

Claudine Grossir LIRE-CNRS/Université de Lyon II : Une chapelle en Restauration

Au moment où George Sand entreprend *Le Compagnon du Tour de France*, elle vient de terminer la seconde version de *Lélia* et la première version de *Spiridion*, deux romans où elle a très longuement débattu de la question religieuse. L'accent mis dans l'Avant-Propos du *Compagnon* sur la « mission évangélique » (49) d'Agricol Perdiguier, la définition du compagnonnage comme « église militante » (46) attestent la permanence de cette perspective qui explique que la chapelle, dont la restauration sert de toile de fond au roman, constitue plus qu'un simple décor. Au cœur de la dramaturgie du récit, cette chapelle sert d'emblème aux enjeux idéologiques et politiques du roman. Située en 1823, la fiction reconnaît et entérine la déchristianisation opérée par la Révolution française, dans toutes les couches de la population, ne laissant plus apparaître qu'un christianisme de commande, qui n'est pas de nature à satisfaire les exigences de spiritualité nécessaire à l'humanité selon George Sand, ni à combler les déceptions politiques et sociales nées avec le retour des Bourbons au pouvoir.

Au moment où commence le roman, la chapelle a déjà connu bien des métamorphoses qui font de son affectation religieuse un déjà lointain souvenir :

« Ils furent introduits dans un antique vaisseau qui avait servi successivement de chapelle, de bibliothèque, de salle de spectacle et d'écurie, suivant les vicissitudes de la noblesse ou les goûts des divers possesseurs du château. Cette salle était située dans un corps de bâtiment plus ancien que les autres constructions qui composaient le vaste et imposant manoir de Villepreux. Elle était d'un beau style gothique flamboyant, et les arceaux de la charpente annonçaient qu'elle avait été consacrée au culte religieux. Mais en changeant son usage à diverses époques, on avait changé ses ornements, et les dernières traces de réparation qui subsistaient, c'étaient les boiseries du quinzième siècle, qu'au dix-huitième on avait couvertes de planches et de toiles peintes pour jouer des pastorales, l'opéra du *Huron*, et la *Mélanie* de M. de La Harpe. » (70)

Cette histoire mouvementée est celle de bien des bâtiments, églises, châteaux, auxquels la Restauration, puis la Monarchie de Juillet vont conférer le statut de monument historique, et auxquels les gouvernements successifs et la société civile vont s'intéresser de plus en plus. La dégradation de la chapelle de Villepreux, on le voit, n'est pas le seul fait des villageois révolutionnaires, même si ces derniers, en la personne du vieux Huguenin, y ont aussi mis la main :

« les armoiries qui forment le centre des médaillons ont été brisées.

– Oui dans la révolution, répondit l'économe en détournant les yeux d'un air hypocrite ; et ce fut une grande barbarie, car c'était l'œuvre d'un ouvrier habile, on n'en saurait douter.

Les joues du père Huguenin se colorèrent d'un rouge vif. Il connaissait bien le vandale qui avait donné jadis le meilleur coup de hache à cette dévastation. » (75-76)

Léger tribut du roman au vandalisme fustigé par l'abbé Grégoire devant la Convention lors de son intervention du 14 fructidor an II (1^{er} août 1794) : « Le respect public doit entourer particulièrement les objets nationaux qui, n'étant à personne, sont la propriété de tous. » (*La France du patrimoine*, 13). À travers trois rapports successifs, l'abbé Grégoire se fait le défenseur des arts, constitutifs de la mémoire et de l'identité nationale, une idée que la Monarchie de Juillet retiendra pour sa propre politique de conservation et de restauration.

L'histoire de la chapelle de Villepreux semble davantage accuser l'incurie de la noblesse elle-même à l'égard d'un patrimoine devenu national avec la Révolution, mais qui n'est considéré encore au XVIII^e siècle que comme bien privé dont on peut user à sa guise. Louis XVI avait ainsi fait démolir le château de Saint-Germain-en-Laye, transformé le château de Vincennes en prison, et celui de Blois en caserne. Dans son pamphlet «Guerre aux démolisseurs» publié dans la *Revue des Deux Mondes* en 1832, Victor Hugo dresse une liste des détournements de bâtiments parisiens voués au début du XIX^e siècle à des usages domestiques, commerciaux, industriels : la tour Saint-Jacques abrite une fabrique de plomb de chasse, la chapelle de Cluny, une imprimerie, l'hôtel de Sens, une écurie à rouliers. Il désigne à la vindicte publique le propriétaire qui

« se fait spéculateur, et dans la nef déshonorée de Saint Benoît [il] emboîte violemment un théâtre (le théâtre du Panthéon), et quel théâtre ! Opprobre ! le cloître saint, docte et grave des bénédictins, métamorphosé en je ne sais quel mauvais lieu littéraire ! » (*Guerre aux démolisseurs*, 37)

Quand bien même George Sand n'aurait pas eu connaissance de ce texte, les réutilisations fonctionnelles des bâtiments religieux ou civils étaient si fréquentes, aussi bien à Paris qu'en province, qu'elles n'avaient pu lui échapper. L'intérêt de sa démarche est d'une part de ne pas rendre les révolutionnaires seuls responsables des dégradations de la chapelle, d'autre part de s'inscrire dans le courant de défense des monuments de ce type, témoignages d'un art du passé auquel le peuple aussi doit avoir accès.

En organisant toute l'intrigue du *Compagnon du Tour de France* autour de la restauration de la chapelle de Villepreux, George Sand ouvre plusieurs pistes de réflexion : elle envisage le sens d'une telle restauration pour le comte de Villepreux et par extension pour la société libérale qu'il représente, elle pose la question des modalités de restauration qui firent débat tout au long du XIX^e siècle, et en choisissant de placer les ouvriers au cœur du processus de restauration, esquisse une histoire du travail ouvrier.

Ce faisant, George Sand, comme souvent, superpose les temporalités pour les besoins de sa démonstration. Ce n'est en effet qu'après 1830, et non dès 1823 qu'une véritable politique de restauration à l'échelle nationale est mise en œuvre. Dans son rapport au roi du 21 octobre 1830, l'historien François Guizot, ministre de l'Intérieur, affirme que « constituer et vivifier la mémoire nationale est une nécessité politique et culturelle » (*Les lieux de mémoire II La nation*, vol.2, 575). Plusieurs raisons président à cette nécessité. La première est d'assurer à la Monarchie de Juillet une légitimité qui manque à ses origines. Arrivé au pouvoir par un coup de force, Louis-Philippe a besoin de faire oublier qu'il n'est pas l'héritier des Bourbons, et n'a pas été choisi non plus par élection. Il est le représentant d'un pouvoir conservateur qui ne repose lui-même sur aucune tradition. Aussi la politique de restauration d'un patrimoine recensé, sous la direction de l'état – à cette fin, Guizot propose la création d'un poste d'Inspecteur général des Monuments historiques qui sera d'abord occupé par l'historien et critique d'art Ludovic Vitet, auquel succèdera en 1834 Prosper Mérimée –, est-il de nature à fonder cette tradition, qui devient celle de la nation toute entière. Le comte de Villepreux souffre d'une même illégitimité et son empire sur le domaine de Villepreux est de fraîche date, consécutif à l'action révolutionnaire : « si on n'eût pas vendu ce château, la branche cadette des Villepreux n'aurait pas fait le bon marché de l'acheter en assignats à la branche aînée, et ne serait pas si riche à l'heure qu'il est. » (76) Issu de la branche cadette, tout comme Louis-Philippe, symbole d'une bourgeoisie d'affaires, le comte est bien le digne représentant de la Monarchie de Juillet que laissaient prévoir ses opinions politiques, clairement énoncées à la fin du roman : « le comte de Villepreux savait fort bien, au fond de son âme, qu'il était *Orléaniste*. » (471)

Dans cette perspective de légitimation, la période du Moyen Âge, où se sont constitués la classe moyenne, la bourgeoisie et le peuple, devenues depuis la révolution les forces vives

de la nation, ainsi que les systèmes et les instruments de gouvernement, occupe une place privilégiée dans cette mémoire nationale : aussi 75% des monuments figurant sur la première liste établie en 1840 par le Comité des monuments historiques créé en 1837 appartiendront à cette période, et la chapelle de Villepreux ne fait pas exception à cette règle.

La seconde raison vise à conforter durablement ce pouvoir, en le situant dans une continuité historique où seraient sinon abolies du moins relativisées les ruptures, en particulier celle de la Révolution française. Les monuments historiques sont de nature à faire apparaître aux yeux de tous dans le paysage français cette continuité, ainsi que le souligne Guizot, dans le rapport précité de 1830 :

« ils (les monuments historiques) n'appartiennent pas seulement à telle ou telle phase isolée de l'histoire, ils forment une série complète et sans lacune ; depuis les druides jusqu'à nos jours, il n'est pas une époque mémorable de l'art et de la civilisation qui n'ait laissé dans nos contrées des monuments qui la représentent et l'expliquent. » (cité dans *Les monuments historiques en France*, ch.1)

On a vu de quelle façon la chapelle de Villepreux offrait à elle seule une leçon d'histoire de l'art, du gothique flamboyant à l'aube de la Renaissance.

Le dispositif mis en place par George Sand dans le *Compagnon du Tour de France* semble donc très largement informé par la politique patrimoniale de la Monarchie de Juillet, ce qui ne va pas sans risque d'anachronisme. Pourtant, en choisissant de situer le roman en 1823, George Sand offre au lecteur la possibilité d'envisager d'autres points de vue. Elle place les acteurs du roman dans une situation antérieure à la décision gouvernementale d'accorder de l'importance à la restauration des monuments, à une époque où dominent encore très largement les initiatives privées de notables éclairés. Parmi eux, la figure d'Arcisse de Caumont, fondateur en 1823 de la Société des Antiquaires de Normandie, auteur en 1824 d'une *Architecture religieuse au Moyen Âge* qui restera un ouvrage de référence tout au long du siècle, puis fondateur en 1834 de la Société française d'archéologie et directeur de l'Institut des provinces qui regroupait toutes les sociétés savantes disséminées sur le territoire français, a pu inspirer à la romancière certains traits du comte de Villepreux. Placer l'action du roman en 1823, c'est aussi contester la valeur de 1830 comme date de naissance de la préoccupation mémoriale de l'Etat, inviter le lecteur à reculer dans le temps pour retrouver les premières étapes de cette prise de conscience. La perspective de transformer la chapelle en musée, telle qu'elle énoncée au chapitre 3 du roman, contribue à éclairer la question sous un nouveau jour :

« On avait décrété ce qui suit :

L'ex-chapelle du Moyen Age, ex-bibliothèque sous Louis XIV, ex-salle de spectacle sous la régence, ex-écurie sous l'émigration, servirait désormais d'atelier de peinture, ou pour mieux dire de musée. On y rassemblerait tous les vieux vases et meubles rares, tous les portraits de famille et anciens tableaux, tous les livres de prix, toutes les gravures, en un mot toutes les curiosités éparses dans le château. Il y avait place pour tout cela et pour toutes les tables, modèles et chevalets qu'on voudrait y ajouter. » (71-72)

La formule adoptée pour annoncer cette décision fait immédiatement songer aux décrets révolutionnaires instituant les deux musées mythiques de cette période : Le Louvre, confié à Vivant Denon, et le Musée des monuments français d'Alexandre Lenoir, deux entreprises qui témoignent, bien avant la Monarchie de Juillet du désir de conserver et rassembler les vestiges du passé pour les tenir à la disposition de tous. C'est la Restauration, qui, en 1816, fermera les portes du second de ces musées, dont la conception séduisit plus d'un visiteur, parmi lesquels le tout jeune Michelet, par sa mise en scène et son organisation

chronologique, mais qui dut rendre ses trésors lorsqu'il fut décidé que les œuvres, lorsque c'était possible, devaient réintégrer leurs bâtiments d'origine.

Plus que de ces grands musées révolutionnaires, qui permirent au moment des confiscations des biens du clergé, puis de la noblesse, de sauvegarder nombre d'œuvres d'art, le futur musée de Villepreux tient du cabinet de curiosités tel que les collectionneurs de toute l'Europe s'en constituaient au XVIII^e siècle, et tel que les Goncourt le perpétueront jusque sous le Second Empire, et dont le cabinet d'Yseult, attenant à la chapelle, assure la permanence en attendant l'aménagement du nouveau local dévolu à la conservation et à l'exposition de ces objets. Sa fonction didactique, qui était celle des premiers musées créés en Angleterre au XVIII^e siècle, est assurée par la coexistence sur le lieu même du musée d'un atelier de peinture : les objets exposés ont bien ainsi pour vocation de former le goût des observateurs, de devenir des modèles dans un contexte où l'art s'étudie par la copie, la reproduction. Le musée de Villepreux renoue ainsi avec la fonction réservée aux premiers musées installés en France dans les écoles de dessin, pour servir à l'enseignement des élèves. Vers 1740, en effet, explique Édouard Pommier :

« Portés par une véritable mystique du progrès et de l'utilité sociale, les milieux académiques sont amenés à s'intéresser activement à l'enseignement du dessin, considéré comme une formation de base, indispensable non seulement à ceux qui ont l'ambition de s'adonner à une carrière artistique, mais aussi à ceux qui exercent leurs activités dans l'artisanat et la manufacture. » (*Les lieux de mémoire II La nation*, vol.2, 455)

Aussi, les deux premières écoles gratuites de dessin ouvertes à Rouen et à Reims, comportent-elles une collection de dessins et plâtres réunie par leurs directeurs, et offrent chaque année une exposition des travaux réalisés par les élèves. Le musée cesse ainsi d'être un lieu de mémoire aristocratique, il permet la démocratisation de l'expérience esthétique, et, au carrefour des arts et des arts appliqués, ouvre un champ d'expérience à l'artisan, à l'ouvrier. « Le dessin forme le goût pour tous les ouvrages ; il produit la fécondité de l'imagination et donne la facilité de l'exécution ; il élève l'ouvrier au dessus de son état. » affirmait Jean-Baptiste Descamps, futur directeur de l'école de dessin de Rouen, en 1767, dans *Sur l'utilité des établissements des écoles gratuites de dessin en faveur des métiers* (cité par É. Pommier, *Les lieux de mémoire II La nation*, vol. 2, 456).

Agricol Perdiguier ne dit pas autre chose, dans *Le Livre du Compagnonnage*, lorsqu'il affirme que « le dessin nous donne la hardiesse d'entreprendre toutes sortes d'ouvrages, et la facilité de les mener à bonne fin, par les moyens les plus courts et les plus sûrs » (56).

Les écoles de dessin ouvertes par les sociétés de compagnons, telles que les décrit Perdiguier en 1840, semblent avoir ainsi repris et étendu le flambeau des écoles gratuites du XVIII^e siècle, et leur activité va de pair là aussi avec l'existence d'un musée où sont rassemblées toutes les pièces d'exercice :

« D'autres mettent la théorie en pratique, et armés des instruments propres à couper le bois, exécutent toute sorte de modèles. Ici on voit couper, tracer, débiller ; là, on voit jouer les scies, les rabots, les ciseaux et les limes, et des ouvrages finis et élégants sortent enfin des mains des élèves. Aussi ces salles prennent-elles l'aspect de petits musées, et les yeux se promènent avec plaisir sur les rayons qui les entourent, et sur lesquels sont placés une infinité de petits modèles. » (86-87)

Plus tard encore, en 1855, Mérimée confirme la valeur didactique des musées et leur importance pour la transmission non seulement du goût, mais du savoir faire des artistes d'autrefois, en évoquant les visiteurs du musée de Cluny, ouvert en 1848, à partir des collections du Moyen Âge réunies par l'érudit Sommerard :

« Parmi les nombreux visiteurs du musée, on remarque toujours de jeunes ouvriers, au regard intelligent, sachant manier la règle et le crayon, qui prennent des notes et les mesures de quelque vieux meuble. Ils ont raison. Il y a peu d'industries qui n'aient quelque chose à apprendre et à prendre au musée de Cluny. » (cité par A.Fermigier, *Les lieux de mémoire II La nation*, vol. 2, 611)

Amaury, l'un des héros du *Compagnon du Tour de France*, n'a pas procédé autrement pour compléter son apprentissage ; mais loin de demeurer simple élève appliqué, la fréquentation des musées a fait naître chez lui une nouvelle vocation :

« Je n'ai jamais passé devant un monument sans m'arrêter pour en considérer longtemps tous les ornements et toutes les sculptures. Mais c'est dans les musées des grandes villes que j'ai caché de longues contemplations et savouré des jouissances que je n'aurais osé dire à personne. Nous allons tous voir ces collections, comme on va chercher le spectacle d'objets nouveaux, étranges. Nous y prenons toujours quelques notions d'histoire, de mythologie et d'allégorie ; mais la plupart d'entre nous y vont satisfaire une curiosité sans but, et moi je puis dire que j'y allais assouvir une passion. J'ai même fait quelques dessins d'après les modèles. » (292)

Pierre Huguenin, l'Ami du Trait, témoigne lui aussi d'une vive émotion esthétique au moment où il découvre la chapelle de Villepreux :

« L'amour de sa profession, qu'il comprenait en artiste, fut le seul sentiment qui s'empara de lui lorsqu'il pénétra dans cette antique salle, véritable monument de l'art de la menuiserie. Il s'arrêta au seuil, saisi d'un grand respect ; car il n'est point d'âme plus portée à la vénération que celle d'un travailleur consciencieux. Puis il s'avança lentement sous la voûte et parcourut toute l'enceinte d'un pas inégal, tantôt se pressant pour examiner les détails, tantôt s'arrêtant pour admirer l'ensemble. Une joie sainte rayonnait sur son visage. » (73)

Alors même qu'elle n'est pas encore restaurée, la chapelle offre donc au regard averti, un témoignage de l'art du passé, elle est déjà musée, musée vivant d'un savoir-faire que les artisans chargés de la restauration des lieux vont chercher à s'approprier pour rendre leur propre intervention aussi fidèle et discrète que possible. La chapelle n'est plus alors désignée autrement que par le terme d'« atelier », qui indique la primauté accordée en ce lieu au travail. La destination de musée assignée à la chapelle a ainsi permis de mettre l'accent sur la valeur historique du lieu, et sur sa valeur heuristique. Cette réflexion préalable permet de résoudre la question à laquelle toute tentative de restauration se doit d'apporter une réponse : quels choix esthétiques, historiques, effectuer en matière de restauration ? Ces choix ont une incidence sur une seconde question : à qui confier ces travaux ? Entre les trois postures, conserver, consolider, restaurer, c'est la troisième voie qu'a retenue la famille de Villepreux, comme en témoigne le programme énoncé par l'intendant : « vous aurez à mettre des morceaux dans les panneaux endommagés, à resserrer les parties disjointes, à confectionner ça et là quelques moulures, à rapporter des morceaux dans les corniches, etc. » (74) Mieux, pour répondre à sa nouvelle fonctionnalité de musée, la chapelle se voit transformée par l'ajout d'un escalier qui n'a jamais existé afin de faire communiquer la cabinet installé dans l'ancienne tribune, accessible seulement par la château, et la chapelle elle-même : « cette tribune servirait de palier, garni d'une balustrade, à un escalier tournant dont plusieurs dessins avaient été essayés et parmi lesquels on devait choisir le plus convenable. » (72) Imaginé à partir des « tableaux de vieux intérieurs flamands » (77), l'escalier, s'il est censé n'introduire aucune rupture de style et établir une continuité avec l'architecture et l'ornementation de la chapelle, interdit de penser que cette restauration constitue une restitution authentique. Loin de revenir à un état

primitif, même idéal, comme le préconisait Viollet-le-Duc, la chapelle poursuit ses métamorphoses, s'inscrit dans un temps présent, vivant. Il semble en effet que le résultat du travail importe moins que la manière dont il est pris en charge et exécuté par les compagnons, dont les attributions, modestes au départ, vont en s'élargissant au fil du roman. Chargés dans un premier temps du travail le plus grossier, à l'exclusion de toute sculpture, l'équipe de Pierre Huguenin se retrouve bientôt seule maître d'œuvre, en raison des compétences dont elle a fait preuve. La division du travail, initialement acceptée, est par la suite complètement bouleversée, la frontière entre le travail de l'artisan et celui de l'artiste devenant de plus en plus perméable. Le talent d'Amaury emporte d'abord la décision et offre au comte de Villepreux le double avantage de confier le travail de sculpture à un jeune artiste pour lequel il a le sentiment de jouer les mécènes, dont le savoir encore incomplet s'apparente à celui des artistes du XV^e siècle, le Moyen Âge étant vu alors comme l'enfance de l'art, et de réaliser une économie substantielle. Pierre Huguenin, lui-même, bien que refusant la qualité d'artiste, se voit chargé de travaux ornementaux plus complexes qu'initialement prévu. Mais c'est moins, en ce qui le concerne, en raison de dons innés d'artiste, qu'en raison de son savoir fondé sur son observation fine des pièces à prolonger ou reproduire, sa compréhension précise des techniques utilisées par les ouvriers du Moyen Âge, sa capacité à calculer et dessiner, que ces nouvelles tâches lui sont confiées. Au fil des pages, Pierre Huguenin, de simple menuisier, est passé géomètre, architecte, ébéniste, tous métiers que sa compétence en matière de trait et sa sensibilité artistique lui permettent d'exercer.

Le Compagnon du Tour de France offre donc deux voies distinctes d'accès au passé du Moyen Âge : la première, celle de l'artiste, emprunte les chemins de l'intuition, du sentiment, abolit la distance temporelle et retrouve spontanément les gestes d'autrefois ; la seconde, plus réfléchie, raisonnée, cherche à comprendre pour retrouver par d'autres techniques les effets obtenus par les anciens ouvriers. La première est toute entière dans le mimétisme, la seconde introduit une distance réflexive. Si Amaury conserve la mémoire du travail artisanal, Pierre Huguenin en est l'historien.

Le roman du *Compagnon du Tour de France* semble donc constituer un tournant dans la production romanesque de George Sand : sans perdre de vue la nécessité de fonder la société sur l'égalité, son propos se détourne sensiblement d'une réflexion essentiellement religieuse pour investir de nouveaux territoires, où l'histoire sociale domine. La trame narrative de la restauration de la chapelle de Villepreux, maintenue tout au long du roman, lui offre l'occasion de prendre position face à une question qui n'est pas seulement de mode, et pas seulement historique et littéraire, mais aussi politique et sociale : l'engouement pour le Moyen Âge. En situant le roman sous la première restauration, elle se donne la distance critique nécessaire pour montrer l'œuvre de la Monarchie de Juillet en germe, en même temps que la persistance de l'héritage révolutionnaire et du XVIII^e siècle, que *Consuelo* et *La Comtesse de Rudolstadt* vont bientôt à nouveau explorer, réduit au silence, mais décisif en matière de constitution d'une culture nationale et populaire. Premier roman à mettre en scène des personnages d'ouvriers, certes dotés d'une sensibilité d'artistes, *Le Compagnon du Tour de France* amorce une réflexion sur le travail ouvrier et son histoire que prolongera, vingt ans plus tard, *La Ville noire*.

Bibliographie

Bady, Jean-Pierre, *Les monuments historiques en France*, coll. « Que sais-je ? », 2^{ème} éd., Paris, PUF, 1998.

Fermigier, André, « Mérimée et l'Inspection des monuments historiques », *Les lieux de mémoire*, tome II *La nation*, vol.2, Paris, Gallimard, 1986, 593-613.

Hugo, Victor, « Guerre aux démolisseurs », Montpellier, éd. L'Archange Minotaure, 2002.

Mérimée, Prosper, *Lettres à Ludovic Vitet - La naissance des monuments historiques*, Paris, éd. CTHS, 1998.

Nora, Pierre (dir.), *Les lieux de mémoire*, tome I *La République*, Introduction, Paris, Gallimard, 1984.

Perdiguer, Agricola, *Le Livre du Compagnonnage*, Paris, 1840.

Pommier, Edouard, « Naissance des musées de province », *Les lieux de mémoire*, tome II *La nation*, vol 2, Paris, Gallimard, 1986, 451-497.

Sand, George, *Le Compagnon du Tour de France*, éd. établie, présentée et annotée par Jean-Louis Cabanès, Le livre de poche classique, 2004 (Toutes les citations extraites du roman figurant dans l'article sont paginées d'après cette édition de référence).

Sand, Georges, *Lélia* (texte de 1839), texte établi, présenté et annoté par Béatrice Didier, 2 vol., Meylan, éd. de l'Aurore, 1987.

Sand, George, *Spiridion*, éd. présentée et annotée par Michèle Hecquet, Genève, Slatkine, 2000.

Sand, Georges, *Consuelo-La Comtesse de Rudolstadt*, texte établi et annoté par Damien Zanone, coll. Bouquins, Paris, éd. Robert Laffont, 2004.

Sire, Marie Anne, *La France du patrimoine. Les choix de la mémoire*, Paris, Découvertes Gallimard, 1996.

Theis, Laurent, « Guizot et les institutions de mémoire », *Les lieux de mémoire*, tome II *La nation*, vol.2, Paris, Gallimard, 1986, 569-593.

Viollet-le-Duc, Eugène, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française XI^e-XVI^e siècles*, Paris, Bibliothèque de l'image, 1997.