-308.
- 42 Barrière 2014.
- 43 Stendhal, *Mémoires d'un touriste*, t. 1, Paris, 1838, 71.
- 44 Millin, *Atlas* (n. 37), pl. XVIII, n° 3.
- 45 Millin, *Voyage* (n. 38), 316.
- 46 Stendhal, *Mémoires* (n. 43), 73.
- 47 *Ibid.*

Éléments sous droit d'auteur - © Ausonius Éditions mai 2022

