



**HAL**  
open science

# L'empereur-collectionneur : la collection du cabinet d'armes et d'armures de Napoléon III à Pierrefonds

Adèle Massias

► **To cite this version:**

Adèle Massias. L'empereur-collectionneur : la collection du cabinet d'armes et d'armures de Napoléon III à Pierrefonds. Art et histoire de l'art. 2019. dumas-04495130

**HAL Id: dumas-04495130**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04495130>**

Submitted on 8 Mar 2024

**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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

ÉCOLE DU LOUVRE  
SCIENCES PO

Adèle MASSIAS

L'empereur-collectionneur : la  
collection du cabinet d'armes et  
d'armures de Napoléon III à  
Pierrefonds

Mémoire de recherche  
(2<sup>de</sup> année de 2<sup>e</sup> cycle)  
en histoire de l'art appliquée aux collections  
présenté sous la direction de  
M<sup>me</sup> Laurence BERTRAND DORLEAC  
et de M. Olivier RENAUDEAU

Septembre 2019

Le contenu de ce mémoire est publié sous la licence *Creative Commons*

CC BY NC ND





## Avant-propos

Ce sujet portant sur l'action de Napoléon III en tant que collectionneur d'armes et armures anciennes, est né d'une réflexion qui prit plusieurs mois pour mûrir. À l'origine, ma spécialisation en Patrimoine et archéologie militaire, ainsi qu'en Histoire de la mode et du costume, me portait vers l'approfondissement de l'une de ces deux disciplines que j'avais eu la chance d'étudier avec bonheur trois ans durant. La période médiévale était celle qui recueillait le plus mes faveurs, mais il apparut très vite nécessaire de concilier ce goût avec les exigences de mon double cursus effectué au sein de l'École du Louvre et de l'École doctorale de Sciences Po, lequel privilégiait un sujet centré sur le XIX<sup>ème</sup> ou le XX<sup>ème</sup> siècle. Les contraintes ont cependant cela de positif qu'elles obligent à recentrer ses priorités et à aiguiser sa réflexion. Ainsi, la nécessité d'un sujet « récent » me fit envisager l'idée d'étudier le goût néogothique et le regard porté sur le Moyen Âge par le XIX<sup>ème</sup> siècle, une éventualité qui se prêtait bien à l'étude de collection ou de collectionneur vers laquelle mon master en Histoire de l'art appliquée aux collections m'orientait. Cela évoqua également à mes yeux un cours de synthèse que j'avais suivi lors de ma toute première année d'études supérieures à l'École du Louvre, et dans lequel M. Yves-Marie Rocher nous avait initié à l'histoire des principales collections d'armes et d'armures actuelles. Entre les collections d'Ambras et des Royal Armouries, il avait notamment mentionné celle de Pierrefonds, dont le souvenir m'était resté. Une collection d'objets militaires, un collectionneur célèbre et pourtant laissé dans l'ombre, une fascination pour la chevalerie médiévale qui semblait typique du siècle de Viollet-le-Duc... Le sujet était plaisant, prometteur. Il fallait cependant qu'il soit traitable. Ce point fut éclairci par M. Olivier Renaudeau, qui confirma l'intérêt de la thématique ainsi que son originalité.

Une fois mon sujet fixé et approuvé par Mme Laurence Bertrand Dorléac, il connut, comme tout sujet de recherche, quelques évolutions. Un fait déterminant pour mon travail fut l'occasion donnée par l'École du Louvre d'effectuer un semestre d'études au Bard Graduate Center de New York. S'envoler Outre-Atlantique pour étudier une collection et un collectionneur français, l'idée avait de quoi paraître saugrenue. Pourtant, si elle était aussi déterminée par un désir de connaître l'ailleurs et d'aller découvrir une autre manière d'étudier, d'enseigner et de faire vivre les musées, ma décision n'était pas sans lien avec mon

mémoire. La recherche américaine, centrée autour de l'éblouissant département d'armes et armures du Metropolitan Museum of Art, est en effet l'une des plus dynamiques sur le sujet des militaria – et notamment sur l'histoire de leur collection. Ce semestre de quatre mois à l'étranger fut donc l'occasion d'échanger avec des spécialistes et d'accéder à des ressources dont il est certain que je n'aurais pas pu bénéficier autrement. En outre, le Bard Graduate Center, sa riche bibliothèque et son personnel se révélèrent eux aussi d'une aide considérable, en plus de représenter un environnement de travail des plus agréables. Pour finir, je découvris aussi à cette occasion les liens privilégiés qu'entretiennent toujours la recherche américaine et la recherche britannique, puisque ce voyage new-yorkais en engendra un autre – bien plus court, le nombre de semestres à ma disposition étant malgré tout limité – dans la capitale anglaise. Une nouvelle fois, je ne peux que souligner à quel point cette approche internationale a apporté à mon travail, mes recherches à la Wallace Collection ayant été centrales pour ma compréhension du milieu dans lequel l'empereur évolua en tant que collectionneur.

Si mon premier projet avait été d'étudier les objets avant tout, l'évolution majeure de mon sujet fut sa transformation d'étude de collection en étude de collectionneur. Ce choix s'opéra au vu de l'importance quantitative du corpus de plus de six cent objets de la collection de Pierrefonds, mais aussi de l'insuffisance qualitative des dossiers d'œuvres les concernant au musée de l'Armée et au musée du Louvre. En outre, la collection n'ayant pas été intégralement cataloguée et une grande partie de ses pièces n'étant que difficilement traçables, il était particulièrement délicat de s'attacher aux objets car cela aurait nécessairement induit une étude non-exhaustive. Aborder la question de la collection de Pierrefonds sous l'angle des acquisitions, du réseau et de l'implication de Napoléon III signifie également se confronter à des lacunes et s'exercer à l'art de se satisfaire d'hypothèses incertaines, mais cela m'a permis de mieux circonscrire le sujet pour qu'il soit compatible avec le format du mémoire. Finalement, ce travail se sera en large partie émancipé de l'ambition initiale de s'intéresser au courant néogothique, mais il n'en demeure pas moins une contribution modeste à l'histoire du goût et du collectionnisme, dédié à ces objets d'art et d'histoire si particuliers que sont les armes et armures.

## Remerciements

Je tiens en premier lieu à exprimer tous mes remerciements à mes directeurs de mémoire, Madame Laurence Bertrand Dorléac, professeur d'histoire de l'art à Sciences Po, pour l'intérêt qu'elle a manifesté très tôt pour mon sujet et la liberté qu'elle m'a accordé durant ces recherches, et Monsieur Olivier Renaudeau, conservateur en chef au musée de l'Armée, pour ses précieux conseils et tout le temps qu'il a accepté de me consacrer en pleine préparation d'exposition.

Toute ma gratitude va également à Stuart Pyhrr, conservateur émérite au Metropolitan Museum of Art, pour m'avoir reçu et orienté de façon décisive dans mon travail, ainsi qu'à Susanne Higgott, conservatrice à la Wallace Collection, pour sa bienveillance, son accueil enthousiaste, et pour avoir partagé avec moi le fruit de plusieurs décennies de recherche.

Je souhaiterais aussi remercier toutes les institutions qui m'ont ouvert leurs portes et celles et ceux qui m'y ont apporté leur aide : Yves-Marie Rocher au Service Historique de la Défense pour ses indications et l'intérêt qu'il a montré envers mon sujet, Clotilde Forest et Mathilde Benoistel pour avoir facilité mes recherches au Service de l'Inventaire du musée de l'Armée, Stéphanie Korzilius à la Documentation et Bibliothèque du musée de l'Armée pour son aide et sa gentillesse, Jean-Charles Forgeret et Emmanuel Pénicaud pour avoir guidé mes recherches et mes pas à la Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, Morwenna Roche pour son excellent accueil et sa patience à mon égard lors de ma venue à la Wallace Collection, et Danièle Chartier à la Bibliothèque Thiers pour ses conseils et sa grande bienveillance. Un grand merci également à Elisabeth Portet, chargée d'inventaire au château de Pierrefonds, ainsi qu'à Hélène Chew, conservatrice en chef au musée d'Archéologie nationale de Saint-Germain-en-Laye, pour les renseignements et les ressources qu'elles ont bien voulu me transmettre.

Au Bard Graduate Center de New York, où j'ai eu la chance d'effectuer une partie de mes recherches dans des conditions exceptionnelles, j'adresse mes remerciements à Keith Condon pour sa prévenance et son soutien, sans oublier Deborah Krohn et Heather Topcik

pour m'avoir permis d'accéder à plusieurs ressources anglo-saxonnes d'un grand intérêt pour mon sujet.

Enfin, un très grand merci à mes parents pour m'avoir prodigué un soutien sans faille, et plus particulièrement à ma mère pour son travail de relecture et ses commentaires si encourageants et pertinents, à ma tante Françoise Guérin pour ses conseils toujours avisés, à Caroline Challes et Paul Guermond pour toutes les heures de travail, les idées, les doutes et les rires partagés ensemble, à Lucie Levoy pour son indispensable compagnie, à Maud Villers pour son oreille patiente et attentive, à Grégoire Maquin pour sa présence à mes côtés et son soutien de tous les instants, à ma sœur Julie pour sa bonne humeur, et aux fidèles P. et N.

« Mais j'ai connu Napoléon III  
collectionneur, c'est un point de vue nouveau  
sous lequel je puis l'envisager, et qui ne manque  
pas de quelque intérêt. »

René de Belleval, *Souvenirs de ma jeunesse*, 1895





## Introduction

La phrase du marquis René de Belleval<sup>1</sup> (1937-1900) placée en préambule de ce travail annonce en quelques mots ce que signifiait, et signifie toujours, étudier l'action de Napoléon III en tant qu'empereur-collectionneur. Louis-Napoléon Bonaparte (1808-1873), qui fut d'abord président de la II<sup>nd</sup>e République de 1848 à 1852, avant de rétablir la dignité impériale par le coup d'État du 2 décembre 1852 et de régner sous le nom de Napoléon III, reste en effet une figure débattue, dont le goût personnel mérite toujours d'être qualifié de sujet « nouveau » et « qui ne manque pas d'intérêt ». La personnalité intrinsèque de l'empereur apparaît insaisissable, et ses réalisations ont bien souvent souffert d'un manque de reconnaissance, notamment dans le domaine artistique. Troisième fils de Louis Bonaparte (1778-1846) et d'Hortense de Beauharnais (1783-1837), et de ce fait neveu de l'empereur Napoléon I<sup>er</sup> (1769-1821), il eut pourtant une vie des plus captivantes, d'une jeunesse fougueuse passée auprès des indépendantistes italiens, à une mort en exil suite à une défaite qui traumatisa un pays tout entier, en passant par des années de règne marquées entre autres par les progrès de la Révolution industrielle.

Cependant, après la chute du Second Empire, l'historiographie républicaine réduisit Napoléon III à son coup d'État et à la défaite face à la Prusse, l'accablant de tous les maux sur le plan politique. Dans le domaine des arts, le nom de l'empereur, prit en étau entre les projets muséaux marquants de Louis-Philippe I<sup>er</sup> (1776-1850) et le dynamisme de la III<sup>ème</sup> République (1870-1940), fut durablement assimilé à l'opulence tapageuse de la fête impériale et aux nus féminins lascifs d'Alexandre Cabanel (1823-1889), véhiculant par ailleurs l'image d'un monarque parvenu au goût bourgeois et kitsch, une idée qui perdura jusqu'à une date tardive chez certains auteurs<sup>2</sup>. Un premier tournant s'opéra cependant dans les années 1940, où, suite au parallèle de la défaite face à l'Allemagne, les historiens se penchèrent de nouveau sur le sujet, en acceptant de revoir leur jugement<sup>3</sup>. Les décennies qui suivirent témoignèrent d'un regain d'intérêt pour Napoléon III, à qui Adrien Dansette<sup>4</sup> ou Jacques Rougerie<sup>5</sup> par

---

<sup>1</sup> BELLEVAL René (de), *Souvenirs de ma jeunesse*, Paris, E. Lechevalier, 1895, p. 272

<sup>2</sup> À titre d'exemple, voir le très critique MAINARDI Patricia, *Art and politics of the Second Empire. The Universal Expositions of 1855 and 1867*, New Haven, Yale University Press, 1987

<sup>3</sup> ANCEAU Éric, « Nouvelles voies de l'historiographie politique du Second Empire », *Parlement[s], Revue d'histoire politique*, 2008/3, HS 4, p. 12

<sup>4</sup> DANSETTE Adrien, *Histoire du Second Empire*, Paris, Hachette, 1973 [1961]

exemple consacrerent des portraits plus équilibrés et des appréciations plus nuancées, qui font toujours référence. Le sursaut salvateur eut lieu dans les années 1980, durant lesquelles le contexte politique incitait certainement davantage à s'interroger sur les théories libérales et presque socialistes du souverain. A partir de cette époque l'essor des biographies permit notamment l'émergence des premières études réellement dédiées à la personne de l'empereur et non à son régime politique, parmi lesquelles nous pouvons citer les *Napoléon III* de Louis Girard<sup>6</sup> ou Thierry Lentz<sup>7</sup>. Cette réactualisation du jugement porté sur le monarque fut contemporaine de la réhabilitation progressive du « style Second Empire » incarnée par l'exposition franco-américaine *L'art en France sous le Second Empire*<sup>8</sup> qui se tint au Grand-Palais en 1979<sup>9</sup>. Depuis lors, hormis la grande exposition généraliste *Spectaculaire Second Empire* du musée d'Orsay en 2016-2017<sup>10</sup>, la tendance a surtout été aux études thématiques s'attachant à une pratique spécifique, comme celle du mécénat artistique de l'impératrice Eugénie traitée par Alison McQueen par exemple <sup>11</sup>.

C'est dans cet environnement de recherche que s'intègre ce mémoire, dont l'intention est également de revenir sur un fait artistique précis associé à Napoléon III. En effet, si les travaux consacrés à l'art du Second Empire se sont multipliés, de même que ceux portant leur attention sur les liens entre art et pouvoir, leur approche est souvent celle des commandes officielles, des Salons, et des institutions culturelles. Par conséquent, pour passionnant qu'ils soient, ils n'effleurent qu'à peine la personnalité de Napoléon III et son implication auprès des choses de l'art. Afin d'accéder au cœur de la sensibilité artistique de l'empereur, il paraît important de s'intéresser aux actions qu'il mena à titre personnel, afin de pouvoir valider ou déconstruire l'image de l'empereur ignorant et insensible à l'art. Or, un objet d'études original se prête remarquablement bien à cet exercice. La collection d'armes, d'armures et d'objets militaires hétéroclites réunie par l'empereur durant la décennie 1860-1870, fut formée par Napoléon III lui-même, sans qu'une liste infinie d'acteurs ne s'interpose entre

---

<sup>5</sup> ROUGERIE Jacques, « Le Second Empire », in DUBY Georges, *Histoire de la France. Des origines à nos jours*, Paris, Larousse, 1971, t. 3

<sup>6</sup> GIRARD Louis, *Napoléon III*, Paris, Fayard, 1986

<sup>7</sup> LENTZ Thierry, *Napoléon III*, Paris, Presses universitaires de France, coll. Que sais-je ?, 1995

<sup>8</sup> *L'art en France sous le Second Empire*, exposition au Philadelphia Museum of art, 1er octobre – 26 novembre 1978, au Detroit Institute of arts, 18 janvier- 18 mars 1979, et au Grand Palais, 11 mai – 13 août 1979

<sup>9</sup> BERTINET Arnaud, *Les musées de Napoléon III. Une institution pour les arts (1849-1872)*, Paris, mare & martin, 2015

<sup>10</sup> *Spectaculaire Second Empire*, exposition au musée d'Orsay, 27 septembre 2016-15 janvier 2017

<sup>11</sup> MCQUEEN Alison, *Eugénie et les arts*, Nantes, mare & martin, 2011

l'empereur et ses objets, et bénéficie en outre d'un corpus et d'une histoire suffisamment riches pour faire l'objet d'un mémoire de recherche.

Celui-ci a donc vocation à contribuer à l'étude de l'action artistique de Napoléon III et de son rapport au monde de l'art en tant qu'individu, en répondant à la problématique suivante : comment et pourquoi Napoléon III a-t-il exprimé son goût pour les armes et les armures à travers la collection de Pierrefonds ? Cette question en appelle inévitablement d'autres, portant notamment sur le niveau d'implication de l'empereur-collectionneur, sur sa place au sein du marché de l'art et sur la manière de caractériser son goût. Afin de répondre à ces questions, il conviendra tout d'abord de revenir sur l'histoire et le parcours singulier de la collection, mettant ainsi en lumière les liens qui unirent les objets et leur impérial possesseur, en même temps que le statut juridique complexe des objets. Par la suite, l'étude cherchera à définir davantage le goût impérial en revenant sur les œuvres, leur mode d'entrée dans la collection de Pierrefonds, leur qualité, et la manière dont Napoléon III choisit d'en disposer. Pour finir, la dernière partie recentrera le propos sur le collectionneur, en questionnant son implication et les raisons qui orientèrent son choix vers les armes anciennes.

En termes de méthode, la compréhension de ce sujet s'appuie avant tout sur un ensemble de documents d'une grande richesse et directement liés à la collection de Pierrefonds. Il s'agit des trois catalogues de la collection dressés par Octave Penguilly L'Haridon (1811-1870c) en 1864, 1865 et 1867<sup>12</sup>, ainsi que de l'album de photographies réalisé par Auguste Chevallier et qui regroupe des prises de vue de chaque objet dans le décor de la salle des Preuses de Pierrefonds où la collection fut exposée de 1867 à 1870. Ces sources recensent cinq cent quarante-neuf objets, mais, Penguilly L'Haridon ayant tendance à réunir plusieurs pièces sous le même numéro, leur nombre doit plutôt être évalué à six cent cinq œuvres indépendantes<sup>13</sup>. Mentionnons également ici l'unique publication entièrement dédiée à l'évocation de la collection de Pierrefonds, un article six pages signé par Jean-Pierre Reverseau et publié à l'occasion des cent cinquante ans du placement de la collection à

---

<sup>12</sup> PENGUILLY L'HARIDON Octave, *Catalogue des collections d'armes du cabinet d'armes de S. M. l'Empereur*, Paris, Imprimerie impériale, 1864 ; PENGUILLY L'HARIDON Octave, *Catalogue des collections du Cabinet d'armes de S. M. l'Empereur (Palais de l'Industrie, Musée rétrospectif)*, Paris, Librairie centrale, 1865 ; PENGUILLY L'HARIDON Octave, *Catalogue des collections du cabinet d'armes de S. M. l'empereur*, Paris, Imprimerie impériale, 1867

<sup>13</sup> Ce nombre a été établi à partir du catalogue de 1867 en individualisant toutes les pièces, exceptées les éléments formant une armure, les paires de pistolets, et les paires épée / dague. Dans le cas desdites exceptions, les pièces sont jugées non indépendantes et donc comptées comme un seul numéro.

Pierrefonds<sup>14</sup>. Cependant, à côté de ces ressources fortement utiles, ce sujet comporte également plusieurs parts d'ombre en termes de documentation. Qu'il nous soit donc permis de préciser que ces nombreux mois de recherche n'ont pas permis d'identifier la moindre archive portant mention d'une décision voulue par Napoléon III au sujet de la collection et rédigée par lui. Par conséquent, en l'absence de témoignage direct de la pensée de l'empereur, cette étude s'est structurée et appuyée en large partie sur des comparaisons avec d'autres collections ou acteurs, et sur tout un jeu d'hypothèses, dont les forces et faiblesses ont été exposées ici avec le plus de soin possible. Enfin, mentionnons un détail clé pour la bonne identification de notre sujet : aucun inventaire – complet ou non – des pièces acquises entre 1867 et 1870 pour la collection n'existant à ce jour, et celles-ci étant extrêmement ardues à identifier, sauf mention contraire les termes « collection de Pierrefonds » utilisés dans les pages suivantes doivent être compris comme désignant la collection de Pierrefonds telle que connue dans son état de 1867, documenté par le dernier catalogue.

---

<sup>14</sup> REVERSEAU Jean-Pierre, « Le cabinet d'armes de Napoléon III à Pierrefonds », Paris, Éditions du patrimoine, 2007

## Table des matières

<b>Avant-propos.....</b>	<b>3</b>
<b>Remerciements.....</b>	<b>5</b>
<b>Introduction .....</b>	<b>9</b>
<b>I. Histoire de la collection d'armes et armures de l'empereur .....</b>	<b>15</b>
1. Formation de la collection .....	15
A. <i>La collection du prince Pierre Soltykoff</i> .....	15
B. <i>Les armes occidentales : de la collection Soltykoff à la collection impériale</i> .....	19
C. <i>Vers un cabinet d'armes impérial</i> .....	23
2. Installation et gestion de la collection au château de Pierrefonds .....	28
A. <i>La collection impériale à Pierrefonds</i> .....	28
B. <i>Surveillants, responsables et administrateurs : des hommes au service de la collection</i> ....	31
C. <i>Pierrefonds et la liste civile de Napoléon III</i> .....	34
3. Après la chute : une collection dans la tourmente .....	38
A. <i>La liquidation de la liste civile et la commission de la dotation mobilière (1870-1873)</i> ....	38
B. <i>La convention du 25 octobre 1873 et ses suites (1873-1874)</i> .....	44
C. <i>Le règlement de l'affaire Pierrefonds : procès et attribution finale (1875-1880)</i> .....	50
4. Entrée des œuvres Pierrefonds dans les collections publiques françaises .....	55
A. <i>Entre les murs du Louvre : la restitution des œuvres prélevées par Napoléon III</i> .....	55
B. <i>L'installation de la collection au musée d'Artillerie</i> .....	58
C. <i>Fortune et infortune des objets Pierrefonds au musée de l'Armée</i> .....	62
<b>II. Étude de la collection du cabinet d'armes de Pierrefonds.....</b>	<b>67</b>
1. Composition de la collection .....	67
A. <i>Acquisitions impériales</i> .....	67
B. <i>Qualité, valeur et appréciation de la collection impériale</i> .....	72
2. Études de cas.....	79
A. <i>L'armure « de type français » : objet assemblé, œuvre discréditée ?</i> .....	79
B. <i>L'épée de Gasparo Mola : une œuvre d'art dans la collection impériale</i> .....	83
C. <i>L'ensemble dit de Louis XIII : l'énigmatique cadeau de l'impératrice</i> .....	87
D. <i>La bourguignotte d'Henri II par Giovanni Paolo Negrolì : un trésor volé puis ignoré</i> ....	92
3. Mise en valeur de la collection de Pierrefonds .....	96

<i>A. La salle des Preuses, écrin de la collection au château de Pierrefonds</i> .....	96
<i>B. La muséographie de la salle des Preuses</i> .....	98
<i>C. Visites officielles, album et catalogues : construire le prestige de l'empereur- collectionneur</i> .....	102
<b>III. Analyse du goût impérial</b> .....	<b>107</b>
1. Histoire du collectionnisme d'armes et d'armures .....	<b>107</b>
<i>A. Butins et trésors, les premières collections</i> .....	107
<i>B. La Renaissance et ses princes : cabinets d'armes et de curiosité</i> .....	109
<i>C. Des cabinets princiers aux cabinets d'amateur</i> .....	110
<i>D. Le XIXème siècle, ou l'essor international du marché des militaria</i> .....	112
2. L'empereur et le marché de l'art.....	<b>115</b>
<i>A. Les collectionneurs d'armes sous le Second Empire</i> .....	115
<i>B. Marchands, agents et faussaires</i> .....	120
3. Quelle implication pour l'empereur-collectionneur ?.....	<b>125</b>
<i>A. Émilien de Nieuwerkerke : rival, conseiller, pièce maîtresse ?</i> .....	125
<i>B. Napoléon III, un collectionneur absent ?</i> .....	130
4. Le goût impérial : pourquoi un cabinet d'armes ? .....	<b>135</b>
<i>A. La figure du chevalier au XIXème siècle : l'incarnation d'un idéal nationaliste</i> .....	135
<i>B. Entre gloire nationale et héritage napoléonien : la collection de Pierrefonds, un instrument politique ?</i> .....	140
<b>Conclusion</b> .....	<b>145</b>
<b>Bibliographie</b> .....	<b>149</b>

# I. Histoire de la collection d'armes et armures de l'empereur

## 1. Formation de la collection

### A. La collection du prince Pierre Soltykoff

L'histoire de la collection de Pierrefonds commence avec celle du prince Soltykoff. Issu d'une famille de l'aristocratie russe de tradition militaire, le prince Pierre Soltykoff<sup>15</sup> (1804-1889) compte parmi les grands noms du collectionnisme du XIX<sup>ème</sup> siècle. Parfaitement introduit dans les milieux intellectuels et artistiques européens et doté d'une fortune qui en faisait un adversaire redouté en salle de vente, il fut principalement actif entre 1830 et 1850. Installé à Paris aux alentours de 1840, son goût s'orienta rapidement vers les objets d'art du Moyen Âge et de la Renaissance, rejoignant en cela de nombreux collectionneurs de l'époque, au premier rang desquels Alexandre du Sommerard qui lui acheta des pièces pour son musée médiéval installé dans l'ancien hôtel de Cluny<sup>16</sup>. La collection réunie par le prince comprenait tout à la fois émaux byzantins et limousins, bois et ivoires sculptés, pièces d'orfèvrerie religieuse, faïences italiennes et françaises, meubles anciens, objets en verre et fragments de vitraux, manuscrits et objets extra-européens<sup>17</sup>. L'ensemble ainsi constitué était si considérable « qu'il avait valu à la collection du prince le nom de musée Soltykoff »<sup>18</sup>. Il comportait aussi un important nombre d'armes orientales et occidentales, une passion qui semble avoir été familiale. En effet, son frère aîné, Ivan Soltykoff (1796-1832) possédait lui-même une collection d'armes et armures, dont il est d'ailleurs possible que Pierre ait hérité à sa mort<sup>19</sup>. Quant au benjamin de la fratrie, Alexis (1806-1859), grand voyageur, il rapporta de ses expéditions en Inde et en Perse un grand nombre d'armes orientales qui enrichirent

---

<sup>15</sup> En version non-francisée, Petr Dmitrivich Soltykoff. Les orthographe Soltikoff, Soltikov, Soltykov, Saltikov ou Saltykov se retrouvent aussi dans les sources. Néanmoins, Pierre Soltykoff étant l'occurrence la plus fréquente, elle a été retenue pour ce travail

<sup>16</sup> REVERSEAU Jean-Pierre, « Le cabinet d'armes de Napoléon III à Pierrefonds », in VALLET Christophe (dir.), *Viолlet-le-Duc à Pierrefonds et dans l'Oise*, Paris, Éditions du patrimoine, 2007, p. 31

<sup>17</sup> *Catalogue des objets d'art et de haute curiosité composant la célèbre collection du prince Soltykoff : vente, Paris, Hôtel Drouot, 8 avril 1861 et jours suivants*, Paris, s. n. , 1861, p. 1

<sup>18</sup> *Journal des débats politiques et littéraires*, 21 mars 1861, p. 2

<sup>19</sup> BRENNAN Christine, *Prince Petr Soltykoff : an Important Nineteenth Century Collector of Medieval Art*, mémoire de recherche en Histoire de l'art, non-publié, soutenu au Bard Graduate Center sous la direction de Stefanie Walker, New York, 2003, p. 24. Bien que non publié, ce travail de recherche constitue une ressource de premier plan sur le prince Soltykoff et sa collection de par sa qualité, et a été d'une aide considérable pour mon étude



également la collection Soltykoff<sup>20</sup>. Quant aux armes occidentales, en dehors des pièces possiblement léguées par Ivan Soltykoff, elles furent rassemblées par le prince à force d'achats et de prospections sur le marché de l'art.

Son acquisition la plus marquante fut la collection Debruge-Duménil en 1849. Louis-Fidel Debruge-Duménil (1788-1838) avait été un précurseur en constituant, dès les années 1830, l'une des plus remarquables collections d'objets d'art du Moyen Âge et de la Renaissance ainsi que d'œuvres asiatiques<sup>21</sup>. Soltykoff la racheta puis la revendit en 1850 avec le concours de Jules Labarte, gendre de Debruge-Duménil et rédacteur du catalogue de la collection, tout en prenant soin de garder pour son propre compte les œuvres prévues pour les deux dernières vacations de la vente, négociées au prix de deux cent mille francs<sup>22</sup>. Des pièces exceptionnelles passèrent ainsi en sa possession, signe du goût et du coup d'œil qu'avait acquis le prince. Dans le domaine des armes, il faut notamment citer le chanfrein réalisé par Jörg Sigman (c. 1527-1601) et Desiderius Kolman Helmschmied (1513-1579 pour Philippe II d'Espagne (1527-1598) vers 1550 (P79-83, MA G.593)<sup>23</sup>. Remis à l'Espagne en 1914, cette pièce avait intégré la collection de Napoléon III, bien que PengUILLY L'Haridon l'ait improprement attribuée à l'empereur Ferdinand (1503-1564), frère de Charles Quint présenté à tort comme Ferdinand II dans le catalogue<sup>24</sup>. Une copie galvanoplastique est toujours détenue par le musée de l'Armée et actuellement en dépôt au Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée. D'autres armes acquises par le prince Soltykoff proviennent de la collection Radziwill. Remontant au moins au XIV<sup>ème</sup> siècle, la famille Radziwill fut l'une des familles les plus renommées et les plus puissantes de l'aristocratie

---

<sup>20</sup> DARCEL Alfred, « La collection Soltykoff », *Gazette des beaux-arts*, t.10, troisième livraison, 1<sup>er</sup> mai 1861, p. 172

<sup>21</sup> TOMASI Michele, « Jules Labarte », *Dictionnaire critique des historiens de l'art* [en ligne], publication numérique de l'Institut National d'Histoire de l'Art, mise à jour le 13 janvier 2009 (<https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/labarte-jules.html>), consulté le 19 avril 2019). L'unique publication de référence sur Debruge-Duménil semble être ARQUIÉ-BRULEY Françoise, « Debruge-Duménil (1788-1838) et sa collection d'objets d'art », *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, série III, vol. 20, n°1, 1990, pp. 211-248, à laquelle je n'ai malheureusement pas pu avoir accès

<sup>22</sup> TABURET-DELAHAYE Élisabeth, *L'orfèvrerie gothique au musée de Cluny*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1989, p. 12. La somme est tirée de BURTY Philippe, « Mouvement des arts et de la curiosité », *Gazette des beaux-arts*, 1<sup>er</sup> janvier 1861, p. 50

<sup>23</sup> Pour chaque pièce de la collection de l'empereur citée seront donnés son numéro dans la collection de Pierrefonds sur le mode P[numéro au catalogue de 1864]-[numéro au catalogue de 1867], puis son numéro d'inventaire actuel au musée de l'Armée ou au musée du Louvre, s'il est connu. De même les œuvres d'autres musées seront présentées avec leur numéro d'inventaire précédé de lettres identifiant ledit musée : ainsi MAN pour le musée d'Archéologie nationale de Saint-Germain-en-Laye, MET pour le Metropolitan Museum of Art de New York, RA pour les Royal Armouries anglaises, et KHM pour le Kunsthistorisches Museum de Vienne

<sup>24</sup> PENGUILLY L'HARIDON Octave, *op. cit.*, Paris, Imprimerie impériale, 1867, p. 174

lituano-polonaise, et ce jusqu'au début du XX<sup>ème</sup> siècle. Le titre de princes du Saint-Empire romain germanique accordé à ses membres à partir de 1518 leur assura un rôle militaire et politique de premier plan durant des siècles, rôle qui se traduit par l'accumulation d'une fortune considérable et par des commandes passées auprès des meilleurs armuriers de l'empire. De nombreuses pièces de la collection d'armes orientales de Soltykoff aujourd'hui conservées au musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg ont été identifiées comme provenant de la collection Radziwill<sup>25</sup>. Parmi la collection du cabinet d'armes de Pierrefonds, il est possible de citer une salade (P106-111, MA H.52) (fig.1a) faisant partie de l'armure de joute aujourd'hui partiellement conservée au Kunsthistorisches Museum de Vienne (KHM A.1412) (fig. 1b)<sup>26</sup>. Attribuée au Nurembergeois Kunz Lochner vers 1555, elle est en outre complétée par plusieurs autres éléments reconnaissables à leur exceptionnel décor d'entrelacs gravés et colorés en rouge, noir et or, détenus par le Metropolitan Museum of Art de New York<sup>27</sup>. À une exception près, ces pièces sont toutes issues de l'ancienne collection William H. Riggs, dont les achats auprès de Soltykoff sont connus par les archives du département d'armes et armures du musée américain<sup>28</sup>. La présence d'armes Radziwill parmi les pièces d'armement occidental de la collection Soltykoff est également illustrée par l'armet dit du duc d'Anjou (P131-140, MA H.259), objet luxueux intégralement recouvert d'un décor de rinceaux et personnages fantastiques, réalisé grâce à un travail de gravure et de ciselure des plus fins (fig. 2). S'il est le plus souvent difficile de retracer le parcours des armes et armures de la collection Soltykoff avant leur passage par celle de Debruge-Duménil, ces deux pièces d'apparat font exception et permettent de mieux entrevoir la qualité des acquisitions et du réseau de Pierre Soltykoff.

Il faut en effet souligner que l'aristocrate russe n'opéra pas seul sur le marché de l'art, ayant au contraire recours à un cercle soigneusement sélectionné de marchands, d'intermédiaires, de conseillers et d'experts. Dans son article consacré à la vente de la collection Soltykoff, le critique d'art et futur conservateur du musée de Cluny, Alfred Darcel (1818-1893), désigne ainsi un certain Dugué comme ayant été le conseiller de Soltykoff en

---

<sup>25</sup> Mes remerciements vont à M. Stuart Pyhrr pour le partage de cette information

<sup>26</sup> REVERSEAU Jean-Pierre, « Le cabinet d'armes de Napoléon III à Pierrefonds », art. cit. , p. 32. L'armure en question se trouve sous la référence inv. A 1412, Leibruestkammer, Kunsthistorisches Museum, Vienne

<sup>27</sup> Il s'agit de la paire de tassettes MET 14.25.881a-b, de l'épaulière gauche MET 14.25.856, du chanfrein MET 21.42, deux éléments pour une barde de poitrail MET 14.25.854 et 14.25.865 et de la rondelle de lance MET 14.25.855

<sup>28</sup> BRENNAN Christine, *op. cit.* , p. 76

matière d'armes occidentales et d'objets d'art médiévaux<sup>29</sup>. Dugué collectionnant lui-même ce type de pièces, Darcel relate que la rivalité grandit entre les deux hommes, au point que Soltykoff finit par s'en séparer au profit de Jean-Baptiste Carrand (1792-1871). Celui-ci devint son référent et son représentant pour toutes ses acquisitions de curiosités du Moyen Âge et de la Renaissance, y compris en matière d'objets militaires, domaine dans lequel le marchand Carrand n'était pas ignorant. Il avait notamment à tenir compte des préférences artistiques du prince, qui n'était pas sans exigences. Paul Eudel (1837-1911), fin observateur du milieu des collectionneurs de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du siècle suivant, raconte ainsi que lors d'une vente publique « il [Carrand] avait eu quelques pièces détachées d'une armure gothique, mais le prince les avait refusées, ne voulant que des équipements complets »<sup>30</sup>. La collection fut constituée selon ce principe, en choisissant autant que faire se peut des objets représentatifs des types les plus parfaits de chaque époque, de manière à dresser un panorama historique et technique de l'évolution de l'art au fil du temps. Le collectionneur et critique d'art Eugène Piot (1812-1890) identifia avec justesse les facteurs qui en firent un ensemble exceptionnel, rappelant que si « le prince Soltykoff avait été le premier à collectionner ces sortes d'objets à grande échelle, il l'avait fait à un moment où ils n'étaient pas recherchés, et il ne reculait presque jamais devant le prix d'une pièce rare et belle »<sup>31</sup>. L'aristocrate slave disposa sa collection au sein de ses résidences successives, certaines s'inspirant d'ailleurs dans leur architecture des goûts néo-gothique et néo-classique. La plus célèbre de ces demeures fut l'hôtel de Bretonvilliers, situé dans la rue éponyme, au cœur de l'Île Saint-Louis, et dont la visite était ouverte aux amateurs chaque jeudi<sup>32</sup>. Par conséquent, la collection Soltykoff était fort bien connue des habitués du marché de l'art lorsque survint sa mise en vente, qui s'annonça immédiatement comme un événement majeur et attira des connaisseurs de l'Europe entière. De par sa personnalité ainsi que de par son goût des plus renommés, Soltykoff eut une influence considérable sur ses contemporains et sur les générations de collectionneurs d'art du Moyen Âge et de la Renaissance qui suivirent. Le catalogue de la collection d'objets d'art dressé à l'occasion de la vente n'est donc guère mensonger lorsqu'il affirme que « la galerie d'antiquités du Moyen Âge de M. le prince P. Soltykoff, peu connue cependant du public, est sans contredit la collection privée la plus

---

<sup>29</sup> DARCEL Alfred, art. cit. , p. 172

<sup>30</sup> EUDEL Paul, *Trucs et truqueurs : altérations, fraudes et contrefaçons dévoilées*, Paris, Librairie Molière, 1907, p. 68

<sup>31</sup> PIOT Eugène, « Souvenir de quelques collections modernes », *Le Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire*, 1861, p. 157

<sup>32</sup> DARCEL Alfred, art. cit. , p. 172

célèbre qui existe en ce genre »<sup>33</sup>. Cependant, il n'explicite pas les raisons qui poussèrent le prince Soltykoff à se séparer de sa collection, lesquelles demeurent mystérieuses. Dans le cadre de son mémoire dédié à Pierre Soltykoff en tant que collectionneur, Christine Brennan a rappelé les explications avancées par les témoins de la vente, par exemple un manque d'espace dans les hôtels du prince, ou l'instabilité de goût supposée inhérente à son « caractère russe », tout en formant l'hypothèse personnelle d'un simple besoin financier<sup>34</sup>. Si cette dernière conjecture semble être la plus pragmatique, un document acquis récemment par les archives de la Wallace Collection et pour cette raison non cité dans le travail de recherche précédemment évoqué ouvre une autre voie. Les mémoires non-publiées du comte de Nieuwerkerke, conservées au sein du fonds Nieuwerkerke-Guidotti Library and Archival material, retiennent la théorie de la lassitude du prince vis-à-vis de sa collection, considérant « qu'il s'en était dégoûté et désirait s'en défaire »<sup>35</sup>. Compte tenu de la proximité de Nieuwerkerke et de Soltykoff durant la vente – sur laquelle nous reviendrons – le témoignage du surintendant des beaux-arts ne doit pas être négligé. Que se fut par manque de liquidités ou parce que sa passion s'estompait, le prince Soltykoff fit le choix de se séparer de sa collection.

### *B. Les armes occidentales : de la collection Soltykoff à la collection impériale*

Cette décision acta la dispersion des œuvres, puisque les objets d'art et les armes orientales furent achetés en totalité par une société de spéculateurs dirigée par le baron Achille Seillière pour l'écrasante somme d'un million sept cent cinquante mille francs<sup>36</sup>, tandis que les armes européennes devaient connaître une autre destinée. Sellière se donna pour mission d'exposer les œuvres puis d'organiser des ventes séparées pour les objets militaires et les curiosités du Moyen Âge et de la Renaissance, engendrant plusieurs catalogues et plusieurs dates de vente, réparties sur plusieurs mois<sup>37</sup>. La vente des armes orientales fut ainsi programmée du 25 au 28 mars 1861, tandis que celle des objets d'art se déroula du 8 avril au 1<sup>er</sup> mai. La publicité accordée à l'arrivée sur le marché de l'art de la

---

<sup>33</sup> *Catalogue des objets d'art et de haute curiosité composant la célèbre collection du prince Soltykoff : vente, Paris, Hôtel Drouot, 8 avril 1861 et jours suivants, par le ministère de Me. Charles Pillet, Paris, s. n. , 1861, t. I, p. 3*

<sup>34</sup> BRENNAN Christine, *op. cit.* , p. 97

<sup>35</sup> NIEUWERKERKE Émilien (de), *Souvenirs de ma vie d'homme du monde, d'artiste et d'admirateur, écrits à l'instigation d'amis très intimes qui prétendent que ces souvenirs peuvent offrir quelque intérêt*, Gattajola, s. n. , 1883, p. 165. Nieuwerkerke-Guidotti Library and Archival material, porte-folio n°65, Archives de la Wallace Collection

<sup>36</sup> PIOT Eugène, « Ventes publiques », *Le Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire*, avril 1861, p. 2

<sup>37</sup> BURTY Philippe, « Mouvement des arts et de la curiosité », *Gazette des beaux-arts*, 1<sup>er</sup> février 1861, p. 179

collection Soltykoff fut à la hauteur de la réputation de cette dernière. Effectuer une revue de presse centrée sur l'événement permet de révéler que la nouvelle fut relayée non seulement par la presse spécialisée, via des titres tels que la *Gazette des beaux-arts* ou *Le Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire*, mais aussi par les principaux quotidiens parisiens comme *Le Constitutionnel*, et même plus exceptionnellement par la presse locale via le *Journal de Montélimar* par exemple<sup>38</sup>. En outre, il ne s'agissait pas d'une mise en valeur orchestrée par la presse ralliée au parti impérial car des publications appartenant à l'opposition politique au Second Empire<sup>39</sup>, comme le *Journal des débats politiques et littéraires*, traitèrent le sujet au même titre que d'autres qui lui étaient dévouées, notamment *Le Moniteur universel*<sup>40</sup>. Ce tour d'horizon permet d'affirmer sans aucune hésitation que les ventes de la collection Soltykoff furent médiatisées dans des proportions d'une ampleur inhabituelle. En dehors de France, plusieurs détails témoignent de l'intérêt passionné de tout ce que l'Europe comptait de connaisseurs, de collectionneurs et de critiques d'art pour cette affaire. Tout d'abord, le catalogue des armes orientales comprend des mentions de distribution à Londres chez M. Webb ainsi qu'à Bruxelles chez M. Leroy<sup>41</sup>. D'autre part, Christine Brennan a pu mettre en évidence dans son étude que des catalogues annotés de la collection d'objets d'art avaient été conservés dans les archives de la bibliothèque du Victoria and Albert Museum de Londres et du musée de l'Ermitage de Saint-Petersbourg par exemple, confirmant l'idée d'une réception internationale. Ce catalogue en particulier, rédigé par Jean-Baptiste Carrand, fut reçu avec scepticisme par les experts, à l'image d'Eugène Piot, qui n'hésita pas à s'écrier :

« Cette collection n'a pas échappé à ce qui nous a toujours semblé l'infortune suprême d'une collection qui se brise : il n'en restera pas même un bon catalogue, un inventaire bien fait [...] On attribue ce beau travail à M. Carrand père, c'est une véritable imprudence de sa part : il passait pour un oracle, il a fait un catalogue risible. »<sup>42</sup>

---

<sup>38</sup> Voir par exemple BURTY Philippe, « Mouvement des arts et de la curiosité », *Gazette des beaux-arts*, 1<sup>er</sup> avril 1861, p. 55-56 ; PIOT Eugène, art. cit. , *Le Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire*, 1861, p. 156-167 ; « Collection Soltykoff », *Le Constitutionnel*, 5 avril 1861, p. 4 ; « Nouvelles parisiennes », *Journal de Montélimar*, 30 mars 1861, p. 2

<sup>39</sup> Concernant les orientations politiques des journaux de la période, voir ALBERT Pierre, « Presse sous le Second Empire », in TULARD Jean (dir.), *Dictionnaire du Second Empire*, Paris, Fayard, 1995, p. 1056-1062

<sup>40</sup> « Collection Soltykoff », *Journal des débats politiques et littéraires*, 1<sup>er</sup> mars 1861, p. 4 ; « Armes orientales », *Le Moniteur universel*, 16 février 1861, p. 3

<sup>41</sup> *Importante collection d'armes orientales. La vente n'eut pas lieu, la collection fut achetée en bloc par l'Empereur Napoléon III : vente, 25 mars 1861, par le ministère de M. Charles Pillet*, Paris, s. n. , 1861, s. p. À noter une erreur dans ce titre : Napoléon III n'acheta que les armes occidentales

<sup>42</sup> PIOT Eugène, art. cit. , p. 158

Cette mauvaise impression n'empêcha heureusement pas les critiques d'encenser la collection dans la presse, le même Piot assurant que l'ensemble formé par les objets d'art du prince n'avait pas son pareil sur tout le continent en termes de beauté et de préciosité. Au sujet des armes, bien qu'il les jugea surclassées par les grands musées héritiers de collections dynastiques issues de la Renaissance, il considérait qu'elles étaient, avec les curiosités de l'époque gothique « la partie la plus caressée par l'amateur »<sup>43</sup>.

Or, se fut cette collection qui retint l'attention de Napoléon III. Il est intéressant de remarquer que si Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879) consigna en 1874 que le prince Soltykoff approcha l'empereur pour lui proposer l'achat de sa collection d'armes occidentales et orientales<sup>44</sup>, le comte de Nieuwerkerke en revanche, se dépeint comme l'instigateur de l'acquisition<sup>45</sup>. Le collectionneur René de Belleval quant à lui, avance la théorie d'une décision émanant de l'empereur lui-même, dans le but de sauver les finances de Soltykoff, pour qui il aurait eu quelques sympathies<sup>46</sup>. Ce cas de figure ne serait pas sans rappeler l'acquisition par Napoléon III de la collection Campana en mars de la même année. Le récent catalogue du Louvre dédié à cet ensemble a relevé avec pertinence que la femme du marquis de Campana, Emily Rowles, avait apporté son soutien financier à Louis-Napoléon Bonaparte à plusieurs reprises durant ses années d'exil et d'ascension vers le pouvoir, un facteur qui favorisa probablement l'achat impérial<sup>47</sup>. De la même manière, le souci de rendre un service au collectionneur – ainsi que d'éviter le départ des pièces hors de France – est susceptible d'avoir motivé cette décision et la proximité chronologique des deux acquisitions paraît singulière. Il est en tous les cas certain que Napoléon III reçut l'avis de Viollet-le-Duc, Nieuwerkerke et Penguilly l'Haridon, trois hommes qui furent plus tard associés au projet de la collection de Pierrefonds et qui jouèrent un rôle capital dans la décision d'acquisition. Si la totalité de la collection d'armes fit potentiellement l'objet des premières tractations, seul le corpus des armes occidentales fut finalement concerné. L'empereur l'acheta donc en bloc et de gré à gré, un procédé à l'époque fort apprécié des vendeurs car il limitait la dispersion des

---

<sup>43</sup> PIOT Eugène, « Nouvelles diverses », *Le Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire*, mars 1861, p. 3

<sup>44</sup> VIOLLET-LE-DUC Eugène, « Le musée des armes & le musée chinois : exposé des faits relatifs à la transaction passée entre le gouvernement français et l'ancienne liste civile », *Le Temps*, 8 janvier 1874, p. 3

<sup>45</sup> NIEUWERKERKE Émilien (de), *op. cit.*, p. 165

<sup>46</sup> BELLEVAL René (de), *Souvenirs de ma jeunesse*, Paris, E. Lechevalier, 1895, p. 272

<sup>47</sup> GAUTHIER Françoise, HAUMESSER Laurent, TROFIMOVA Anna (dir.), *Un rêve d'Italie. La collection du marquis Campana [exposition, musée du Louvre, 7 novembre 2018 - 11 février 2019, Paris]*, Paris, 2018, p. 529

pièces, et des acheteurs car il était ainsi plus aisé d'en négocier un bon prix<sup>48</sup>. Cet ensemble représentait à lui seul pas moins de trois cent cinquante-cinq pièces, qui changèrent de propriétaire avec une soudaineté qui semble avoir décontenancé les témoins contemporains<sup>49</sup>. De fait, si la presse se fit l'écho des ventes de ce qui restait de la collection Soltykoff, la cession de l'armement occidental à l'empereur des Français surprend par son faible retentissement, au point que la date précise de l'accord de vente n'est pas connue. Son occurrence la plus ancienne dans les journaux de l'époque la situe au plus tôt à la fin de l'année 1860, la *Gazette des beaux-arts*, annonçant dans son édition du 1<sup>er</sup> janvier 1861, l'achat en bloc de la collection par Sellière et le transfert des armes européennes des mains de Soltykoff à celles de Napoléon III<sup>50</sup>. Compte tenu de la renommée de la collection et du fait qu'elle fut toujours considérée comme la part la plus prestigieuse du cabinet de Pierrefonds, le manque d'informations sur la tractation opérée constitue une lacune aussi étonnante que regrettable, qui ne peut s'expliquer que par la rapidité et la confidentialité de l'achat. Le petit nombre d'acteurs impliqués justifie aussi la confusion régnant autour du prix de l'acquisition. Ainsi, le comte de Nieuwerkerke certifie que la vente eut lieu pour deux cent mille francs, un chiffre confirmé par le marquis de Belleval, tandis que les critiques d'art de la presse spécialisée citent à plusieurs reprises des montants compris entre deux cent cinquante mille et quatre cent cinquante mille francs<sup>51</sup>. L'un d'eux, l'amateur Philippe Burty (1830-1890), donne même plusieurs sommes dans deux de ses articles rédigés à quelques mois d'écart, annonçant même que l'empereur dépensa cinq cent mille francs pour la collection<sup>52</sup>, une somme déraisonnable, qui achève de brouiller les pistes et provient probablement d'une incompréhension de la part de l'expert. En effet, Viollet-le-Duc indique ce prix pour paiement de la totalité de la collection d'armes lorsqu'elle aurait été proposée par le prince, avant que seule la partie occidentale ne fasse l'objet d'un accord, réduisant la dépense à deux cent cinquante mille francs d'après lui<sup>53</sup>. Au sujet de ce désaccord problématique entre les sources, il nous paraît nécessaire de souligner que les témoignages de Nieuwerkerke et Belleval, sont bien plus tardives que les écrits de presse qui parurent immédiatement après l'achat, et peuvent donc comporter des erreurs dues aux faiblesses de la mémoire humaine.

---

<sup>48</sup> HIGGOTT Suzanne, *The Most Fortunate Man of his Day. Sir Richard Wallace : Connoisseur, Collector, Philanthropist*, Londres, The Wallace Collection, 2018, p. 167

<sup>49</sup> BELLEVAL René (de), *op. cit.*, 1895, p. 283

<sup>50</sup> *Le Moniteur universel*, art. cit., p. 3

<sup>51</sup> NIEUWERKERKE Émilien (de), *op. cit.*, p. 165 ; BELLEVAL René (de), *op. cit.*, 1895, p. 272 ; PIOT Eugène, art. cit., avril 1861, p. 2 ; BURTY Philippe, art. cit., 1<sup>er</sup> janvier 1861, p. 50 ; Art. cit., », *Journal de Montélimar*, p. 2

<sup>52</sup> BURTY Philippe, « Ventes prochaines », *Gazette des beaux-arts*, 1er avril 1861, p. 55

<sup>53</sup> VIOLLET-LE-DUC Eugène, art. cit., p. 3

Néanmoins, la proximité des deux hommes avec l'empereur et, surtout, l'implication personnelle du premier lors de la transaction, nous semblent rendre leur récit plus dignes de foi. Un dernier point de dissension persiste toutefois entre les deux hommes, quant à l'adéquation du prix d'achat avec la qualité des pièces. Ainsi, si le marquis de Belleval estima que deux cent mille francs était un prix relativement élevé pour la collection, Nieuwerkerke déclara au contraire dans ses mémoires que « ce n'était que le quart de sa valeur même en ce moment car le prix des armes arriva à une hauteur qu'on peut taxer de folie »<sup>54</sup>. À l'aune de la réputation de la collection et de l'accroissement exceptionnel du coût des armes anciennes sur le marché de l'art dans les décennies qui suivirent, le jugement du surintendant ne paraît pas dénué de sens. En outre, Viollet-le-Duc, pour sa part, jugeait la somme de deux cent cinquante mille francs, pourtant supérieure, comme avantageuse par rapport au prix que la collection aurait pu atteindre lors d'une vente aux enchères<sup>55</sup>. Il est également possible que Belleval ait exprimé cette opinion par égard au fait que l'acquisition se fit bien au nom propre de l'empereur et non de l'État, la somme étant prélevée sur la cassette impériale. Il semble cependant que le tsar Alexandre II (1818-1881) ait obtenu la cession des armes orientales de la collection Soltykoff pour une somme comparable. En effet, la *Gazette des beaux-arts* évoque le chiffre de deux cent mille francs, tandis que l'exemplaire du catalogue des ventes Soltykoff conservé à la documentation du musée de l'Armée et annoté par Eugène Piot, signale une acquisition en bloc pour cent quatre-vingt mille francs<sup>56</sup>. Cette double intervention impériale contribua évidemment à rehausser encore la réputation du prince collectionneur, la vente des objets d'art demeurant un étalon pour les amateurs durant près de vingt ans, et les experts ne manquant pas de rappeler la provenance Soltykoff d'un objet lorsque celui-ci passait sur le marché<sup>57</sup>. Il ne faisait aucun doute que les armes occidentales ne seraient cependant pas dispersées par l'empereur, et l'enjeu fut dès lors de connaître le sort qui attendait cet ensemble.

### *C. Vers un cabinet d'armes impérial*

La *Gazette des beaux-arts* affirma tout d'abord qu'il était question de scinder le corpus entre le musée d'Artillerie, le musée des Souverains, musée public fondé par l'empereur en

---

<sup>54</sup> NIEUWERKERKE Émilien (de), *op. cit.*, p. 165

<sup>55</sup> VIOLLET-LE-DUC Eugène, *art. cit.*, p. 3

<sup>56</sup> BURTY Philippe, *art. cit.*, 1<sup>er</sup> avril 1861, p. 55

<sup>57</sup> BRENNAN Christine, *op. cit.*, p. 95



1852, et le château de Pierrefonds<sup>58</sup>. Le *Journal de Montélimar* mentionna également Pierrefonds comme destination<sup>59</sup>, un fait assez remarquable si l'on considère que les travaux n'y étaient alors qu'à leur commencement. En réalité, les armures acquises par l'empereur furent exposées aux Tuileries dans le pavillon de Marsan, où elles rejoignirent le butin qui avait été prélevé au palais d'Été de Pékin par l'armée française lors de la seconde guerre de l'opium (1856-1860)<sup>60</sup>. En tout, une quarantaine de harnois furent ainsi présentés alignés le long d'un des côtés de la salle et attirèrent les louanges des chroniqueurs, en particulier une armure vénitienne à rinceaux dorés (P21-18, MA G.77). Il est en revanche plus délicat de suivre la trace des armes issues de la collection Soltykoff. En l'absence de mentions dans les sources, l'hypothèse la plus plausible nous paraît être leur rattachement au cabinet d'armes impérial déjà formé aux Tuileries. Cette réunion d'objets fut probablement un projet précurseur du cabinet créé plus tard au château de Pierrefonds. Selon Philippe Malgouyres, elle comprenait presque toutes les armes du musée du Louvre qui n'avaient pas déjà été attribuées au musée des Souverains, constituant de fait un véritable détournement d'œuvres au profit de l'empereur<sup>61</sup>. Les armes de l'ancienne collection Pierre Révoil (1776-1842) figurèrent notamment parmi ces prises, et, pour certaines, restèrent en possession de Napoléon III jusqu'en 1870. Le marquis de Belleval accuse dans ses mémoires l'entourage du monarque de lui avoir suggéré cette malversation, incluant d'ailleurs le comte de Nieuwerkerke parmi les responsables<sup>62</sup>. De toute évidence cet abus de pouvoir ne semble pas avoir indisposé Napoléon III puisque de nombreuses œuvres restèrent en sa possession jusqu'en 1870. Aux Tuileries se trouvait également un nombre limité de pièces que l'empereur acquit ou reçut en cadeau entre 1860 et 1867, sur lesquelles il conviendra de revenir dans notre étude de la collection. De plus, il est possible que les armes de la collection Soltykoff aient également fait partie du cabinet des Tuileries puisque seules les armures sont mentionnées au pavillon de Marsan. Les deux espaces d'exposition étaient en réalité très proches puisque la salle d'armes du palais des Tuileries longeait la rue de Rivoli, à un niveau situé entre la rue des Pyramides et la rue de Richelieu<sup>63</sup>, qui correspond actuellement au prolongement de l'aile Richelieu, quelque part entre les bureaux des départements des Objets d'art et des Sculptures du musée

---

<sup>58</sup> BURTY Philippe, art. cit. , 1<sup>er</sup> janvier 1861, p. 50

<sup>59</sup> *Journal de Montélimar*, art. cit. , 30 mars 1861, p. 2

<sup>60</sup> CHEVALIER Pierre-Michel-François (dit Pitre-Chevalier), « La Chine aux Tuileries », *Le Musée des familles* mai 1861, p. 224

<sup>61</sup> MALGOUYRES Philippe, *Armes européennes. Histoire d'une collection au musée du Louvre*, Paris / Montreuil, Louvre éditions / Gourcuff Gradenigo, 2014, p. 25

<sup>62</sup> BELLEVAL René (de), *op. cit.* , 1895, p. 283

<sup>63</sup> BELLEVAL René (de), *op. cit.* , 1895, p. 271

du Louvre et le début du musée des arts décoratifs. Bien qu'il soit cité comme le cabinet des Tuileries, il se trouvait donc en vérité au palais du Louvre. D'après Belleval, la salle était fort peu adaptée à sa destination, étant trop sombre et mal agencée pour la présentation des pièces<sup>64</sup>. Les armures étaient en effet placées sur un rebord de maçonnerie, leurs genouillères arrivant à hauteur des yeux du public, si bien que les amateurs qui avaient la chance de se voir ouvrir le cabinet ne jouissaient que d'une vue très peu satisfaisante sur elles, ainsi que sur les trophées, également placés trop haut. Les entrées étaient intégralement contrôlées par le comte de Nieuwerkerke, qui s'occupait d'obtenir l'aval de l'empereur puis faisait au visiteur les honneurs du cabinet, clefs en main. Par conséquent, seuls ceux qui étaient bien introduits auprès du surintendant des beaux-arts avaient accès à la collection, et pour un temps limité seulement. Durant toute la première moitié des années 1860, l'empereur choisit donc de partager sa collection entre deux lieux dont aucun n'avait été pensé pour la mettre en valeur auprès du public, diluant ainsi son identité et manquant l'occasion d'établir sa réputation. Cependant, la nécessité de trouver un nouvel écrin plus approprié lui était sans aucun doute apparente puisqu'un projet en ce sens ne tarda pas à voir le jour.

En effet, l'année 1865 vit les travaux de la salle des Preuses du château de Pierrefonds s'approcher de leur fin, et germer l'idée du déplacement de la collection impériale entre ses murs<sup>65</sup>. Émilien de Nieuwerkerke relate dans ses mémoires que le souverain envisagea tout d'abord d'y faire transférer les collections du musée d'Artillerie, avant de renoncer devant les critiques que suscita cette intention perçue comme arbitraire<sup>66</sup>. Il fut donc décidé qu'elle abriterait la collection impériale, alors entendue comme le corpus des armes et armures Soltykoff, enrichi de certaines des pièces du cabinet des Tuileries prélevées au Louvre. Si le marquis de Belleval souligne la cohérence du jugement de l'empereur qui avait « judicieusement pensé » qu'un cabinet d'armes était le parfait complément d'un bâtiment destiné à faire revivre l'architecture militaire française du Moyen Âge tardif, il rappelle également que lors des travaux, la salle des neuf Preuses ou salle d'honneur, ne fut jamais conçue dans ce dessein<sup>67</sup>. Aussi la pièce parut-elle trop majestueuse en termes de proportions pour n'héberger que les pièces citées précédemment, conduisant Napoléon III à développer sa

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 271

<sup>65</sup> VIOLLET-LE-DUC Eugène, art. cit., p. 3

<sup>66</sup> NIEUWERKERKE Émilien (de), *op. cit.*, p. 164-165

<sup>67</sup> BELLEVAL René (de), *op. cit.*, 1895, p. 271

collection d'armes par de nouvelles acquisitions<sup>68</sup>. Du moins s'agit-il là de l'explication donnée par Nieuwerkerke, puisqu'une nouvelle fois les récits divergent et que les pensées exactes de l'empereur ne nous sont pas connues par un quelconque témoignage de sa part. Une interprétation alternative est fournie par Belleval, qui attribue les acquisitions suivantes de Napoléon III à l'influence de « certains personnages [qui] y trouvaient leur compte et [...] réalisèrent des bénéfices plus considérables qu'honnêtes », manipulant le monarque pour le pousser à la dépense en profitant de sa générosité bien connue<sup>69</sup>. Quelle qu'en soit la raison, il est certain que le projet Pierrefonds resta en suspens quelques années. Néanmoins, cela ne signifie pas que l'empereur resta inactif en temps que collectionneur, ou que ses armes restèrent isolées du grand public au sein du cabinet des Tuileries. En effet, l'exposition de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie organisée au palais des Champs-Élysées en 1865 allait lui offrir l'occasion de faire découvrir ses œuvres au plus grand nombre, dans ce qui apparaît a posteriori comme une sorte de prélude à l'ouverture du cabinet de Pierrefonds. Cet événement, voué à présenter les produits d'art appliqué les plus représentatifs du progrès technologique de l'époque, s'était vu adjoindre un « Musée rétrospectif », sur demande et avec l'appui financier de la *Gazette des beaux-arts*<sup>70</sup>. Il avait pour rôle d'exposer, dans les salons du premier étage du palais, des exemples de ce que la féconde collaboration entre art et industrie avait produit de meilleur à travers les époques, afin de constituer une source d'inspiration exceptionnelle pour les artistes et artisans du XIX<sup>ème</sup> siècle. Parmi les objets exposés figurèrent des armes et armures, prêtées par certains des collectionneurs les plus en vue de l'époque. Lors de sa visite officielle au Musée rétrospectif, l'empereur démontra un vif intérêt pour les œuvres présentées, et promit d'envoyer sa propre collection, dont les « 1200 morceaux aussi rares que précieux [arriva] deux jours après et [occupa] [...] une salle entière »<sup>71</sup>. Napoléon III tint sa promesse, ainsi qu'en témoignent de rares clichés que nous avons eu l'opportunité d'examiner au département des armes et armures du Metropolitan Museum of Art<sup>72</sup> (fig. 3a-3b-3c). Bien que le nombre de pièces indiqué détaille très probablement chaque élément d'armure dans son décompte et que la collection impériale représentât alors plutôt quelques centaines d'objets, cette action n'en

---

<sup>68</sup> NIEUWERKERKE Émilien (de), *op. cit.*, p. 165-66

<sup>69</sup> BELLEVAL René (de), *op. cit.*, 1895, p. 276

<sup>70</sup> TAINURIER A., « Mouvement des arts et de la curiosité : ouverture de l'exposition des beaux-arts appliqués à l'industrie », *La Chronique des arts et de la curiosité*, n°113, 10 août 1865, p. 2

<sup>71</sup> « Mouvement des arts et de la curiosité : exposition de l'Union centrale du Palais des Champs-Élysées », *La Chronique des arts et de la curiosité*, n°115, 10 septembre 1865, p. 4

<sup>72</sup> Nos remerciements vont à Stuart Pyhrr pour avoir partagé ces remarquables photographies dans le cadre de ce travail de recherche

demeure pas moins capitale. En agissant ainsi, Napoléon III se positionna en protecteur de l'exposition, ce qui contraste avec sa réputation d'homme dénué d'intérêt pour les arts, même s'il est vrai qu'il s'agit ici d'arts industriels liés aux progrès métallurgiques et techniques qui lui étaient sans doute d'un abord plus aisé que les beaux-arts. Mais plus encore, sa participation via le prêt d'un nombre considérable d'œuvres, installa véritablement le souverain dans le milieu du marché de l'art et affirma son statut de collectionneur d'armes et d'armures de premier plan. En effet, le Musée rétrospectif est resté célèbre pour avoir permis aux collections Spitzer ou Jacquemart de commencer à se hisser à la hauteur de la réputation de la collection Debruge-Duménil par exemple<sup>73</sup>. Y exposer apporta un fabuleux gain de prestige aux collectionneurs impliqués et il est significatif que Napoléon III en ait fait partie. Cela démontre qu'en plus d'avoir mené par cet acte une réflexion sur la valorisation de sa collection, le souverain avait également une compréhension certaine des nouvelles pratiques du collectionnisme. Le temps des collections privées présentées à des invités triés sur le volet comme chez Soltykoff ou au cabinet des Tuileries, touchait en effet à sa fin. L'essor des grandes expositions thématiques et des expositions universelles à partir des années 1850 annonçait celui de l'exposition au profit du plus grand nombre, et, dès lors, d'une plus grande comparaison, confrontation et évaluation critique des collections. La participation de l'empereur au Musée rétrospectif est révélatrice d'une attitude en phase avec ces nouvelles règles du collectionnisme, et d'une volonté d'asseoir sa réputation face à la concurrence. Ainsi, si Nieuwerkerke décida de n'envoyer qu'« un choix de ses plus belles armes »<sup>74</sup>, dans le cas de Napoléon III l'accent est a contrario mis sur la profusion des pièces prêtées et sur l'ampleur de l'espace occupé, dans le but clairement discernable de marquer les esprits par l'opulence de sa collection. Ainsi, si l'achat relativement discret de la collection Soltykoff en 1861 avait pris les spécialistes des armes et armures de court, à partir du milieu des années 1860, l'empereur apparaît comme un véritable collectionneur qui ne pouvait guère plus être ignoré par le marché de l'art, et dont le plus grand projet n'allait plus tarder à voir le jour.

---

<sup>73</sup> BARROCHI Paola, BERTELÀ Giovanna Gaeta, « La genesi della collezione Carrand (1820-1888) », in *Arti del Medio Evo e del Rinascimento : Ommagio ai Carrand, 1889-1989 [exposition, musée national du Bargello, 20 mars - 25 juin 1989, Florence]*, Florence, Studio per edizioni scelte, 1989, p. 59

<sup>74</sup> TAINTURIER A. , art. cit. , p. 2

## 2. Installation et gestion de la collection au château de Pierrefonds

### *A. La collection impériale à Pierrefonds*

Les discussions autour de la présentation de la collection au château de Pierrefonds s'intensifièrent durant les mois de novembre et décembre 1866 entre Napoléon III et Viollet-le-Duc, réunis à Compiègne. L'architecte ayant ajouté de nouveaux espaces en complément à la salle des Preuses à partir de l'hiver précédent, le lieu parût prêt à recevoir les œuvres et plusieurs plans furent évoqués quant à leur répartition et leur disposition. Ce fut l'empereur qui fixa de manière décisive la manière dont les pièces d'armement devaient être placées, et une fois sa décision prise et Viollet-le-Duc informé, le transfert put commencer. Le général Rolin, adjudant général du palais, demanda ainsi à Viollet-le-Duc de préparer un logement pour l'employé chargé de la garde et de l'entretien des pièces dès le 14 novembre 1866<sup>75</sup>. Une semaine plus tard, le 21 novembre, une autre lettre de Rolin le prévint que les armures prévues pour Pierrefonds quittaient la capitale le jour-même, afin d'arriver au château le lendemain, en même temps que le gardien précédemment mentionné et qu'un ouvrier envoyé par le musée d'Artillerie. Le transport s'effectua à bord d'un chariot du mobilier de la Couronne d'après Viollet-le-Duc, et la correspondance de celui-ci avec Octave Penguilly L'Haridon révèle que les œuvres furent placées dans des caisses prêtées par le dépôt central de l'Artillerie – qui ne les récupéra qu'après plusieurs mois<sup>76</sup>. Il est possible que les armes aient été acheminées jusqu'à Pierrefonds encore plus tôt, puisque dans son travail de recherche dédié au château de Pierrefonds, Marie-Thérèse Thibierge signale l'arrivée de trente caisses le 11 novembre 1866<sup>77</sup>, et que Rolin ne mentionnaient que les armures. L'ensemble de la collection réunie dans la salle des Preuses de Pierrefonds comptait six cent soixante-dix-huit œuvres, dont cinquante-cinq armures, d'après le marquis de Belleval<sup>78</sup>. Si l'intégralité des pièces issues de la collection Soltykoff furent bien envoyées à Pierrefonds, le déplacement ne fut pas aussi systématique pour les armes et armures du cabinet des Tuileries,

---

<sup>75</sup> VIOLLET-LE-DUC Eugène, art. cit. , p. 3

<sup>76</sup> Lettre d'Octave Penguilly L'Haridon à Eugène Viollet-le-Duc à en-tête du comité de l'Artillerie, datée du 2 mai 1867, pièce n°12-1 du volume *Correspondance de personnages divers* du fonds Viollet-le-Duc, 2012/024/021, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine

<sup>77</sup> THIBIERGE Marie-Thérèse, *Le décor sculpté du château de Pierrefonds : contribution à l'étude de la sculpture néogothique*, mémoire de recherche en Histoire de l'art, non-publié, soutenu à l'École du Louvre, Paris, 1983, p.58

<sup>78</sup> BELLEVAL René (de), *op. cit.* , p. 286

certaines œuvres de l'ancienne collection Révoil du Louvre n'étant pas envoyées dans l'Oise<sup>79</sup> par exemple, ce qui a tout lieu de surprendre et dont l'explication demeure inconnue. Un rapport de la commission des archives du musée du Louvre estime que quatre-vingt dix-sept œuvres provenant des collections Sauvageot et Révoil – les armes provenant des anciennes collections royales étant plutôt intégrées au musée des Souverains – figurèrent dans la collection de Pierrefonds sous quatre-vingt-neuf numéros<sup>80</sup>. Par ailleurs, quelques pièces arrivées à Pierrefonds effectuèrent rapidement un second voyage, puisque le lieutenant-colonel de Reffye, chargé par l'empereur d'étudier l'artillerie névroballistique romaine, réclama les quatre petites balistes de la collection impériale pour le musée gallo-romain de Saint-Germain-en-Laye<sup>81</sup>. Jean-Baptiste Verchère de Reffye (1821-1880), capitaine d'artillerie et officier d'ordonnance de l'empereur, avait été à l'origine des notices concernant ces quatre reconstitutions de machines de guerre antiques dès le premier catalogue de la collection en 1864<sup>82</sup>, aussi connaissait-il bien les pièces. Le musée de Saint-Germain-en-Laye ayant été créé par décret le 8 mars 1862 suivant les vœux de l'empereur, particulièrement attaché à ce projet, il est possible que cette sortie d'objets de la collection impériale ait été ordonnée par Napoléon III en personne. Il s'agit en tout état de fait d'un ajustement logique au sein du cabinet d'armes, puisque ces pièces étaient les seules à documenter l'armement de l'Antiquité et entraient par là en dissonance avec le reste de la collection.

Le placement de « la magnifique armeria de l'Empereur »<sup>83</sup> au château de Pierrefonds ne tarda pas à être annoncée par voie de presse durant le premier trimestre 1867. Mais l'annonce la plus reprise par les journaux de l'époque, fut celle proclamant :

« Par ordre de l'Empereur, le public sera admis, à partir du 1<sup>er</sup> juin prochain, à visiter la précieuse collection d'armes qui se trouve déposée dans les salles du château impérial de Pierrefonds.

Les portes de ce musée seront ouvertes à tous les visiteurs, sans qu'ils aient à produire ni permission, ni passeport, deux fois par semaine, le jeudi et le dimanche, de midi à quatre heures. »<sup>84</sup>

---

<sup>79</sup> MALGOUYRES Philippe, *op. cit.*, p.17

<sup>80</sup> Rapport de la commission des archives du Louvre rédigé par le rapporteur E. Ferrière, date inconnue, 20150538/13, Archives Nationales

<sup>81</sup> VIOLLET-LE-DUC Eugène, art. cit., p. 3. Ces pièces sont les machines de guerre antiques P506-529 MAN 22309 ; P507-530 MAN 22307 ; P507bis-530bis MAN 22308 et P508-531 MAN 22310. Nous remercions Hélène Chew pour nous avoir communiqué les numéros d'inventaires et notices de ces pièces

<sup>82</sup> PENGUILLY L'HARIDON Octave, *op. cit.*, Paris, 1864, p. 189

<sup>83</sup> « Nouvelles », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 3 février 1867, p. 5

<sup>84</sup> « Nouvelles », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 2 juin 1867, p. 6

La précision d'une entrée autorisée sans papiers d'identité rappelle qu'au milieu du XIX<sup>ème</sup> siècle, il était encore inhabituel d'ouvrir sa collection personnelle au grand public. Il est d'ailleurs possible de s'interroger sur les raisons qui conduisirent l'empereur à autoriser la visite dans une si large mesure, alors que l'accès aux armes et armures des Tuileries avait été bien plus limité et réservé à une élite soigneusement contrôlée. Il faut ici remarquer qu'il est fortement possible que le déplacement de la collection à Pierrefonds ait eu pour principal objectif de pouvoir la présenter au public. En effet, le cabinet des Tuileries se trouvait au cœur même des lieux du pouvoir, dans le palais impérial, et l'exiguïté des espaces ne pouvait permettre à la foule d'y circuler avec aisance et dans des conditions de sécurité satisfaisantes. La grande salle du château de Pierrefonds se prêtait beaucoup mieux à la visite. De surcroît, cette ouverture au public intervint un mois à peine après l'inauguration par Napoléon III du nouveau musée d'antiquités nationales le 12 mai 1867, durant une période qui correspond également au déroulement de l'Exposition universelle à Paris entre le 1<sup>er</sup> avril et le 3 novembre 1867. Par conséquent, il apparaît clairement que cette volonté de permettre l'accès du grand public à la collection impériale s'inscrit dans une politique plus large visant à faire rayonner la figure impériale en l'associant au progrès et aux arts. L'année 1867 fut sans conteste l'une des plus marquantes pour le Second Empire d'un point de vue artistique, et le fait que la collection d'armes et d'armures ait été placée dans son écrin définitif, puis rendue visible à tous, cette même année, est très significatif. Il témoigne de la manière dont le souverain conçut véritablement sa collection comme un objet de passion personnelle, mais aussi de prestige politique. L'effervescence populaire autour de l'Exposition universelle et la venue de tous les principaux souverains d'Europe, fit de cette période un moment particulièrement propice à l'inauguration du cabinet d'armes et à sa mise en lumière. Le cabinet de Pierrefonds étant la propriété personnelle de l'empereur (ou du moins présenté comme tel, malgré les œuvres du musée du Louvre) quelle meilleure manière pour assurer la renommée de Napoléon III comme collectionneur, que de profiter de l'affluence de tant de visiteurs anonymes et de têtes couronnées ? Si les experts du marché de l'art des militaria prirent sans doute la pleine mesure de la collection grâce au musée rétrospectif de 1865, il est certain que sa réputation auprès du public français et des princes étrangers se construisit par le biais de l'ouverture du cabinet de Pierrefonds. Celle-ci fut un véritable succès, entraînant l'afflux de pas moins de cent cinquante mille visiteurs en l'espace de six mois<sup>85</sup>. La réussite fut confirmée par la venue de deux cent dix mille personnes en 1868, une fréquentation qui

---

<sup>85</sup> VIOLLET-LE-DUC Eugène, art. cit. , p. 3

demeura presque stable l'année suivante avec deux cent mille entrées pour le château et sa collection. Par comparaison, le chiffre se réduisit à trente mille puis soixante-dix mille en 1871 et 1872. Bien entendu, Pierrefonds étant un lieu étroitement associé au Second Empire, il est possible de voir en ce désamour du public la conséquence de la chute du régime et d'une méfiance grandissante pour tout ce qui y était lié. Néanmoins, il ne semble pas absurde d'en conclure également que ce qui attirait les foules au château de Pierrefonds était la collection d'armes et d'armures, et que son départ nuisit grandement à la popularité de l'édifice. La collection, pourtant conçue comme une collection personnelle, avait su trouver son public et marquer les imaginaires grâce à une présentation soignée. Celle-ci, ainsi que l'acquisition et la conservation des œuvres reposait entre les mains d'une équipe qui, bien que réduite, assurait un rôle déterminant auprès de l'empereur dans la gestion de sa collection.

#### *B. Surveillants, responsables et administrateurs : des hommes au service de la collection*

En réalité, seules cinq personnes travaillèrent réellement auprès du cabinet impérial, que ce soit en amont ou en aval de son installation à Pierrefonds. Ce petit nombre d'acteurs peut être interprété comme la preuve que le souverain souhaitait en rester proche, en ne multipliant par les intermédiaires. Bien qu'il ait autorisé le public à voir sa collection pour la valoriser, il ne fait aucun doute que dans l'esprit de Napoléon III, le cabinet restait sa propriété à titre individuel, et il n'était pas question d'en faire un véritable musée, doté de toute une administration qui aurait éloigné le collectionneur de ses œuvres. Le maître d'œuvre du chantier de Pierrefonds, Viollet-le-Duc, était directement lié à l'empereur et bénéficiait de toute sa confiance, aussi fut-il l'un des acteurs impliqués dans le processus de décision concernant chaque aspect de la vie de la collection. De l'acquisition Soltykoff aux réflexions concernant la muséographie de la salle des Preuses, son rôle de conseiller auprès de l'empereur a déjà été souligné. Bien que présent à Pierrefonds de manière discontinue, Viollet-le-Duc était informé de toutes les modifications touchant la collection, et travaillait en étroite proximité avec le reste du personnel. En témoigne sa correspondance conservée à la Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, qui offre un éclairage admirable sur ce que pouvait être l'activité quotidienne à Pierrefonds, via les rapports que lui en faisait Octave Penguilly L'Haridon. Lieutenant d'artillerie polytechnicien, Penguilly L'Haridon fut nommé capitaine en 1841 puis inspecteur des études à l'École polytechnique et chef d'escadron, avant de prendre sa retraite militaire en 1866. Il eut également quelques succès en tant qu'artiste à



partir de 1855 où il exposa au Salon peintures et dessins à la plume<sup>86</sup>. Mais c'est principalement en tant que conservateur du musée d'Artillerie, poste qu'il occupa à partir de 1854, puis de directeur de l'établissement, qu'il marqua les mémoires par ses connaissances scientifiques et sa remarquable rigueur. Le classement des cinq mille deux cent pièces de la collection qu'il opéra avec soin fut salué par les connaisseurs tels Auguste Demmin, qui la jugeait exemplaire<sup>87</sup>. Il fut d'ailleurs membre du jury dans la section « orfèvrerie, armes, serrurerie, bijoux, objets usuels en métal ouvré » lors de l'exposition de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie de 1865, fait qui confirme son statut de référence dans le milieu des armes anciennes sous le Second Empire<sup>88</sup>. Il est en outre encore apprécié de nos jours par les professionnels des musées comme un spécialiste réputé, doué d'un regard plus critique et moins enclin aux attributions fantaisistes que ses prédécesseurs<sup>89</sup>. Se fut sûrement par admiration pour le catalogue de la collection du musée d'Artillerie qu'il publia en 1862<sup>90</sup>, que Napoléon III le choisit pour publier sa propre collection dès 1864, malgré la prédilection du conservateur pour les armes antiques plutôt que médiévales ou modernes. Visiblement satisfait de son travail, le monarque en fit ensuite son conseiller et le responsable du cabinet de Pierrefonds, bien qu'il ne soit officiellement établi à ce poste que très tardivement, par un décret du 15 janvier 1869<sup>91</sup>. Horace de Viel-Castel (1802-1864), responsable malheureux du musée des Souverains et plume parmi les plus acerbes de son époque, décrivit Penguilly L'Haridon comme un « lourd intrigant plat et faux » formant le groupe des « athées » avec Viollet-le-Duc au sein du cercle de la princesse Mathilde, cousine de l'empereur<sup>92</sup>. Si les propos acides de celui qui fut surnommé « Fiel-Castel » se distinguent par leur exagération et leur hargne, ils ont cependant l'avantage de souligner que les deux hommes chargés par Napoléon III de créer son cabinet d'armes à Pierrefonds appartenaient tous deux à l'entourage de Mathilde Bonaparte, dont le comte de Nieuwerkerke était une figure centrale en tant

---

<sup>86</sup> Note biographique sur Octave Penguilly L'Haridon, pièce n°12 du volume *Correspondance de personnages divers* du fonds Viollet-le-Duc, 2012/024/021, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine

<sup>87</sup> DEMMIN Auguste, *Guide des amateurs d'armes et armures anciennes par ordre chronologique depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, Paris, Ve J. Renouard, 1869, p. 16

<sup>88</sup> BARROCHI Paola, BERTELÀ Giovanna Gaeta, art. cit. , p. 65

<sup>89</sup> REVERSEAU Jean-Pierre, « La salle François Ier, métamorphoses muséographiques », in LACAÏLLE Frédéric (dir.), *Peintures murales aux Invalides : l'œuvre révélé de Joseph Parrocel*, Dijon, Fatou, 2005, p. 98.

<sup>90</sup> PENGUILLY L'HARIDON Octave, *Catalogue des collections composant le Musée d'artillerie*, Paris, Charles de Mourgues frères, 1862

<sup>91</sup> Lettre d'Octave Penguilly L'Haridon à Eugène Viollet-le-Duc, datée du 29 janvier 1869, pièce n°17 du volume de correspondance et rapports de Viollet-le-Duc pour l'année 1869, 2012/024/008, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine

<sup>92</sup> VIEL-CASTEL Horace (de), *Mémoires du comte Horace de Viel-Castel sur le règne de Napoléon III (1851-1864)*, Paris, s. n. , 1883, vol. 6, p. 133

qu'amant de cette dernière. Il est donc envisageable que le nom de Penguilly L'Haridon ait été soufflé à l'empereur par le surintendant ou par Viollet-le-Duc. Le ton de leurs échanges épistolaires indique de très bons rapports entre l'architecte et le lieutenant-conservateur, les deux hommes se tutoyant et s'adressant des lettres qui débutent inmanquablement par la formule « mon cher ami ». Les relations semblent en revanche avoir été plus tendues entre Penguilly L'Haridon et le sieur Poncin, gardien des salles et responsable de l'entretien des œuvres. Dans une lettre adressée à Viollet-le-Duc en date du 29 janvier 1869, le premier annonce ainsi avoir prévenu le second que « s'il [lui] revenait des histoires de la nature des dernières, [il se trouverait] dans la nécessité de le remplacer » bien que la nature du différend ne soit pas explicitée<sup>93</sup>. Un second surveillant, militaire de formation mais dont le nom n'est pas mentionné, rejoignit Pierrefonds une fois que le cabinet fut ouvert au public<sup>94</sup>. Poncin disposait aussi d'un adjoint, le sieur Pascal, pour l'aider au nettoyage des armes, des armures et des parquets, ainsi que dans l'arrangement des pièces et l'entretien du chauffage des salles, mais celui-ci ne lui étant pas personnellement attaché, il pouvait également être réquisitionné sur le chantier du château. L'assistant fut affecté au service de la Maison de l'Empereur au début de l'année 1869 sur demande conjointe de Viollet-le-Duc et Penguilly l'Haridon, ce qui permit de régler la situation<sup>95</sup>.

La collection et son équipe apparaissent donc fortement liées à l'empereur, qui décida personnellement de la nomination des deux principaux responsables, Viollet-le-Duc et Penguilly L'Haridon. Mais la collection du cabinet d'armes s'insérait dans une structure administrative plus complexe pour les questions relatives à la gestion du budget et du personnel. Celles-ci dépendaient du ministère de la Maison de l'empereur, auquel appartenait par exemple l'adjudant-général du palais Rolin, précédemment mentionné, et dont le rôle consistait à communiquer les ordres de l'empereur aux fonctionnaires et officiers de sa Maison. Recréé le 2 décembre 1852 sur le modèle de la Maison de l'empereur mis en place sous le Premier Empire, et lui-même héritier des services de la Maison du roi, le ministère fut d'abord dirigé par le financier Achille Fould (1800-1867) qui était également ministre

---

<sup>93</sup> Lettre d'Octave Penguilly l'Haridon à Eugène Viollet-le-Duc, datée du 29 janvier 1869, pièce n°17 du volume de correspondance et rapports de Viollet-le-Duc pour l'année 1869, 2012/024/008, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine

<sup>94</sup> VIOLLET-LE-DUC Eugène, art. cit. , p. 3

<sup>95</sup> Lettre d'Octave Penguilly l'Haridon à Eugène Viollet-le-Duc, datée du 6 janvier 1869, pièce n°12-4 du volume *Correspondance de personnages divers* du fonds Viollet-le-Duc, 2012/024/021, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine

d'État<sup>96</sup>. Fould fut remplacé le 4 décembre 1860 à la Maison de l'empereur par le maréchal Jean-Baptiste Philibert Vaillant (1790-1872), qui se vit adjoindre le ministère des Beaux-Arts à partir de 1863<sup>97</sup>. Le ministère de la Maison de l'empereur avait notamment la charge de l'organisation du quotidien et des voyages du souverain, mais aussi de toutes les questions liées à l'apparat et au protocole. Son administration était ainsi divisée entre le grand maréchal du palais, le grand chambellan, le grand maître des cérémonies, le grand aumônier, le grand écuyer et le grand veneur, des postes de haut prestige qui assuraient tout le cérémonial du Second Empire<sup>98</sup>. Mais il s'occupait aussi d'un certain nombre de services généraux, d'où son rôle dans l'organisation logistique du transfert des œuvres à Pierrefonds. Surtout, le ministère avait la charge de l'administration et du budget des domaines privés de l'empereur et de l'impératrice – c'est-à-dire les biens qu'ils possédaient en leurs noms propres et non en temps que monarques – de même que de la dotation et des revenus de la Couronne<sup>99</sup>. Ces différents postes de dépense étaient réunis sous l'appellation de « liste civile impériale », qui constitue une notion clé pour comprendre la manière dont la collection de Pierrefonds était administrée et saisir la complexité de son statut juridique sous, et surtout après le Second Empire.

### *C. Pierrefonds et la liste civile de Napoléon III*

La liste civile est un concept emprunté à la monarchie anglaise, qui tire son nom du fait qu'elle avait initialement pour rôle de lister les dépenses d'ordre civil en plus de celles du souverain. Elle permettait ainsi de distinguer les ressources de l'État de celles attribuées à la famille royale. Son adoption en France remonte au 9 juin 1790 par décret de l'Assemblée Constituante. Elle fut ensuite reprise par tous les régimes monarchiques français jusqu'au Second Empire<sup>100</sup>. La liste civile désignait à la fois la liste de la dotation mobilière et immobilière de la Couronne, c'est-à-dire les bâtiments et meubles ou œuvres appartenant à la Couronne, et l'allocation financière allouée au souverain pour assurer l'entretien de cette dotation dont il était gardien. En réalité, le terme est surtout employé pour parler uniquement de l'allocation, et c'est dans ce sens qu'il sera entendu ici. L'utilisation de cette indemnité

---

<sup>96</sup> BARBIER Frédéric, « Achille Fould », in TULARD Jean, *op. cit.*, p. 535-536

<sup>97</sup> VALYNSEELE Joseph, « Maréchal Jean-Baptiste Philibert Vaillant », in TULARD Jean, *op. cit.*, p. 1296-1297

<sup>98</sup> MAUDUIT Xavier, *Le ministère du faste: la maison de l'empereur Napoléon III*, Paris, Fayard, 2016, p. 9

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 9

<sup>100</sup> Concernant les éléments de cadrage sur la liste civile, ce travail s'appuie en grande partie sur l'ouvrage tiré de la remarquable thèse soutenue par Catherine Granger à l'École des Chartes sous la direction de Jean-Marie Léniaud en 2005 : GRANGER Catherine, *L'empereur et les arts : la liste civile de Napoléon III*, Paris, Mémoires et documents de l'École des Chartes, 2005.

s'étendit rapidement à des domaines plus larges que le simple chapitre des biens de la Couronne, tels que le financement de la Maison royale ou impériale, les frais de munificence et de bienfaisance, les pensions que le souverain entendait verser, ainsi que le budget dévolu à l'encouragement aux arts. L'argent de la liste civile permettait donc au monarque de procéder à la conservation et à l'enrichissement des biens de la Couronne de la manière qu'il jugeait adéquate, témoignant ainsi de ses goûts artistiques et de sa politique personnelle de soutien aux artistes. Cette fonction fut remarquablement prise en compte par le roi Louis-Philippe (1773-1850), lequel possédait néanmoins déjà d'importantes ressources grâce à la fortune de la famille d'Orléans, ce qui fut loin d'être le cas de Napoléon III lorsqu'il monta sur le trône. Durant sa captivité, l'héritier des Bonaparte s'était vu contraint de céder presque tous les biens qu'il tenait de sa mère, la reine Hortense (1783-1837), aussi comprit-il rapidement le potentiel que représentait la liste civile. Ainsi, si Louis-Philippe ne s'était adjugé qu'un crédit de douze millions de francs par an, Napoléon III revint à la somme de vingt-cinq millions de francs qui avait été fixée par les décrets des 26 mai et 1<sup>er</sup> juin 1791 et confirmée sous Napoléon I<sup>er</sup> par le sénatus-consulte du 28 floréal an XII (18 mai 1804)<sup>101</sup>. En tenant compte des revenus générés par certains des bâtiments de la Couronne tels que les fermes et manufactures, l'empereur disposait d'un total de près de trente-quatre millions de francs, une somme correspondant à environ 2% du budget de l'État. Promulgué dix jours après la proclamation du Second Empire, le sénatus-consulte du 12 décembre 1852 revêtait une importance légale capitale en ce qu'il fixait les règles juridiques entourant la liste civile et son utilisation par le souverain. La liste des immeubles de la Couronne y était soigneusement établie, ainsi que la manière dont des biens pouvaient faire leur entrée dans le domaine de la Couronne, ou au contraire demeurer la propriété personnelle du souverain et de ses héritiers. En effet, si l'article 3 indiquait que les biens appartenant à l'Empereur au moment de son avènement étaient réunis au domaine de l'État et à la dotation de la Couronne, le texte permettait tout de même à l'empereur de bénéficier d'un domaine privé composé « des biens qu'il [avait acquis] à titre gratuit ou onéreux pendant son règne »<sup>102</sup>. Le devenir de ce domaine privé en cas de décès ou de déposition du souverain était prévu par l'article 19, lequel stipulait : « l'Empereur peut disposer de son domaine privé [...] S'il n'en a pas été disposé, les propriétés du domaine privé font retour au Domaine de l'État et font partie de la Dotation de la Couronne »<sup>103</sup>. En d'autres termes, Napoléon III avait la possibilité de garder

---

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 39

<sup>102</sup> Article 18 du sénatus-consulte du 12 décembre 1852, F/33/71, Archives nationales

<sup>103</sup> Article 19 du sénatus-consulte du 12 décembre 1852, F/33/71, Archives nationales

ou transmettre à ses héritiers les biens lui ayant été offerts à titre personnel ou qu'il avait acheté, si tant est qu'il puisse prouver que leur acquisition avait eu lieu sous son règne, et qu'il les déclare comme faisant partie de son domaine privé, par opposition au domaine de la Couronne. L'empereur disposait également au sein de la liste civile d'une cassette personnelle, dotée d'un montant d'environ six millions de francs par an et administrée par le trésorier Charles Vhélin<sup>104</sup>, qui lui rendait compte directement. Néanmoins, si l'argent de la cassette, sorte de « salaire » impérial dont le souverain disposait librement, peut être considéré comme privé, il est essentiel de souligner que les biens achetés grâce à la cassette n'entraient pas pour autant de manière automatique dans le domaine privé. Ces biens ne relevaient du domaine personnel de l'empereur qu'à la condition absolue qu'ils aient été désignés comme tels par Napoléon III. Cette règle, héritée de la liste civile de Louis-Philippe, est absolument cruciale pour notre sujet, puisque les armes et armures de la collection de Pierrefonds acquises par le souverain, le furent sur les fonds de la cassette impériale<sup>105</sup>.

En toute logique, étudier la liste civile de Napoléon III signifie scruter la gestion administrative et financière du Second Empire, un sujet qui contribua pour beaucoup à la mauvaise réputation du régime. Corruption et fraudes furent décriées dès la chute de l'Empire, par le biais de pamphlets tels que celui d'André Lefèvre<sup>106</sup>, qui répondaient aux textes tout aussi engagés et orientés, publiés par des bonapartistes comme André Raibaud<sup>107</sup>. Dans ce domaine, la distance critique face aux sources apparaît donc essentielle. Catherine Granger signale ainsi que si la période 1853-1859 fut marquée par des dépenses excessives de la part des grands officiers et par un fort déficit, la situation de la liste civile s'améliora progressivement à partir de 1860<sup>108</sup>. La gestion de la cassette impériale interroge également. Représentant le principal chapitre des dépenses de la liste civile, elle témoigne du caractère dispendieux du souverain. Défenseurs et adversaires de l'Empire s'accordent toutefois à reconnaître que ces frais prenaient bien davantage la forme de secours aux artistes, de pensions et de gratifications généreusement distribuées, que de luxueux caprices personnels de l'empereur. Cependant, aussi charitables fussent-elles, ces dépenses sont problématiques

---

<sup>104</sup> Personnage mystérieux, il apparaît également dans les sources sous les orthographes Thélin et Têlin. L'écriture retenue est cependant la plus fréquente, et celle employée par Catherine Granger

<sup>105</sup> À noter la remarquable unanimité des sources à ce sujet : VIOLLET-LE-DUC Eugène, art. cit. , p. 3 ; BELLEVAL René (de), *op. cit.* , 1895, p. 291 ; NIEUWERKERKE Émilien (de), *op. cit.* , p. 167

<sup>106</sup> LEFÈVRE André, *Les finances particulières de Napoléon III : d'après les documents recueillis aux Tuileries pendant le siège de Paris (sept. 1870-fév. 1871)*, Paris, Librairie André Sagnier, 1873

<sup>107</sup> RAIBAUD André, *Les mystères de la cassette impériale*, Paris, Impr. Charles Noblet, 1871.

<sup>108</sup> GRANGER Catherine, *op. cit.* , p. 60

car elles indiquent la propension de Napoléon III à distribuer très largement un argent dont il ne semble pas avoir réellement réalisé qu'il était limité et encadré juridiquement. En atteste le fonds de documents provenant de la cassette de Napoléon III conservé aux Archives nationales : plusieurs bons de paiement portant l'en-tête de la cassette impériale y sont remplis à l'ordre de « moi-même » pour des sommes de plusieurs centaines de milliers de francs<sup>109</sup>. Compte tenu du fait que l'argent de la cassette était bel et bien destiné au souverain, ces bons n'ont rien d'illégaux. En revanche, leur nombre et la simplicité de leur rédaction expriment sans ambiguïté le caractère ordinaire qu'ils revêtaient pour l'empereur, ainsi que l'absence de contrôle qui entourait cet argent. Cette liberté totale accordée au souverain dans la ponction de sommes non-négligeables est critiquée avec dureté par Lefèvre, qui va jusqu'à accuser Napoléon III d'avoir amplement dépassé le crédit qui lui était alloué, et ce pour plus de deux millions de francs certaines années<sup>110</sup>. Bien qu'il cite à cet effet une lettre du secrétaire général de la Maison de l'empereur, Alphonse Gautier, ses sources sont toutefois difficiles à vérifier et doivent donc être considérées avec précaution. Toujours selon Lefèvre, il ne fait guère de doute que toute la gestion de la liste civile fut émaillée d'irrégularités. En théorie, celle-ci était assurée par un trésorier, M. Bure, lequel devait rendre compte à un conseil financier réunissant plusieurs ministères ainsi qu'à une commission composée du président de la Cour des comptes, de deux conseillers d'État et de cinq auditeurs<sup>111</sup>. Mais le libelliste dénonce des écarts systématiques entre les budgets prévisionnels et réels, et un maquillage des comptes présentés aux ministres pour approbation<sup>112</sup>. D'après lui, le déficit indiqué au budget définitif de la liste civile est même transformé en excédant dans les documents destinés à être validés par le gouvernement pour l'année 1858. La confusion créée par les différents chiffres donnés alliée au manque de contrôle effectif et aux accusations partisans, apparaît d'autant plus importante que les archives souffrent de graves lacunes sur ces questions. Les Archives nationales signalent ainsi que le fonds relatif à la Maison de l'empereur, s'il est bien en leur possession, a malheureusement été sévèrement amputé lors de la chute du Second Empire et des incendies de la Commune de Paris<sup>113</sup>. Cette information va dans le sens de l'affirmation d'André Lefèvre, qui indique que les dix-sept registres de la

---

<sup>109</sup> Bons de paiement de la cassette impériale, O/5/1722, Archives nationales

<sup>110</sup> LEFÈVRE André, *op. cit.*, p. 39

<sup>111</sup> GRANGER Catherine, *op. cit.*, p. 62

<sup>112</sup> LEFÈVRE André, *op. cit.*, p. 37

<sup>113</sup> CHAVE Isabelle, « Notice de la sous-série O/5 : Ministère de la Maison de l'Empereur (Second Empire) », *Plan d'orientation général des Archives nationales* [en ligne], 2015-2016 ([https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/rechercheconsultation/consultation/pog/pdfPOG.action?pogId=FRAN\\_POG\\_04&nopId=c614xe1d6ip-ir7z62m2toud](https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/rechercheconsultation/consultation/pog/pdfPOG.action?pogId=FRAN_POG_04&nopId=c614xe1d6ip-ir7z62m2toud), consulté le 5 novembre 2018)

cassette impériale reliés en maroquin noir, auraient été détruits dans l'incendie du palais des Tuileries<sup>114</sup>. Ce manque de sources, additionné au manque de clarté – voire au caractère véritablement incohérent – des documents comptables du Second Empire, explique qu'il soit impossible de retracer précisément les acquisitions de l'empereur pour sa collection, que ce soit pour mentionner leur prix d'achat, les intermédiaires impliqués ou bien les dates de ces transactions. Mais le manque de rigueur de l'administration impériale dans ce domaine, et l'attitude détachée de Napoléon III concernant la ligne à tracer entre domaine public et domaine privé, eurent bien d'autres conséquences fâcheuses pour la collection d'armes et armures de Pierrefonds. Le désordre des comptes de la liste civile entretenait en effet un flou entre les possessions personnelles de l'empereur et celles dont il était le bénéficiaire en tant que chef de l'État, une situation qui s'avéra très vite explosive une fois l'Empire renversé.

### 3. Après la chute : une collection dans la tourmente

#### *A. La liquidation de la liste civile et la commission de la dotation mobilière (1870-1873)*

Le 2 septembre 1870, jour de l'abdication et de la capitulation de Napoléon III à Sedan face aux armées de Bismarck et du roi Frédéric I<sup>er</sup> de Prusse, marque l'effondrement du régime impérial. Tandis que l'impératrice Eugénie s'enfuit vers l'Angleterre, le 4 septembre voit la République proclamée à l'Hôtel de ville de Paris par un groupe de députés mené par Léon Gambetta, et le Gouvernement de la Défense Nationale institué à la tête de l'État. Deux jours plus tard, l'une de ses premières décisions fut d'acter la dissolution de la Maison de l'empereur, le retour des biens de la dotation de la Couronne à l'État, et mettre sous séquestre les biens de la famille impériale. Mais quelle que fut leur célérité, ces actions avaient été intelligemment anticipées par le personnel du château de Pierrefonds. Dès le 10 août, Viollet-le-Duc pressait ainsi l'adjudant-général Rolin de donner l'ordre d'utiliser les caisses commandées quelques jours auparavant pour faire transporter la collection à Paris<sup>115</sup>. Une fois cette autorisation accordée, armes et armures furent placées avec précaution dans les caisses par des ouvriers et M. Imbert, chef des marbriers, ainsi qu'il le raconta lui-même au

---

<sup>114</sup> LEFÈVRE André, *op. cit.*, p. VI

<sup>115</sup> Lettre du comte de Nieuwerkerke à l'adjudant-général du palais Rolin, 10 août 1870, 20144787/23, Archives nationales

conservatoire des musées nationaux<sup>116</sup>. L'opération était coordonnée par le comte de Nieuwerkerke et Viollet-le-Duc, mais la rapidité étant de mise, aucun inventaire ne fut malheureusement dressé durant la mise en caisse<sup>117</sup>. Les objets furent rangés avec les étiquettes circulaires sur lesquelles étaient imprimé leur numéro et dont certaines figurent encore dans les dossiers d'œuvres du département des Objets d'art du musée du Louvre, comme témoin de ce transport orchestré dans la précipitation mais non sans organisation. Les armes et armures acquises après 1867, et donc non-cataloguées par Octave Penguilly L'Haridon, étaient rassemblées dans quatre à cinq caisses spécifiques, et portaient des numéros manuscrits qui les distinguaient clairement des autres. En tout, vingt-neuf caisses scellées furent acheminées à Paris par les tapissières du Garde-Meuble, et finalement entreposées par le comte de Nieuwerkerke dans ses appartements du Louvre le 17 août. C'est en ce lieu qu'elles furent découvertes dans la nuit du 6 au 7 septembre par la commission provisoire des artistes menée par Gustave Courbet, laquelle avait été chargée par le gouvernement d'enquêter sur la conservation des œuvres et la fiabilité du personnel au musée du Louvre<sup>118</sup>. Selon les dires de Viollet-le-Duc, les caisses portaient la mention « Porto », laissant deviner la volonté du clan impérial de faire sortir la collection de France, ce qui fut suspecté par Courbet et ses compagnons. L'architecte explique avoir lui-même informé la commission provisoire des artistes de la nature et de l'importance du dépôt, mais les sources provenant du musée du Louvre attribuent ce rôle au secrétaire général du musée, Frédéric Villot (1809-1875). Quoi qu'il en soit, il semble que les artistes soient restés méfiants puisque Courbet fit apposer les scellés sur la porte des appartements de Nieuwerkerke en présence d'un commissaire de police. La garde nationale prit ensuite position devant les lieux pour garantir que les armes et armures de Pierrefonds ne quitteraient ni le palais, ni le pays. Cette mesure témoigne de la manière dont les républicains avaient perçu les caisses comme un signe que le clan impérial considérait les œuvres de Pierrefonds comme leur propriété, qu'ils n'hésiteraient pas à réclamer. Ce pressentiment s'avéra juste, et les discussions autour de la restitution des œuvres s'engagèrent rapidement.

---

<sup>116</sup> Procès-verbal du conservatoire des musées nationaux, séance du 8 septembre 1870, 20150157/19, Archives nationales

<sup>117</sup> VIOLLET-LE-DUC Eugène, art. cit. , p. 3

<sup>118</sup> Lettre de Frédéric Reiset, conservateur des peintures, des dessins et de la chalcographie au musée du Louvre, à Charles Blanc, directeur de l'administration des Beaux-Arts, 1er août 1872, 20150044/388, Archives nationales



Dès le 8 septembre, une commission de liquidation de la liste civile fut instituée par arrêté ministériel. Son rôle était triple : administrer les biens de l'ancienne liste civile, ainsi que ceux des domaines privés de l'empereur et de l'impératrice placés sous séquestre, et liquider à la fois l'ancienne liste civile et le domaine privé, c'est-à-dire régler leurs dettes. Dans les faits, la commission fut rapidement dessaisie de nombreux biens et services, réunis aux ministères du Commerce, de l'Intérieur ou de l'Instruction publique par décret, comme se fut le cas pour le service des musées. Les actions de la commission de liquidation nous sont connues par le compte-rendu final<sup>119</sup> qu'en dressa Hippolyte Vavin (1833-1888), secrétaire de la commission et liquidateur de la liste civile, une tâche qui avait déjà été celle de son père à l'époque de l'abdication de Louis-Philippe. Ce compte-rendu fait figure de source unique, les procès-verbaux de la commission n'ayant malheureusement pas été conservés. Vavin y précise que le premier souci de la commission fut de regrouper à Paris les biens conservés dans tous les bâtiments de la liste civile environnant la capitale, afin d'en assurer la sécurité en les plaçant au musée du Louvre ou au Garde-Meuble. En ce sens, la collection de Pierrefonds avait une longueur d'avance, ayant été mise à l'abri avec une réactivité exceptionnelle qui contraste avec celle des autres résidences de la Couronne. La comptabilité de la liste civile fut ensuite dressée, et des mesures furent prises pour permettre de rembourser les créanciers, notamment en limogeant une grande part du personnel attaché à la liste civile et en organisant des ventes publiques à partir de septembre 1871. La commission de liquidation agissait en dehors du cadre politique et se devait de ne favoriser ni les intérêts de l'État, ni ceux de la famille impériale. Ces derniers étaient représentés par Firmin Rainbeaux (1834-1916), ancien écuyer de l'empereur et avoué de l'impératrice Eugénie, et surtout par Eugène Rouher (1814-1884), mandataire impérial et fervent bonapartiste. Ancien avocat devenu ministre d'État puis président du Sénat, Rouher avait fui en exil avant de revenir mettre ses connaissances juridiques au service de Napoléon III et d'Eugénie<sup>120</sup>. Sa priorité absolue consistait à faire lever le séquestre sur le domaine privé pour permettre aux anciens souverains de recouvrer leurs biens, et par là de pouvoir en céder une partie afin d'éponger les dettes qui les menaçaient de toutes parts. Rouher négocia donc avec la commission et parvint à obtenir de premières restitutions, qui ciblaient en majorité les objets à caractère personnel et les biens du domaine privé ayant été placés dans des résidences privés. Ces cas constituaient en effet les situations les plus simples, celles où l'attribution à la famille impériale offrait le

---

<sup>119</sup> Compte-rendu de la liquidation de la liste civile et du domaine privé rédigé par Hippolyte Vavin, 31 octobre 1874, F/33/71, Archives nationales

<sup>120</sup> Eugène Rouher [actes des journées d'étude de Riom et de Clermont-Ferrand des 16 et 17 mars 1984], Clermont-Ferrand, Institut d'études du Massif central, 1985, p. 77

moins de place au doute. Malheureusement, ce n'était pas le cas d'un grand nombre de biens, dont les armes et armures de Pierrefonds, dont le statut prêtait bien davantage à controverse.

De fait, le château de Pierrefonds ne pouvait être défini comme étant une résidence privée de la famille impériale. Après la Révolution française, il avait été rattaché à la chefferie de Compiègne et vendu comme bien national. L'empereur Napoléon I<sup>er</sup> l'avait ensuite acquis pour deux mille sept cents francs et placé sur la liste civile<sup>121</sup>. Par ce geste, il avait fait de Pierrefonds un bâtiment de la Couronne, un des palais de la dotation immobilière de la Couronne, appartenant de droit à l'État. Par conséquent, le cabinet d'armes de Pierrefonds était une collection constituée de biens pour partie acquis par l'empereur sur sa cassette personnelle, et pour partie soustraits aux collections nationales du musée du Louvre, rassemblés dans un bâtiment revenant à l'État. Il est dès lors aisé de comprendre que son cas s'avérait particulièrement épineux. À cette situation déjà complexe, s'ajouta la maladresse de Napoléon III qui, par confiance en l'avenir de sa dynastie ou par méconnaissance des termes du sénatus-consulte de 1852, omit de déclarer les biens qu'il entendait composer son domaine privé. Cette erreur allait s'avérer déterminante puisque, comme nous l'avons rappelé précédemment, les biens du domaine privé devaient avoir été désignés comme tels pour être reconnus. Cette mesure avait notamment permis au roi Louis-Philippe de conserver la propriété des œuvres de son célèbre musée espagnol ainsi que de la collection Standish, qu'il avait prit soin de se réserver à titre privé par écrit plusieurs années avant son abdication<sup>122</sup>. L'empereur n'avait nommé aucun administrateur responsable du domaine privé et aucun inventaire n'avait été rédigé à ce sujet, excepté une liste dressée par le comte de Nieuwerkerke mais qui se bornait en réalité à dénombrer les objets acquis grâce à l'argent de la liste civile<sup>123</sup>. Ce document ne distinguant pas les pièces que l'empereur souhaitait garder en sa possession personnelle, sa valeur juridique était nulle. Quant aux inventaires des résidences dépendant de la Couronne, étant le plus souvent incomplets, ils n'étaient d'aucune aide en la matière. Ce ne fut qu'en février 1871 que l'empereur écrivit un document donnant droit à l'impératrice Eugénie de disposer de son domaine privé comme bon lui semblait, et dans lequel il nomma les propriétés qu'il jugeait être les siennes<sup>124</sup>. Le cabinet d'armes de Pierrefonds y figurait, ainsi que d'autres collections dont l'attribution à l'empereur était tout

---

<sup>121</sup> VIOLLET-LE-DUC Eugène, art. cit. , p. 3

<sup>122</sup> GRANGER Catherine, *op. cit.* p. 29

<sup>123</sup> *Ibid.* , p. 393

<sup>124</sup> Cf. Pièce justificative n°1 : Lettre de Napoléon III à l'impératrice Eugénie concernant ses possessions privées, 20 février 1871, 400AP/43, Archives nationales

aussi incertaine, comme le musée gallo-romain de Saint-Germain-en-Laye ou le cabinet chinois de l'impératrice à Fontainebleau. Cette liste servit néanmoins de précieux support à Eugène Rouher pour réclamer davantage de restitutions auprès de la commission de liquidation. Dans un mémoire adressé à la commission et daté du 28 octobre 1872, il exigea ainsi que les armes et armures de la collection de Pierrefonds soient remises à la famille impériale, de même qu'un certain nombre de tableaux<sup>125</sup>. L'argument de Rouher concernant le cabinet de Pierrefonds était que l'achat de la collection Soltykoff, tout comme la rénovation du château de Pierrefonds, avait été réalisé sur les finances personnelles de l'empereur. En réalité, ces deux allégations étaient pour l'une insuffisante, et pour l'autre, erronée. En effet, le mandataire impérial négligeait astucieusement de parler des œuvres provenant des collections du musée du Louvre. En outre, si l'on en croit le compte qu'en dresse Viollet-le-Duc, le chantier de Pierrefonds ne fut soutenu par les fonds de la cassette impériale que durant la première année des travaux, en 1858, avant d'être à la charge de la liste civile en 1859, puis finalement des Monuments historiques – donc de l'État – à partir de 1860<sup>126</sup>. La situation était donc loin d'être aussi tranchée en faveur de Napoléon III que Rouher essayait de le faire croire. Pourtant, la suite de son mémoire indique que lui-même avait perçu les points que ses adversaires ne manqueraient pas de lui opposer. La question la plus essentielle s'agissant de la collection de Pierrefonds était de savoir si elle tombait sous le coup de l'article 6 du sénatus-consulte de 1852, qu'il nous faut désormais exposer. Cet article prévoyait que « les monuments et objets d'art qui [...] placés dans les maisons impériales, soit aux frais de l'État, soit aux frais de la Couronne, [seraient] et [demeureraient], dès ce moment, propriété de la Couronne »<sup>127</sup>. Il faut entendre par là que lorsqu'une collection d'art était conservée dans un bâtiment de la Couronne, s'il était possible de prouver qu'elle y avait été déposée dans un but de placement définitif, la collection entrait de facto dans les biens de la Couronne, et donc de l'État. Rouher rejeta catégoriquement l'application de ce principe au cabinet d'armes de Pierrefonds en déclarant :

« Une collection d'armures ne peut pas plus [...] être assimilée à des objets d'art, qu'une collection de coquillages, d'insectes ou d'autres animaux, ou une collection numismatique. Une collection d'armures présente sans doute un grand intérêt pour

---

<sup>125</sup> Mémoire présenté à la commission de liquidation de la liste civile et du domaine privé, par M. Rouher, mandataire de leurs Majestés Napoléon III et l'Impératrice Eugénie, 28 octobre 1872, F/21/2900, Archives nationales

<sup>126</sup> VIOLLET-LE-DUC Eugène, art. cit. , p. 3

<sup>127</sup> Article 6 du sénatus-consulte du 12 décembre 1852, F/33/71, Archives nationales

l'histoire de la fabrication en montrant la marche et les progrès. [...] Il n'en serait pas moins déraisonnable de [l'] assimiler aux objets d'art dont l'article 6 régit la propriété. »

Ce premier assaut du clan impérial contient déjà en substance les principaux points de cristallisation du débat concernant la propriété de la collection de Pierrefonds. L'argumentation même de Rouher, contradictoire puisqu'elle présente le château comme un édifice payé et donc détenu de manière personnelle par Napoléon III avant d'évoquer l'article 6 qui ne s'applique qu'aux maisons de la Couronne, laisse deviner la diversité des interprétations et le véritable imbroglio juridique qui allaient entourer la collection. Le mémoire de Rouher ne déboucha sur aucune mesure concrète de la part de la commission de liquidation, principalement parce que ce type de restitution complexe n'entraînait pas dans ses attributions.

Une seconde commission fut créée à cet effet par le décret du 25 novembre 1872. Composée de quinze membres parmi lesquels quatre députés, trois membres du Conseil d'État et Thomas Moore Williamson (1809-1875), ancien administrateur du Mobilier de la Couronne et membre de la commission de liquidation, cette commission dite de la dotation mobilière siégea du 6 février au 19 mai 1873. Ses procès-verbaux ont par chance été conservés aux Archives nationales, au sein de la sous-série F/21 relative aux Beaux-Arts. Les membres de la commission y rappellent les conditions à remplir pour que des biens acquis par Napoléon III durant son règne soient remis à l'État, et les explicitent. Premièrement, furent reconnus comme objets d'art les biens susceptibles de révéler le génie artistique d'une époque ou d'apporter un éclairage scientifique ou historique sur cette époque<sup>128</sup>. Puis, concernant la notion de placement, la commission choisit une interprétation très large, en jugeant que tout objet d'art ou monument, s'il avait vocation à rester indéfiniment au sein de son bâtiment et de le compléter, a fait l'objet d'un placement. Cette intention de placement pouvait être révélée par des travaux entrepris pour accueillir les objets, par l'établissement d'une décoration spécifique en accord avec eux, ou plus simplement par une présence prolongée et continue de l'objet dans ce lieu. Pour finir, les commissaires estimèrent que l'argent de la cassette impériale était aussi public que celui de l'allocation générale de la liste civile, et que les achats et placements d'objets d'art effectués grâce à cette ressource devaient

---

<sup>128</sup> Procès-verbal de la 13<sup>ème</sup> séance de la commission de la dotation mobilière, 27 mars 1873, F/21/2900, Archives nationales

bien être inclus dans les « frais de la Couronne » mentionnés dans l'article 6 du sénatus-consulte. C'est selon ces critères que la question de l'attribution de la collection de Pierrefonds fut tranchée par la commission de la dotation mobilière lors de sa séance du 6 mars 1873<sup>129</sup>. Il faut noter une fois encore le rôle décisif joué par Eugène Viollet-le-Duc, dont une note du 2 mars, adressée à la commission et signalée dans le procès-verbal, semble avoir eu une grande influence sur les débats en certifiant que l'empereur avait exprimé l'intention de faire évoluer son cabinet d'armes à Pierrefonds en musée du Moyen Âge, sur le modèle du musée gallo-romain de Saint-Germain-en-Laye. Le directeur des bâtiments civils et palais nationaux, Étienne de Cardaillac (1818-1879) se distingua également en prenant la parole pour rappeler que l'État avait pris par aux dépenses du chantier de Pierrefonds à hauteur de plus d'un million de francs, sans même compter les financements de la liste civile. Après avoir souligner à juste titre que le château restauré n'avait pas eu pour vocation première d'accueillir une collection d'armes, le commissaire confirma que à son sens leur affectation au château de Pierrefonds semblait avoir été définitive. Enfin, il se déclara convaincu par la démonstration faite par Viollet-le-Duc selon laquelle la perfection technique des armes et armures de la collection leur donnait rang d'objets d'art. Ce point seul fut contesté. Le député Charles-Ernest Beulé (1826-1874), vice-président de la commission, estima que la collection de Pierrefonds n'était pas formée d'objets d'art, mais se distinguait de celle du cabinet chinois de Fontainebleau par l'intérêt historique de ses pièces, raison pour laquelle elle devait être remise à l'État, et non pas celle de Fontainebleau. Cette remarque fut retenue pour sa cohérence, et la commission se prononça finalement en désignant l'État comme propriétaire légitime de la collection.

#### *B. La convention du 25 octobre 1873 et ses suites (1873-1874)*

Cette décision provoqua bien entendu un vif rejet de la part du clan impérial. Le décès de Napoléon III, survenu le 9 juillet 1873 dans sa résidence anglaise de Chislehurst, exacerba en outre la détermination de l'impératrice et de ses représentants, âprement résolus à défendre l'héritage du jeune prince impérial, espoir de la dynastie. Renvoyant la commission de la dotation mobilière à la lettre de 1871 par laquelle l'empereur avait défini son domaine privé,

---

<sup>129</sup> Cf. Pièce justificative n°2 : Procès-verbal de la 7<sup>ème</sup> séance de la commission de la dotation mobilière, 6 mars 1873, F/21/2900, Archives nationales

ainsi qu'à un hypothétique testament du souverain tenu secret, le camp impérial réclama avec insistance que lui soit remis la collection de Pierrefonds. Leurs efforts étaient cependant activement combattus par Viollet-le-Duc, lequel fut regardé comme un traître par bon nombre de membres du cercle impérial, pour avoir soutenu devant les commissaires que l'empereur avait toujours souhaité céder sa collection à l'État. Face à la pression des impériaux, le doute se répandit au sein de la commission qui ne savait plus qui croire. Compte tenu des conclusions exprimées de la plus claire des manières dans le document final remis par les commissaires, il semblait délicat de pouvoir attribuer les œuvres de Pierrefonds à la famille impériale sans mesure de compensation. Des discussions s'engagèrent donc en ce sens entre le ministre des Travaux publics Alfred Deseilligny (1828-1875), le ministre des Finances Pierre Magne (1806-1879), le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts Anselme Batbie (1828-1887), Eugène Rouher et Hippolyte Vavin. Elles aboutirent à la convention du 25 octobre 1873<sup>130</sup>, qui prévoyait un partage indubitablement plus favorable à la famille impériale que celui prévu par la commission de la dotation mobilière. En effet, si le cabinet chinois de Fontainebleau était de nouveau reconnu comme revenant à Eugénie, la collection de Pierrefonds était également octroyée à l'impératrice. La transaction négociée entre les deux camps prévoyait en effet un échange entre les œuvres de Pierrefonds et celles du musée gallo-romain, que la famille impériale cédait en contrepartie à l'État, en plus d'une somme de trois cent cinquante mille francs. Il faut ici souligner que la collection de Saint-Germain-en-Laye n'avait pas été abordée par la commission de la dotation mobilière, et pour cause : si le musée gallo-romain avait bien été créé et enrichi de façon substantielle par Napoléon III, de nombreuses œuvres provenaient de dons réalisés par des particuliers, ou bien des collections du musée du Louvre. De surcroît, le château de Saint-Germain-en-Laye figurait sur la liste des bâtiments de la Couronne. Considérer qu'il faisait l'objet d'une cession en échange de Pierrefonds présupposait que le musée ait fait partie du domaine privé dont l'impératrice pouvait disposer à sa guise, ce qui était déjà loin d'être certain. De ce point de vue, la convention représentait une véritable victoire pour le clan impérial, qui arrachait ainsi une collection somptueuse sans réellement en perdre une de son côté. Si le très conservateur président de la République, Patrice de Mac Mahon (1808-1893) approuva rapidement la convention par un décret du 12 novembre 1873<sup>131</sup>, il ne faisait guère de doute que

---

<sup>130</sup> Cf. Pièce justificative °3 : Traité entre l'État et la liste civile, 25 octobre 1873, AB/XIX/3347, Archives nationales

<sup>131</sup> Décret présidentiel portant approbation de la convention du 25 octobre 1873, 12 novembre 1873, F/33/72, Archives nationales

l'Assemblée nationale serait bien plus réticente à accepter un accord qui bénéficiait autant aux anciens monarques.

Le projet de loi soumis à l'attention des députés le 20 décembre 1873 ne comportait qu'un seul article, relatif à l'ouverture d'un crédit de près de quatre cent mille francs que l'État devait verser à la famille impériale en application de la convention<sup>132</sup>. Il paraît probable que sa brièveté ait été conçue pour tenter de minimiser la portée de la convention devant l'Assemblée et l'opinion publique parisienne – toutes deux majoritairement anti-bonapartistes – en évitant notamment de mentionner la renonciation aux collections de Pierrefonds et Fontainebleau. Malgré ces précautions, les réactions furent tumultueuses et la presse républicaine n'hésita pas à accuser les ministres de compromission avec le parti impérial, à l'image du journal *Le Siècle* qui rapporta que Rouher avait fait pression sur ses interlocuteurs en évoquant le poids déterminant des députés bonapartistes dans la majorité conservatrice à l'Assemblée<sup>133</sup>. Résolus à affirmer leur rôle dans la bataille juridique en cours entre l'État et l'ancienne dynastie régnante, les députés prirent la décision de former une nouvelle commission, composée de quinze parlementaires, un pour chaque bureau de la Chambre. Quoiqu'elle ait théoriquement été créée pour étudier le projet de loi présidentiel, la commission législative examina en réalité tout le texte de la convention, et en particulier les articles concernant les collections de Fontainebleau et Pierrefonds. Ces deux collections devinrent l'enjeu majeur des tractations, revêtant une importance politique qu'aucun autre bien de la liste civile n'avait jamais eu, hormis peut-être le musée espagnol de Louis-Philippe. Les œuvres étaient des objets concrets, aussi leur obtention ou leur perte par l'État était-elle bien plus parlante pour l'opinion publique que des levées de séquestres, des règlements comptables ou des clauses d'indemnité énigmatiques. De surcroît et comme nous avons déjà eu l'occasion de le souligner, le cabinet de Pierrefonds avait attiré de nombreux visiteurs depuis 1867, aussi la collection jouissait-elle d'une certaine visibilité qui la plaçait au centre du débat. Débat particulièrement vif car les opinions divergeaient profondément entre les partisans d'une remise complète des collections à Eugénie, ceux qui ne voyaient de nécessité de restitution que pour la collection de Fontainebleau, ceux qui considéraient que l'État devait être reconnu propriétaire des deux ensembles, et enfin ceux pour qui l'affaire outrepassait le

---

<sup>132</sup> Projet de loi relative à l'ouverture d'un crédit au ministère des Travaux publics, 20 décembre 1873, F/33/72, Archives nationales

<sup>133</sup> « Chronique », *Le Siècle*, 30 décembre 1873, p. 2

cadre législatif et devait être tranchée par un tribunal<sup>134</sup>. Au sujet de la collection du cabinet d'armes de l'empereur, un duel farouche opposa de nouveau Rouher, cette fois commissaire au nom du dixième bureau, et Viollet-le-Duc, qui se manifesta par voie de presse à travers un long article consacré aux questions entourant les deux collections, que nous avons déjà eu l'occasion de citer plusieurs fois dans ce travail. Lors de la séance du 6 mars 1874 dédiée au cas de Pierrefonds<sup>135</sup>, Eugène Rouher s'en tint fermement à la position qui avait été la sienne depuis 1872 : les armes et armures ne pouvaient prétendre au titre d'objets d'art et le château de Pierrefonds était une propriété personnelle de l'empereur. Cette fois, son argument en ce sens était que Pierrefonds n'apparaissait pas sur la liste des bâtiments de la Couronne, une absence facilement explicable par le fait que Pierrefonds avait été réuni sous la Révolution au domaine de Compiègne. L'artifice était donc grossier de la part du défenseur des intérêts impériaux. La question du placement définitif des armes et armures au sein de la salle des Preuses fut également évoquée, et la commission interrogea à ce sujet M. Corbon, sculpteur sur bois sur le chantier de Pierrefonds<sup>136</sup>. L'intéressé déclara que la salle ayant été expressément conçue pour recevoir les armes de la collection impériale, et certaines pièces étant des doublons d'œuvres du musée d'Artillerie et du Louvre, le placement ne faisait aucun doute et la collection devait être regardée comme un complément des collections publiques. Ces deux affirmations étaient aussi douteuses l'une que l'autre, mais il semble que la position de Corbon lui ait donné quelque crédibilité aux yeux des membres de la commission législative. Mais Rouher disposait de précieux atouts. Le premier était bien entendu que la collection de Pierrefonds n'était remise à la famille impériale que parce que celle-ci se privait du musée gallo-romain et des trois cent cinquante mille francs censés représentés l'écart de valeur entre les deux collections. Viollet-le-Duc dénonça l'inégalité de cette transaction en offrant publiquement une somme d'un million cinq cent mille francs pour les armes et armures de Pierrefonds, tandis que la collection du musée de Saint-Germain-en-Laye se voyait renvoyée par lui au rang d'objets rouillés et de bibelots archaïques<sup>137</sup>. Mais l'architecte mis surtout en lumière les enjeux financiers qui entouraient la restitution de la collection de Pierrefonds. En effet, d'autres articles de la convention du 25 octobre 1873 entérinaient l'abandon par la famille impériale des indemnités dues par l'État pour la jouissance du mobilier du domaine privé depuis le 4 septembre, ainsi que de celles concernant le

---

<sup>134</sup> « Nouvelles parlementaires », *Le Siècle*, 25 janvier 1874, p. 2

<sup>135</sup> Procès-verbal de la commission parlementaire chargée de l'examen du projet de loi du 20 décembre 1873, séance du 6 mars 1874, C//2865, dossier 678, Archives nationales

<sup>136</sup> « Nouvelles parlementaires », *Le Siècle*, 22 février 1874, p. 1-2

<sup>137</sup> VIOLLET-LE-DUC Eugène, art. cit. , p. 3



remboursement des biens de la famille impériale détruits lors de la guerre et des troubles de la Commune. Ce dernier point en particulier, effaçait une dette évaluée à plus de quatre millions de francs<sup>138</sup> à cause du mobilier parti en fumée dans l'incendie des Tuileries, que l'État aurait normalement dû reverser à l'impératrice Eugénie. Naturellement, Rouher insista à loisir sur ce point, présentant la convention comme remarquablement avantageuse pour les comptes de l'État. Au vu de l'importance de la somme citée, il paraît surprenant que les impériaux aient volontairement sacrifié une réclamation aussi lucrative. L'hypothèse d'une impossibilité à estimer précisément la valeur du mobilier perdu (par exemple si les inventaires avaient disparu en même temps que les œuvres dans l'incendie, ce qui ne paraît pas improbable), provoquant une incertitude concernant les sommes à revendiquer et un manque de preuves juridiques, nous semble digne d'être envisagée. Il faut cependant remarquer que les contemporains ne remettent pas en cause ce chiffre de quatre millions légalement dus par l'État ; leurs objections portent uniquement sur la manière dont la collection de Pierrefonds est sacrifiée contre la suppression de cette créance. L'idée dominante dans l'opinion fut résumée par le député d'extrême-gauche Edme Lepère (1823-1885) qui demanda dans l'hémicycle à ce que justice soit rendue à la famille impériale, mais uniquement justice et rien de plus<sup>139</sup>. Autrement dit, même s'il était indiscutable que l'État ait des comptes à rendre et des dettes à régler avec le clan impérial, cela ne justifiait pas qu'une collection sur laquelle ces derniers n'avaient pas de droit établi leur revienne, uniquement par fait de tractation politique. C'était précisément là l'avis de Viollet-le-Duc qui concluait son article par l'adjuration suivante :

« Que l'on reconnaisse l'étendue de la dette de l'État envers la succession de l'empereur, rien de plus équitable, du moment que cette dette représente une valeur équivalente dont le pays reste possesseur... Mais payons-la en argent, non en privant le pays d'un trésor productif, qui contribue à sa prospérité, qui développe son travail et qui, au total lui appartient légalement et loyalement ».

Cet argument selon lequel les œuvres anciennes, en plus de témoigner de la richesse artistique des temps passés, permettent d'éduquer et d'inspirer artistes et artisans, est typique de Viollet-le-Duc et de l'esprit intellectuel du XIX<sup>ème</sup> siècle. Il est cependant difficile de savoir si cette conception d'une collection didactique, dotée d'un intérêt

---

<sup>138</sup> *Ibid*, p. 3

<sup>139</sup> Journal officiel de la République française, 29 mars 1874, F/21/2900, Archives nationales

historique certain, influa sur la décision des membres de la commission parlementaire. Il n'en demeure pas moins que le vote du 25 mars 1874 vit les commissaires reconnaître par huit voix contre sept la nécessité d'attribuer la collection de Pierrefonds à l'État<sup>140</sup>. Au final, ce point et celui de la remise de la collection du musée chinois de Fontainebleau à l'impératrice furent les seuls rejetés par la commission.

Le crédit demandé dans le projet de loi initial fut accepté, et le séquestre sur les biens du domaine privé fut même finalement levé. Néanmoins, le sort des œuvres du cabinet d'armes de Pierrefonds ne s'était joué qu'à une très courte majorité, et la commission reconnut qu'une partie des pièces avait bien été achetée par Napoléon III. La volonté de trouver un compromis n'avait donc pas tout à fait disparue. Le nouveau ministre des Travaux publics Eugène Caillaux (1822-1896), fut envoyé négocier auprès de Rouher. La commission proposa par son entremise de verser à l'impératrice une indemnité de neuf cent mille francs en compensation des deux collections, mais une lettre adressée au ministre par Rouher atteste de son refus<sup>141</sup>. Il y indique en effet que la convention ayant été rejetée, l'impératrice et lui-même estiment que la seule voie à suivre est de porter l'affaire devant les tribunaux. Si Rouher invoqua un malentendu durant les tractations, il est également possible de voir dans cette décision déroutante un réel attachement de la famille impériale aux collections de Pierrefonds et de Fontainebleau. Si l'impératrice Eugénie n'éprouvait a priori pas de véritable intérêt pour les armes et armures de Pierrefonds, elle ne pouvait ignorer la fierté que son défunt époux avait toujours éprouvé à posséder et montrer sa collection. Le combat mené par les impériaux pour récupérer ces œuvres pourrait donc être interprété comme la preuve que cette collection avait toujours été particulièrement chère à l'empereur, qu'elle ne s'était pas résumée à un simple passe-temps ou à un outil de prestige politique. En outre, Napoléon III en personne ayant mentionné le cabinet d'armes de Pierrefonds comme faisant partie de son domaine privé. Il est donc possible que l'impératrice ait absolument tenu à obtenir les œuvres pour faire symboliquement respecter les volontés d'un empereur profondément attaché à sa collection. Quel qu'en soit le motif, il apparaît en tout cas que les armes et armures de Pierrefonds figurent parmi les biens qui déchaînèrent le plus les passions dans le cadre de la liquidation de la liste civile, puis du

---

<sup>140</sup> Procès-verbal de la commission parlementaire chargée de l'examen du projet de loi du 20 décembre 1873, séance du 25 mars 1874, C//2865, dossier 678, Archives nationales

<sup>141</sup> Lettre d'Eugène Rouher au ministre des Travaux publics Eugène Caillaux, 22 mars 1875, C//2865, dossier 678, Archives nationales

règlement des comptes entre l'État et le domaine privé. Si la détermination du clan impérial peut être lue comme une manière de rendre hommage à l'empereur-collectionneur, une vision moins sentimentale et plus pragmatique peut également être envisagée. La somme de neuf cent mille francs proposée par la commission parlementaire n'était pas négligeable, mais Viollet-le-Duc avait, comme il a déjà été rapporté, offert un plus grand montant encore pour la collection. Cette initiative de l'architecte souffla peut-être à l'impératrice et à ses fidèles que les armes et armures pouvaient se vendre à bien meilleur prix que celui avancé par les commissaires. Dans ce contexte, il était évident que la proposition de la commission législative perdait tout son attrait. Eugénie et le prince impérial avaient non seulement perdu une très grande partie de leur fortune lors de la chute du Second Empire, mais ils devaient par ailleurs financer la propagande impériale, soutenir les représentants politiques du bonapartisme et œuvrer à entretenir la popularité du jeune Louis-Napoléon. Le groupe parlementaire bonapartiste dit de l'Appel au peuple, emmené par Eugène Rouher, gagna en puissance au milieu des années 1870<sup>142</sup>, ce qui entraînait des dépenses toujours plus considérables pour assurer ce socle politique indispensable. Par conséquent, le motif financier peut également expliquer la fermeté des représentants impériaux sur la question de la remise des œuvres de Pierrefonds : il était essentiel d'obtenir les armes et non une compensation, tout simplement parce que leur prix sur le marché de l'art promettait d'être bien plus intéressant que toutes les propositions formulées au nom de l'État. Les recherches entreprises n'ayant pas permis de retrouver la trace de la correspondance entre Eugène Rouher et l'impératrice Eugénie, il demeure malheureusement impossible de trancher cette question. La seule certitude en la matière est que la menace du clan impérial de conduire l'affaire devant la justice s'avéra très sérieuse, et que le rejet de la convention du 25 octobre 1873 ne marqua pas le chapitre final de la lutte pour la possession de la collection du cabinet d'armes.

### *C. Le règlement de l'affaire Pierrefonds : procès et attribution finale (1875-1880)*

Pourtant, alors que les défenseurs des droits de l'État et ceux de la famille impériale s'affrontaient de commission en projet de loi et de négociations privées en harangues

---

<sup>142</sup> *La pourpre et l'exil. L'Aiglon et le prince impérial [exposition, musée national du château de Compiègne, 25 novembre 2004 - 7 mars 2005, Compiègne]*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2004, p. 220

publiques à l'Assemblée nationale, un élément semblait avoir été complètement oublié par les deux camps : les œuvres elles-mêmes. Ces dernières étaient en effet toujours confinées dans leurs caisses en bois, mises à l'écart dans les anciens appartements de Nieuwerkerke. Seul le personnel des musées nationaux semblait en garder le souvenir, ainsi qu'en témoigne la note adressée le 9 avril 1875 par Frédéric Reiset (1815-1891), alors directeur des musées nationaux, au ministre de l'Instruction publique<sup>143</sup>. L'ancien conservateur du musée du Louvre y réclame avec véhémence la réouverture des caisses afin de s'assurer de vérifier leur contenu et de contrôler leur résistance au risque de rouille. D'après Reiset, cette demande faisait suite à un certain nombre d'autres requêtes similaires qui ne s'étaient soldées par aucune action, ses interlocuteurs s'étant bornés à certifier que l'inspection aurait lieu une fois la question de l'attribution de la collection réglée définitivement. Étonnamment, Reiset mentionne dix-sept caisses et non pas vingt-neuf, une erreur qui semble aller dans le sens d'un manque total d'inspection et de suivi administratif des caisses entre 1870 et 1875. Cette fois l'autorisation fut accordée, et après que Rouher ait délégué M. Florimont et M. Théophile Gautier fils (1836-1904) comme représentants, il fut procédé du 31 mai au 28 juin 1875 à l'ouverture des caisses en présence de ces messieurs et des conservateurs Louis Courajod (1841-1896), Edmond Saglio (1828-1911) et Henri Barbet de Jouy (1812-1896), qui rédigea l'inventaire des pièces sorties<sup>144</sup>. Celui-ci atteste du bon état de conservation général des pièces, hormis quelques armures attaquées par la rouille car leur protection de toile ou de papier était manquante. Le document rétablit aussi le nombre de caisses à vingt-neuf, ce qui permet de certifier qu'aucune caisse n'avait été égarée, comme on aurait pu le craindre au vu de la lettre de Reiset. La notation des pièces au sein de cette liste nous a paru particulièrement intéressante, et peut-être de nature à apporter une vue plus complète de la collection de Pierrefonds. En effet, si la plupart des pièces sont nommées selon le numéro d'étiquette, qui renvoie au catalogue de 1867 de Penguilly L'Haridon, beaucoup d'autres sont indiquées comme étant sans numéro ou comme portant la marque d'un numéro à la main ou à la craie. Selon les indications de Viollet-le-Duc que nous avons signalé en traitant de la mise en caisse de la collection, seules les œuvres achetées après 1867 par l'empereur furent identifiées manuellement. L'inventaire de Barbet de Jouy constitue donc une source extrêmement précieuse, puisqu'il s'agit du seul document qui puisse permettre de dresser un catalogue inédit des pièces acquises par Napoléon III après la rédaction du dernier catalogue de

---

<sup>143</sup> Note de Frédéric Reiset directeur des musées nationaux à M. le ministre de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-Arts, 9 avril 1875, 20144787/2, Archives nationales

<sup>144</sup> Inventaire des armes et armures de Pierrefonds déposées en caisses au musée du Louvre, 31 mai-28 juin 1875, 20144787/2, Archives nationales

Penguilly L'Haridon<sup>145</sup>. Les œuvres sans numéros introduisent cependant une importante incertitude dans ce catalogue additionnel, puisqu'il est impossible de savoir s'il s'agit de pièces acquises après 1867 et dont le numéro n'était plus lisible, ou de pièces inventoriées mais qui avaient perdu leur étiquette numérotée lors de leur conditionnement et de leur convoiement. Après l'inspection, les pièces ne furent pas remises en caisse mais placées dans des vitrines pourvues de rideaux qui les masquaient à la vue du public<sup>146</sup>. Elles ne quittèrent pas le Louvre puisque leur sort n'avait pas encore été tranché et que leur propriétaire légitime demeurait inconnu.

Tandis que le personnel des musées nationaux s'enquérissait de l'état des œuvres, le bras de fer engagé entre l'État et l'impératrice Eugénie se prolongeait. Le 15 juin 1875 fut rédigé par Me Laubanie, avoué de l'impératrice, un mémoire préalable à l'assignation en justice du préfet de la Seine – représentant l'État – par l'impératrice Eugénie en son nom ainsi qu'en tant que tutrice du prince impérial<sup>147</sup>. Il y soutenait que, la commission législative ayant jugé bon d'examiner la totalité de la convention et de la modifier de manière conséquente, celle-ci n'était plus valable, laissant pour seule solution le recours aux tribunaux. Le préfet de la Seine répondit en rédigeant à son tour un mémoire en 1876<sup>148</sup>, en réalité produit par son avoué des domaines, Ernest Denormandie (1821-1902), qui le représenta tout au long de la procédure juridique. Ce document constitue probablement le résumé le plus rigoureux, le plus clair et le plus complet de toute l'affaire, reprenant et pointant les enjeux de chaque question ainsi que les termes des articles clés du sénatus-consulte. Le procès qui s'ouvrit au début de l'année 1879 promettait donc d'être établi sur une base de réflexion et de documents juridiques plus conséquente que les séances des commissions précédentes. Un autre aspect remarquable est qu'il intégra de nouveaux acteurs. Tout d'abord, le prince impérial ayant atteint sa majorité, l'instance fut reprise au nom d'Eugénie et au sien, alors que seule l'impératrice avait jusqu'ici été impliquée. Ensuite, la presse spécialisée et les amateurs d'art se mobilisèrent d'une manière inédite depuis le début de la liquidation de la liste civile. Il semble probable que les

---

<sup>145</sup> À noter que les inventaires dressés en 1880 à partir des mêmes objets et consultables sous la cote 20144787/2 aux Archives nationales et en version numérisée auprès du service de l'Inventaire du musée de l'Armée ne font plus aucune mention de ces numéros rajoutés manuellement, qui s'étaient donc probablement effacés avec le temps

<sup>146</sup> VACHON Marius, « La question des musées chinois et de Pierrefonds », *La Chronique des arts et de la curiosité*, n°8, 24 février 1877, p. 4-5

<sup>147</sup> Mémoire préalable à l'instance intentée par l'Impératrice contre l'État, 15 juin 1875, F/33/72, Archives nationales

<sup>148</sup> Mémoire & conclusions pour M. le préfet de la Seine représentant le domaine de l'État contre l'impératrice Eugénie ès noms et qualités, 1876, F/33/72, Archives nationales

inquiétudes des conservateurs du Louvre couplées à l'article publié par Viollet-le-Duc en 1874 aient attiré l'attention des critiques d'art sur la question de la collection de Pierrefonds. En outre, il apparaît très clairement que le procès de 1879 accorda une place exceptionnelle au débat sur la nature et la définition de l'objet d'art. En effet, les revendications de l'impératrice et de son fils portaient sur les tableaux, statues et meubles acquis durant le Second Empire et non inscrits sur les inventaires des musées et des palais impériaux, mais aussi et surtout sur les collections de Pierrefonds et Fontainebleau. L'article 6 du sénatus-consulte sur la dévolution à l'État des objets d'art placés dans les bâtiments de la Couronne se retrouva donc de nouveau au centre du débat. Or, si dans le cas de Pierrefonds le statut de bien immeuble de la Couronne du château et la volonté de placement des pièces en son sein commençaient à être admis de façon croissante, le fait que des armes puissent être regardées comme des œuvres d'art divisait toujours. Certaines armes ou armures pouvaient être le fruit d'une collaboration entre un grand dessinateur ou graveur et un armurier ou un fourbisseur par exemple, et toutes ces pièces n'étaient pas destinées à servir dans un contexte militaire. Mais leur nature d'objets utilitaires les classait encore bien souvent parmi les objets manufacturés ou les produits de l'industrie. Lors de l'exposition dédiée à l'Histoire du travail organisée en marge de l'Exposition universelle de 1867, les armes furent ainsi regroupées avec la coutellerie, la ferronnerie et la serrurerie<sup>149</sup>. Néanmoins, le XIX<sup>ème</sup> siècle valorisa progressivement les arts appliqués à l'industrie par l'organisation d'Expositions universelles et la création d'institutions comme le South Kensington Museum de Londres (actuel Victoria and Albert Museum) en 1857 ou l'Union centrale des arts décoratifs en 1882. Dans ce contexte, la définition de l'œuvre d'art évolua en profondeur, et la séparation établie entre objet d'art et objet de l'industrie s'amenuisa, perdant peu à peu son sens. Les discussions qui s'engagèrent autour du procès de 1879 sont à replacer dans ce cadre, car elles participent de ce mouvement vers une compréhension plus large de l'art. Le positionnement de la presse artistique durant l'instance paraît donc spécialement digne d'intérêt, car il témoigne de la manière dont la collection de Pierrefonds s'intégra dans un débat caractéristique de son siècle. Le chroniqueur Marius Vachon (1850-1928), bien que reconnaissant volontiers qu'il n'était pas un spécialiste, décréta par exemple qu'affirmer que les armes de Pierrefonds ne relevaient pas de l'art n'était « point une hérésie, mais un véritable sacrilège »<sup>150</sup>. Il souligna la renommée de la collection Soltykoff et de celle du Louvre, mettant en valeur ces provenances prestigieuses pour

---

<sup>149</sup> *Catalogue général publié par la commission impériale. Histoire du travail et monuments historiques*, Paris, E. Dentu, 1867, p. 156

<sup>150</sup> VACHON Marius, art. cit. , p. 4-5

démontrer la qualité de la collection, comme il aurait pu le faire pour une peinture. En utilisant ce raisonnement classique du marché de l'art, il replaçait les œuvres dans l'histoire de l'art et du collectionnisme, les élevant bien au-dessus du rang de « ferblanterie » que certains de ses adversaires attribuaient aux pièces de Pierrefonds. En 1878, Louis Gonse (1846-1921) publia un article qui livre un autre témoignage de la reconnaissance accordée à la collection au sein des milieux artistiques à la fin des années 1870<sup>151</sup>. Le critique d'art y prit subtilement position en faveur d'une remise à l'État en regrettant que les collections de Pierrefonds et Fontainebleau ne puissent pas être présentées lors de l'Exposition universelle qui se déroulait cette année-là. Cette remarque indique aussi la considération dont jouissaient ces deux ensembles, jugés de taille à rehausser un événement d'ampleur internationale, d'autant plus que pour la première fois la collection de Pierrefonds est ici mentionnée en première page. Il est donc possible de voir dans la longueur des tractations administratives et juridiques qui entourèrent la collection, un facteur qui contribua à mieux faire apprécier l'ancienne collection impériale et à mettre en lumière sa qualité en tant qu'ensemble artistique. C'est précisément cette qualité que les défenseurs des intérêts de l'État avaient pour mission de faire reconnaître durant le procès. Pour appuyer leurs droits, Denormandie et l'avocat Lefranc cherchèrent donc à justifier de l'intérêt artistique et historique des œuvres disputées, tandis que le clan impérial emmené par Me Grandperret parvint à obtenir de nombreux tableaux en arguant de leur caractère « intime et personnel » qui les apparentait à des biens privés<sup>152</sup>. Le jugement finalement prononcé par le juge-commissaire Guillemard le 12 février 1879 marque un moment clé dans l'histoire de la réception artistique des pièces d'armement, en même temps que la résolution définitive de l'affaire Pierrefonds. Le magistrat conclut de la manière suivante :

« Attendu que [...] la plupart des armes qu'elle renferme, remarquables par le choix de la forme, ou l'habileté du travail, sont ornées de pierreries, de médaillons, de dessins et de gravures ; – qu'elles sont toutes d'intéressants spécimens de l'art aux différentes époques de leur fabrication, et que si quelques unes peuvent tenir moins de l'art que de l'industrie, leur réunion constitue dans son ensemble un monument d'art créé dans un intérêt public et national [...] le cabinet d'armes de Pierrefonds appartient au même titre que la Collection du Musée Chinois de Fontainebleau au domaine de l'État »

---

<sup>151</sup> GONSE Louis, « Nos musées nationaux devant l'Exposition universelle de 1878 », *La Chronique des arts et de la curiosité*, n°5, 2 février 1878, p. 1-2

<sup>152</sup> Cf. Pièce justificative n°4 : Jugement rendu par le Tribunal civil de la Seine, 12 février 1879, F/33/72, Archives nationales

Il semble tout d'abord intéressant de remarquer qu'après les provenances mentionnées par Vachon, des critères classiques furent de nouveau appliqués aux armes et armures pour relever leur qualité. Il s'agit cette fois de la richesse des matériaux utilisés et des techniques de décor employées, qui furent envisagés comme des moyens d'ancrer ces armes dans le goût artistique de leur époque. Une nouvelle fois, l'idée est ici de reconnaître la place que ces objets peuvent occuper dans l'histoire de l'art. Mais la déclaration de Guillemard laisse également percevoir que le juge était conscient de l'opposition que pouvait soulever ce point. Par conséquent, il prit soin de préciser que le caractère de réunion et de concentration de ces pièces déterminait également leur nature artistique. Se faisant, il anticipa habilement les potentielles récriminations du clan impérial, qui aurait pu pointer que certaines pièces de la collection, à l'image des treize traits d'arbalètes réunis sous les numéros P410-433 à P12-435, ne présentaient aucun ornement spécifique, pas plus qu'une forme ou une finesse technique particulière. La mention d'un ensemble « créé dans un intérêt public et national », s'il peut être mis en doute par le fait que l'empereur n'avait pas réellement ouvert sa collection au public dès sa formation, renvoie sans nulle doute au récit de Viollet-le-Duc concernant la volonté de faire de Pierrefonds un musée du Moyen-Âge. Pourtant, si le juge retint visiblement cet argument, l'attribution de la collection d'armes et armures à l'État n'aboutit jamais à la création de ce musée médiéval. Un an après le règlement du cas Pierrefonds, et alors que d'autres procès opposaient l'impératrice à l'État, le décret présidentiel du 21 février 1880 régla les dispositions concernant son placement en confiant l'ancienne collection de Napoléon III au musée d'Artillerie<sup>153</sup>.

#### 4. Entrée des œuvres Pierrefonds dans les collections publiques françaises

##### *A. Entre les murs du Louvre : la restitution des œuvres prélevées par Napoléon III*

La remise des pièces s'organisa quelques mois plus tard, entre le 18 et le 26 mai 1880. Un mois à peine avant cette date se produisit le dernier soubresaut des réclamations au sujet

---

<sup>153</sup> REVERSEAU Jean-Pierre, art. cit. , in LACAILLE Frédéric, *op. cit.* , 2005, p. 97



de la collection. Il s'agissait cette fois d'une demande formulée auprès de l'administration des Beaux-Arts par le maire de Compiègne, Alphonse Chovet (1831-1905), lequel réclamait le retour des armes et armures au château de Pierrefonds maintenant qu'elles avaient été reconnues possessions de l'État<sup>154</sup>. Sa requête fut écartée sans ménagement mais à titre de remplacement, il lui fut proposé d'installer au sein du château des reproductions galvanoplastiques de pièces de la collection, ainsi que des œuvres que le musée d'Artillerie possédait en double exemplaire. Une fois les revendications locales étouffées, le transfert des objets vers leur nouveau logis put enfin avoir lieu. L'opération s'effectua sous le contrôle de trois responsables : le conservateur du Louvre Edmond Saglio qui représentait le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, le colonel Leclerc, conservateur du musée d'Artillerie – Octave Penguilly L'Haridon avait trouvé la mort durant le siège de Paris – et délégué du ministre de la Guerre, et enfin M. Bouygues, inspecteur des domaines du département de la Seine envoyé par le ministère des Finances<sup>155</sup>. Le décret originel prévoyait le transport de la totalité de la collection à l'hôtel des Invalides, que le musée d'Artillerie occupait depuis son départ du couvent Saint-Thomas d'Aquin huit ans auparavant, cependant il ne fut pas strictement appliqué. M. Bouygues ayant fait remarqué que les armes provenant du Louvre étaient identifiables grâce aux catalogues de la collection, une concertation entre les différents ministères aboutit à la décision de diviser le cabinet d'armes entre le musée du Louvre et le musée d'Artillerie. Il est possible de voir dans cet accord passé en petit comité le signe que l'attribution des pièces de Pierrefonds demeurait, après dix ans de démêlés administratifs et juridiques, un sujet toujours explosif. En effet, si le retour au Louvre des pièces extorquées par Napoléon III faisait pleinement sens du point de vue du droit et de l'histoire des collections, l'opinion publique et les défenseurs du clan impérial auraient pu y voir une manière de morceler la collection. Pendant des années, les partisans de la remise à l'État avaient soutenu que l'impératrice ne souhaitait détenir la collection de Pierrefonds que pour mieux la revendre ensuite et en disperser les précieuses œuvres dans de grandes collections à travers le monde. Confier ces armes à l'État, disaient-ils, permettrait d'assurer l'unité et l'inaliénabilité de la collection, et de permettre au plus grand nombre de la contempler. Le partage des œuvres entre les deux musées venait contredire de manière éclatante cet argument, aussi pouvons-nous supposer que c'est pour cette raison que, bien qu'il ne fut pas réellement caché, il s'opéra toutefois dans la discrétion. Il ne semble pas que

---

<sup>154</sup> « Nouvelles », *La Chronique des arts et de la curiosité*, n°17, 24 avril 1880, p. 4

<sup>155</sup> Procès verbal de la réception de la collection de Pierrefonds, 18-22 mai 1880, registre des entrées, service de l'Inventaire du musée de l'Armée. La copie du musée du Louvre est conservée sous la cote 20144787/2 aux Archives nationales

le musée de l'Artillerie ait fait de difficultés et le procès verbal paraît avoir été dressé dans un esprit de concorde. Conservée à la Wallace Collection, la correspondance de Barbet de Jouy, directeur du musée du Louvre en 1880, avec le comte de Nieuwerkerke alors exilé, vient confirmer cette impression. Dans sa lettre datée du 23 mai, l'ancien conservateur déclare ainsi en dressant son panorama hebdomadaire de la situation au musée : « Il est cinq heures et tout s'est passé au Louvre paisiblement »<sup>156</sup>.

En réalité, si le processus se réalisa dans de bonnes conditions, sa gestion ne peut guère être qualifiée d'optimale. Philippe Malgouyres, conservateur en chef responsable des collections d'armes et armures au musée du Louvre, a publié en 2014 un ouvrage de référence regroupant tous les objets militaires du musée et indiquant leur parcours de collection en collection<sup>157</sup>. Une étude croisée et comparative entre cette source et le catalogue du cabinet d'armes de Pierrefonds dans sa version de 1867 révèle l'absence dans la collection actuelle du musée du Louvre de six œuvres identifiées par Penguilly L'Haridon comme provenant dudit musée<sup>158</sup>. Le conservateur du musée d'Artillerie et de la collection de Pierrefonds avait en effet veillé à accompagner de la mention « ML » les œuvres saisies par Napoléon III. Peut-être ce geste doit-il être interprété comme un signe que le scientifique et l'homme de musée qu'il était désapprouvait cette action impériale d'aliénation des collections, et espérait pouvoir un jour rendre au musée du Louvre ce qui lui appartenait. Quoiqu'il en soit, cet effort, bien que louable, ne suffit donc pas à permettre que toutes les pièces rejoignent leur précédente demeure. En outre, de nombreuses œuvres étaient dépourvues de numéro, et ce dans des proportions plus grandes encore que lors de la première ouverture des caisses en 1875. Ces pièces furent par défaut affectées au musée d'Artillerie, parfois à tort. Il faut également préciser que le travail d'Octave Penguilly L'Haridon, bien qu'essentiel, n'était pas dénué d'erreurs : quinze œuvres étaient ainsi présentées par le lieutenant-colonel comme issues de la collection Soltykoff et furent confiées au musée d'Artillerie sur cette base, alors que Philippe Malgouyres a pu démontrer qu'elles provenaient en réalité des collections Révoil et Sauvageot versées au Louvre<sup>159</sup>. Plus regrettable encore, deux armes (P293-316 et P405-428) entrèrent dans la collection du musée d'Artillerie alors même qu'elles avaient été dûment

---

<sup>156</sup> Lettre d'Henri Barbet de Jouy au comte Émilien de Nieuwerkerke, 23 mai 1880, Nieuwerkerke-Guidotti Library and Archival Material, boîte n°2, chemise BJ8, Archives de la Wallace Collection

<sup>157</sup> MALGOUYRES Philippe, *op. cit.*, 190 p.

<sup>158</sup> Cf. Inventaire des œuvres perdues

<sup>159</sup> Il s'agit de l'épée P223-246 ; de la rapière P276-299 ; du fragment de dague P322-345 ; des sept carreaux d'arbalète P410-433 ; du petit pistolet à rouet P459-482 ; de la fourquine P463-486 ; de l'amorçoir en ivoire indien P481-504 ; de la poire à poudre P485-508 et de la poire à poudre P495-518

signalées dans le catalogue de Pierrefonds comme des pièces prises au musée du Louvre. Les difficultés d'identifications des œuvres conduisirent les conservateurs du Louvre à commettre d'autres imprécisions, et les multiples dépôts d'armes du Louvre au musée d'Artillerie compliquèrent encore une situation déjà passablement nébuleuse. Certaines œuvres passées par le cabinet d'armes de Pierrefonds sont donc malheureusement non-identifiables ou non-localisables aujourd'hui. Enfin, rappelons qu'une partie de la collection, acquise entre 1867 et 1870, n'a jamais été cataloguée, et qu'il est donc bien difficile d'en remonter l'origine et d'en tirer des correspondances. Malgré toutes ces difficultés, un nombre conséquent d'armes et armures retrouvèrent le chemin des collections du Louvre, au point qu'une salle dite de la Ferronnerie, dédiée à l'armement et aux arts du métal, ouvrit en 1891<sup>160</sup>. Mais la ferveur suscitée par les arts appliqués et les produits de l'industrie durant le XIX<sup>ème</sup> siècle se matérialisa par la création de musées spécifiques, jugés plus appropriés pour de telles pièces. Une grande partie de la collection d'armes du Louvre rejoignit ainsi le tout jeune musée des arts décoratifs dans les années 1920, et la plupart de celles qui demeurèrent au Louvre furent ensuite reléguées en réserve<sup>161</sup>. La configuration actuelle présente au public cinquante armes et armures, dont pas moins de vingt-sept passèrent par le cabinet de Napoléon III<sup>162</sup>. Bien entendu, ce chiffre considérable ne signifie pas réellement que l'appartenance à la collection de Pierrefonds soit synonyme de prestige. Il est davantage la preuve que les prélèvements effectués au Louvre dans les années 1860 au bénéfice de l'empereur visèrent les plus belles pièces de la collection, et furent déterminés avec un goût certain et toujours actuel.

### *B. L'installation de la collection au musée d'Artillerie*

En ce qui concerne le reste de la collection de Pierrefonds, son entrée au musée d'Artillerie ne se fit pas non plus sans quelques irrégularités et accroc. Tout d'abord, et c'est là le point le plus gênant, toutes les pièces indiquées par Penguilly L'Haridon comme provenant de la collection Soltykoff ou acquises par l'empereur d'une autre manière ne figurent pas dans le procès verbal. Vingt-six pièces, réunies sous vingt-quatre numéros dans le catalogue de la collection, auraient dû être affectées au musée d'Artillerie de par leur

---

<sup>160</sup> MAINDRON Maurice, « La collection d'armes du musée du Louvre (premier article) », *Gazette des beaux-arts*, 1er décembre 1891, p. 466

<sup>161</sup> MALGOUYRES Philippe, *op. cit.*, 190 p.

<sup>162</sup> Cf. Inventaire des œuvres actuellement exposées

provenance, et ne semblent jamais y être parvenues<sup>163</sup>. L'absence de ces objets n'est pas relevée par le procès verbal et leur devenir reste entièrement inconnu. Une piste ténue et troublante est cependant évoquée dans un ouvrage rédigé par le marquis de Belleval, grand connaisseur en armes et armures de cette époque, dont nous avons déjà eu l'occasion de parler. Ce document pour le moins singulier est une version préliminaire manuscrite de sa *Panoplie du XVème au XVIIIème siècle*, conservée à la documentation du département des armes et armures du Metropolitan Museum of Art de New York. Belleval y recense un certain nombre de pièces qu'il juge exceptionnelles et dont il indique le possesseur. Or, parmi les armes de Napoléon III citées, trois sont présentées comme ayant fait l'objet d'une vente après la chute du Second Empire. L'épée-pistolet P284-307 issue de la collection Soltykoff et effectivement manquante, aurait ainsi été achetée par un autre amateur, à une date qui n'est malheureusement pas précisée<sup>164</sup>. Si les indications de Belleval permettent donc de formuler l'hypothèse de pièces cédées entre 1870 et 1880, les circonstances de ces ventes demeurent extrêmement mystérieuses, d'autant plus que la collection était alors placée sous scellés et étroitement surveillée, ainsi que nous l'avons rappelé. Un surplus d'ambiguïté est ajouté par le fait que les deux autres armes dont Belleval indique la vente – l'épée P247-270 obtenue pour soixante-cinq mille francs par un raffineur et la rapière P264-287 qu'un marchand aurait emportée pour mille francs – sont cependant consignées dans le procès verbal de 1880. Cela remet bien entendu en question la source de Belleval, aussi n'est-il pas possible d'affirmer avec certitude que certains objets de la collection de Pierrefonds furent bel et bien vendus avant qu'ait été décrété la réunion du corpus aux collections nationales. L'entrée des pièces de Pierrefonds dans la collection du musée d'Artillerie n'en reste pas moins incomplète. Déjà évoqués relativement aux erreurs effectuées lors du partage des œuvres, le désordre et les décisions arbitraires qui accompagnèrent l'entrée des pièces dans les collections publiques françaises sont une nouvelle fois perceptibles. Belleval les relève dans un autre de ses écrits, critiquant avec force les nombreux démontages et remontages opérés par l'équipe du musée, qu'il qualifie d'« inqualifiable[s] acte[s] de vandalisme »<sup>165</sup>. Si la virulence du collectionneur n'est pas sans rapport avec sa proximité vis-à-vis du cercle impérial et sa prise de position passée en faveur d'une restitution de la collection à Eugénie, il est certain que les

---

<sup>163</sup> Cf. Inventaire des œuvres perdues. Une vingt-septième œuvre perdue n'a pas vu son mode d'acquisition précisé par Pengilly L'Haridon

<sup>164</sup> BELLEVAL René (de), *La panoplie : études sur les armes et armures par le marquis de Belleval*, s. n. , 1881, p. 109. Documentation du département des armes et armures, Metropolitan Museum of Art

<sup>165</sup> BELLEVAL René (de), *op. cit.* , 1895, p. 292

modifications apportées à l'ordonnancement des armures à leur arrivée au sein du musée ne furent pas toujours heureuses et compliquent aujourd'hui l'identification des pièces.

Enfin, si l'unité de la collection de Pierrefonds souffrit du partage avec le musée du Louvre, de la disparition de certaines pièces ainsi que de la réorganisation de plusieurs armures, force est de constater qu'elle fut aussi fragilisée par la manière dont les pièces furent traitées par le musée d'Artillerie. Le corpus qui rejoignit le musée en 1880 était en tout point remarquable : constitué de quelques mille quatre cent sept numéros dont certains regroupaient plusieurs armes, il s'agissait d'un accroissement majeur pour le musée<sup>166</sup>. La collection bénéficiait en outre d'une grande renommée de par son origine et la longueur du processus administratif qui avait permis à l'État d'en être reconnu propriétaire. En comparaison, si le musée d'Artillerie représentait bien entendu la plus grande collection publique française d'objets militaires et avait bénéficié de nombreux dons, dépôts et acquisitions tout au long du XIX<sup>ème</sup> siècle, il était encore loin d'avoir atteint l'ampleur du musée de l'Armée que nous connaissons aujourd'hui. À ce titre, il aurait paru intéressant – voire logique – pour le musée, de valoriser autant que possible la collection de l'empereur dont elle avait reçu la garde. Pourtant, il semble que cela n'ait pas réellement été le cas. Plusieurs publications dédiées à l'histoire du musée de l'Armée et de sa muséographie évoquent l'idée que le réfectoire nord-ouest fut spécialement réservé à l'ancienne collection impériale à partir de 1880, prenant d'ailleurs à cette occasion le nom de salle Pierrefonds<sup>167</sup>. Des photographies d'époque datées de 1884 font effectivement état de la présence dans cette salle de quatre armures conçues pour le *gestech*, une forme particulièrement violente de joute pratiquée au XV<sup>ème</sup> siècle dans le monde germanique, reconnaissables à leur heaume dit « à tête de crapaud », et provenant bien de la collection de Pierrefonds (fig. 4). Elles sont visibles au deuxième rang et sont réparties comme suit, de gauche à droite : une armure complète dont les tassettes sont retenues par des lanières (P3-29, MA G.162 ou P4-30, MA G.163), une armure dont le heaume et la cuirasse ont été remontés sur une partie inférieure différente de celle d'origine (P3-29, MA G.162 ou P4-30, MA G.163), et une armure complète avec des tassettes en lames articulées dessinant une silhouette relativement large (P2-28, MA G.164). La quatrième armure du corpus se situe au troisième rang à gauche et présente des tassettes en lames articulées formant un bassin plus

---

<sup>166</sup> REVERSEAU Jean-Pierre, art. cit. , in LACAILLE Frédéric, *op. cit.* , 2005, p. 97

<sup>167</sup> ROCHER Yves-Marie, « Le tournant patrimonial : lieu d'histoire ou établissement mémoriel (1871-1914) ? », in GADY Alexandre (dir.), *L'Hôtel des Invalides*, Paris, Éditions de l'Esplanade, 2016, p. 207 ; REVERSEAU Jean-Pierre, art. cit. , in LACAILLE Frédéric, *op. cit.* , 2005, p. 101

étroit et légèrement plus court (P5-31, MA G.165). Pourtant, cette image révèle également que la répartition des œuvres dans les espaces en fonction de leur provenance ne se fit pas de façon aussi nette<sup>168</sup>. Au premier rang se trouvent ainsi placées deux armures de l'ancienne collection des ducs de Bouillon à Sedan (MA G.179 et G.180), qui encadrent une armure de joute (MA G.167) qui ne figurait pas davantage dans l'ancienne collection impériale<sup>169</sup>. Si la salle a bien été réunie au musée d'Artillerie pour permettre d'accroître l'espace d'exposition à l'arrivée de la collection de Pierrefonds, il n'est donc pas exact d'affirmer qu'elle était entièrement consacrée à cet ensemble. De plus, le réfectoire sud-ouest également consacré aux armures, dénommé salle François I<sup>er</sup> et correspondant actuellement à la salle de l'Europe, renfermait lui aussi des œuvres de la collection de Pierrefonds. Une autre photographie datée aux alentours de 1880 le démontre par la présence, au premier rang à droite, d'une armure à tassettes terminées par une tuile effilée (P1-1, MA G.4) qui appartenait au cabinet de l'empereur, mais qui est ici disposée à côté d'une armure de cavalier et d'une barde (MA G.1) dont l'une a fait l'objet d'un don au musée en 1838, et l'autre est originaire de l'arsenal de Strasbourg (fig. 5). D'autres signes contradictoires peuvent être relevés, par exemple le fait que la salle contenait une maquette du château de Pierrefonds<sup>170</sup>, mais que les cartels des œuvres ne précisait pas leur appartenance à l'ancien cabinet d'armes de Napoléon III pour autant<sup>171</sup>. Enfin, la collection ne fut pas non plus mise en avant dans les publications du musée. En témoigne le catalogue dressé par le colonel d'artillerie et conservateur Léon Robert en 1889, qui précise les pièces acquises via des dons de particuliers, des campagnes militaires de l'armée française, ou même des transferts tel celui des armes autrefois conservées à la Bibliothèque nationale, mais ne mentionne pas la provenance Pierrefonds pour aucun objet<sup>172</sup>. À la fin du siècle, l'ancienne collection impériale n'était donc ni conservée, ni exposée, ni publiée comme un ensemble, de sorte que son identité se fondit sans tarder dans celle du musée d'Artillerie.

---

<sup>168</sup> Nous remercions Olivier Renaudeau pour avoir attiré notre attention sur ce point

<sup>169</sup> Tableau de récolement des armures du musée de l'Armée. Les indications de provenance des armures sont systématiquement tirées de cette source. Tous nos remerciements vont une nouvelle fois à Olivier Renaudeau pour nous avoir transmis ce document

<sup>170</sup> REVERSEAU Jean-Pierre, art. cit. , in LACAILLE Frédéric, *op. cit.* , 2005, p. 101

<sup>171</sup> BELLEVAL René (de), *op. cit.* , 1895, p. 292

<sup>172</sup> ROBERT Léon, *Catalogue des collections composant le musée d'Artillerie en 1889. Armes défensives. Armures d'homme et de cheval, coiffures militaires, boucliers*, Paris, Imprimerie nationale, 1889, t. 2, 264 p.

### C. Fortune et infortune des objets Pierrefonds au musée de l'Armée

Les nombreuses mutations que connut le musée durant le XX<sup>ème</sup> siècle renforcèrent ce processus. Dans un premier temps, la présentation des œuvres en salle évolua en raison de la fusion opérée entre le musée d'Artillerie et le musée historique de l'Armée en application du décret du 26 juillet 1905<sup>173</sup>. Le personnel du nouveau musée de l'Armée chercha alors à placer les armures de manière à ce que le public puisse mieux les examiner et favorisa une disposition par périodes chronologiques<sup>174</sup>. Une prise de vue de la salle Pierrefonds datée d'avant 1912 atteste cependant que les pièces ne furent pas plus réunies par provenance que dans l'ancienne configuration<sup>175</sup>. Au premier rang de la salle Pierrefonds furent ainsi de nouveau associées l'armure dotée de tassettes effilées issue de la collection impériale et l'armure de cavalier et sa barde (fig. 6). L'armure présentée à leur droite provient de l'arsenal de Strasbourg, tandis qu'au deuxième rang est disposée l'armure dite de Wilhelm de Worms (P2, MA G.15), acquise par l'empereur entre 1865 et 1867 si l'on en croit les catalogues successifs de la collection de Pierrefonds. Comme à leur arrivée, les armures étaient disposées le long des murs et par groupe de trois au centre de la salle, sur de petits piédestaux, créant un effet de groupe qui évoquait une armée en marche. Les vitrines étaient réservées à des œuvres de taille plus modeste, armes et fragments de harnois, et regroupées au fond de la salle. Cette muséographie, adaptée aux dimensions de la salle et à sa forme de galerie, était très classique pour une salle d'armes, et se plaçait dans la continuité de celle qui avait été mise en place alors que le musée était encore à Saint-Thomas d'Aquin<sup>176</sup>. Elle subit de légères modifications aux alentours de 1912. Davantage de harnois furent alignés le long des murs, et certains furent placés sous vitrines (fig. 7), tandis que plusieurs pièces changeaient de salle. Une fois encore, ce déplacement n'eut pas pour but de regrouper les pièces de la collection de Pierrefonds. Certaines d'entre elles restèrent même affectées à la salle François I<sup>er</sup> (fig. 8), notamment l'ensemble composé d'une armure de cavalier, d'une barde et d'une armure d'homme de pied

---

<sup>173</sup> Journal officiel de la République française, 9 août 1905, carton 2M51, chemise Fusion du musée d'Artillerie et du musée historique de l'Armée – État des dons et legs, Service historique de la Défense

<sup>174</sup> REVERSEAU Jean-Pierre, art. cit. , in LACAILLE Frédéric, *op. cit.* , 2005, p. 101

<sup>175</sup> Une marge d'erreur existe concernant la datation de cette photographie et de celles du groupe suivant. En effet, Jean-Pierre Reverseau dans son article déjà cité, la Revue de la Société des Amis du musée de l'Armée (« Album souvenir chronologique de la présentation des armures dans les réfectoires de l'aile d'Occident. Salles Royale (ancienne salle François I<sup>er</sup>) et de l'Europe (ancienne salle Henri IV) », *Revue de la Société des Amis du musée de l'Armée. Armures et armes anciennes*, n°131, 2006-I, p. 24-34) et les notices disponibles sur la base photographique de la Réunion des musées nationaux indiquent des dates différentes. Nous avons privilégié celles qui semblaient représenter le meilleur compromis entre ces trois sources

<sup>176</sup> ROCHER Yves-Marie, art. cit. , in GADY Alexandre (dir.), *op. cit.* , p. 203

attribuée au roi Louis XIII (P26-22, MA G.124 ; P27-23, MA G.564 et P28-24, MA G.124), qui se trouva ainsi mêlé à l'armure de François I<sup>er</sup> par Jorg Seusenhofer (MA G. 117) issue des collections autrichiennes et à une demi-armure pour enfant positionnée au premier rang, anciennement conservée à la Bibliothécaire impériale (MA G.196). Il faut cependant noter que dans les deux salles d'armures, plusieurs des œuvres les mieux mises en valeur par la muséographie, c'est-à-dire placées à l'entrée des salles dans les premiers rangs, provenaient systématiquement de la collection de Pierrefonds, signe que la qualité de ces pièces étaient bel et bien reconnue par les conservateurs du musée.

Les questions de provenance des œuvres du musée de l'Armée se révélèrent pourtant capitales quelques dizaines d'années plus tard. Lors de la Seconde guerre mondiale, le musée fut très peu évacué, et l'armée allemande qui s'établit dans l'hôtel des Invalides vers juin 1940 entreprit rapidement d'identifier les armes que les armées révolutionnaires et napoléoniennes avaient pillées dans les grandes collections germaniques. Il est intéressant de remarquer que cette opération fit en quelque sorte écho à la tentative avortée de l'armée prussienne, qui s'était rendue en 1870 au château de Pierrefonds pour en piller les armes et armures dans un esprit de vengeance<sup>177</sup>. Cependant, il s'agissait cette fois non pas de s'emparer d'un butin, mais bel et bien de veiller à la restitution de pièces dont l'origine allemande ou autrichienne était au-delà de tout soupçon. La liste des pièces incriminées avait été préparée en amont, cette mission ayant été coordonnée par de véritables professionnels, servant sous l'uniforme de la Wehrmacht. Sous l'autorité du contre-amiral Hermann Lorey (1877-1954), directeur du Deutsches Heeresmuseum, de l'éminent conservateur du Kunsthistorisches Museum de Vienne Bruno Thomas (1910-1988), d'Alexander Von Reitzenstein (1904-1986) conservateur à l'Armeemuseum de Munich, et du responsable des armures du Führermuseum de Linz Leopold Ruprecht (1889- ?), pas moins de deux mille vingt-sept objets furent ainsi saisis sur des bases historiques précises, faisant du musée de l'Armée l'une des collections nationales les plus « spoliées » sous l'Occupation<sup>178</sup>. Dans ce contexte, la documentation lacunaire qui entourait la collection de Pierrefonds, ainsi que les remontages dont nombre de ses pièces avaient fait l'objet, contribuèrent à la protéger. Les

---

<sup>177</sup> VIOLLET-LE-DUC Eugène, art. cit. , p. 3

<sup>178</sup> Ces informations concernant le sort du musée de l'Armée durant la guerre sont issues de conversations avec M. Olivier Renaudeau, ainsi que de ALLIX Juliette, « L'armure de François I<sup>er</sup> : histoires d'un présent diplomatique », *Cahiers de l'École du Louvre. Recherches en histoire de l'art, histoire des civilisations, archéologie, anthropologie et muséologie [en ligne]*, n°6, avril 2015, p. 15-26, étude de cas qui retrace l'histoire d'une armure qui fit partie du corpus dont l'armée allemande s'empara en 1940



prises allemandes ne concernèrent qu'une vingtaine d'armes et armures issues de l'ancienne collection impériale, qui prirent le chemin de Vienne, Munich, Dresde ou Berlin. Si la grande majorité de ces œuvres furent récupérées en 1945 grâce aux soins du colonel Henri Blanc (1891-1962), chef du Service historique de l'Armée, certaines échappèrent à l'armée française et furent découvertes par les Américains ou les Russes, sur le territoire desquels elles se trouvent toujours aujourd'hui. C'est notamment le cas de trois armures allemandes (P ?, MA G.20 ; P15-12, MA G.38 et P ?, MA G.128), de deux armures de joute pour enfant (P32-35, MA G. ? et P33-36, MA G.184), d'une selle (P ?, G.465) et d'un chanfrein (P78-82, MA G.597), provenant tous de l'ancienne collection de Napoléon III. Ces pièces sont longtemps demeurées cachées au sein de collections publiques ou privées, et commencent tout juste à réapparaître progressivement dans les publications internationales<sup>179</sup>.

Les années 1940-1950 furent marquées au musée de l'Armée par ces vagues de restitutions qui s'étendirent jusqu'en 1952, mais aussi par des travaux conséquents, rendus possibles par une fréquentation accrue du musée et nécessaires par l'évolution des normes de sécurité et de conservation<sup>180</sup>. Des vitrines entièrement transparentes, plus modernes et mieux adaptées aux conditions des salles d'exposition firent leur apparition (fig. 9), mais les principes directeurs de la muséographie ne connurent pas de changement significatif. En revanche, la collection de Pierrefonds connut un nouveau revers dans l'histoire de sa fortune critique en 1946, lorsqu'il fut décidé de rebaptiser la salle Pierrefonds sous le nom de salle François I<sup>er</sup>, tandis que l'ancienne salle François I<sup>er</sup>, sa jumelle, devenait la salle Henri IV. Ce geste apparemment anodin paracheva le processus d'effacement de la collection de Pierrefonds aux yeux du public, supprimant toute trace de l'héritage du Napoléon III collectionneur au musée de l'Armée. Les métamorphoses suivantes des salles d'armures du musée ne revinrent pas en arrière sur ce point. La refonte du parcours pensée à partir de 1965 permit d'offrir au visiteur une meilleure compréhension de l'évolution de l'armement en réunissant des pièces diverses par unités chronologiques, couronnant la dispersion complète de la collection au sein des espaces d'exposition<sup>181</sup>. Enfin, si le projet ATHENA, dont la deuxième phase concerna entre 1999 et 2006 le réaménagement du département ancien, revalorisa l'apport des collections royales d'Ancien Régime dans la nouvelle salle Royale –

---

<sup>179</sup> Le tableau de récolement des armures du musée de l'Armée mentionne par exemple que l'armure P15-12, MA G.38 se trouve de nos jours au musée historique d'État de Moscou

<sup>180</sup> RENAUDEAU Olivier, « Le musée de l'Armée de la Grande Guerre à nos jours : un siècle d'histoire », in GADY Alexandre (dir.), *op. cit.*, p. 219

<sup>181</sup> REVERSEAU Jean-Pierre, art. cit., in LACAILLE Frédéric, *op. cit.*, 2005, p. 102

laquelle correspond d'ailleurs non sans ironie à l'ancienne salle Pierrefonds – cela ne fut pas le cas pour la collection de l'empereur. La présentation actuelle des armes et armures anciennes ne porte nulle mention de l'ancienne appartenance de certaines de ses plus précieuses pièces au cabinet d'armes de Napoléon III, excepté lorsque ces œuvres rejoignent des expositions temporaires. Cependant, le récolement décennal engagé depuis 2005 a permis de mieux faire apparaître ce corpus et de redécouvrir les provenances de certaines pièces, même si de nouvelles permutations d'éléments ont aussi pu contribuer à modifier encore plus l'apparence de certaines armures. Celles-ci demeurent donc encore aujourd'hui des œuvres en mutation, subissant comme au temps de Napoléon III des ajouts et des retraits de pièces, selon la manière dont on souhaite les exposer ou selon la progression des découvertes sur le caractère tardif ou non-authentique d'un de leur composant. Malgré l'évident déclin critique qu'elles ont subi, les armes et armures de la collection de Pierrefonds n'ont donc pas totalement sombré dans l'oubli. Malgré l'étiollement de leur visibilité en salles, elles n'ont pas non plus disparues des espaces d'exposition. Un tour des salles effectué au mois d'août 2019 avec M. Olivier Renaudeau, conservateur en chef du département ancien, a permis d'évaluer à un minimum de quarante et une les œuvres de la collection présentées de manière permanente au sein du musée de l'Armée<sup>182</sup>. Ce nombre relativement élevé si l'on considère l'abondance et la richesse des autres œuvres possédées par le musée, montre assez comment la collection de Pierrefonds, bien que méconnue en tant qu'ensemble historique, reste une composante essentielle de la collection du musée de l'Armée. À ce titre, il est certain qu'elle ne saurait continuer à être dépréciée de la sorte, et qu'il y aurait grand intérêt à la valoriser davantage, afin de lui rendre la place qu'elle mérite au sein des collections du musée de l'Armée. Cela pourrait notamment s'envisager via la présence d'une mention « ancienne collection de Pierrefonds » sur les cartels des œuvres, sur le modèle de ce qui se fait d'ors et déjà pour les expositions temporaires. Un projet d'évocation du cabinet d'armes de l'empereur pourrait aussi réunir le musée de l'Armée, le musée du Louvre et peut-être le château de Pierrefonds, afin de rassembler les œuvres de la collection, même temporairement par le biais d'une exposition ou virtuellement par le biais d'un ouvrage, tout en faisant découvrir une facette oubliée de Napoléon III.

---

<sup>182</sup> Cf. Inventaire des œuvres exposées. De nombreux types d'œuvres comme les armes d'hast, les casques saxons, les éperons ou les poires à poudre présentant un profil commun voire sériel, il est très difficile d'identifier avec sûreté ces objets. En outre, ce travail s'est basé sur l'album de Pierrefonds publié en 1867 et n'a donc pas inclus les œuvres acquises entre 1867 et 1869 dont aucun témoignage iconographique ne subsiste. Aussi ce chiffre représente-t-il véritablement une estimation a minima

À travers ces pages, nous pensons avoir mis en évidence la grande originalité du parcours qu'a connu cette collection, constituée à partir d'une volonté impériale d'abord tâtonnante, puis déterminée à en faire un objet de prestige, d'instruction et d'émerveillement tournée vers le public, avant de la transformer en enjeu politique. Si cette histoire mouvementée et passionnante offre déjà un caractère singulier à la collection de Pierrefonds, il apparaît désormais utile de s'attarder sur la qualité et la diversité des pièces réunies par l'empereur, ainsi que sur la réputation dont jouissaient la collection et le collectionneur sur le marché des armes anciennes.

## II. Étude de la collection du cabinet d'armes de Pierrefonds

### 1. Composition de la collection

#### *A. Acquisitions impériales*

Tout d'abord, il paraît nécessaire de compléter ici le panorama de la collection qui a été esquissé lors de l'évocation de sa constitution. En effet, si la collection Soltykoff et la collection du Louvre forment les deux grands socles du cabinet d'armes de Pierrefonds, l'empereur entra également en possession d'un certain nombre de pièces grâce à des acquisitions personnelles et des présents. Le dépouillement du dernier catalogue de la collection dressé par Penguilly L'Haridon en 1867 permet d'identifier cent quatorze objets portant la mention d'un don ou l'abréviation « ASM » pour « acquisitions de Sa Majesté ». Il s'agit cependant d'un chiffre incomplet car il est indispensable de garder à l'esprit qu'il ne prend pas en compte les armes et armures acquises entre 1867 et 1870. En outre, l'étude des acquisitions impériales est rendue encore plus ardue par le manque de sources documentaires portant la trace des achats impériaux. Ceux-ci ayant très probablement été réalisés sur les fonds de la cassette impériale, il est vraisemblable que les comptes les concernant aient été perdus lors de l'incendie des Tuileries. Il est néanmoins possible d'affirmer que les premiers achats d'armes anciennes de Napoléon III précédèrent de quelques mois l'acquisition de la collection Soltykoff, lorsque l'empereur se rendit possesseur en 1860 de plusieurs armes de la collection Berthon<sup>183</sup>. Cet ensemble demeure extrêmement énigmatique car il n'en est que très peu fait mention dans les sources, et aucune description n'en est donnée. Seul un morion en cuir (P146-163, MA H.183) (fig. 10) voit sa provenance Berthon mentionnée dans le catalogue de Penguilly L'Haridon. Une autre acquisition peut être rapprochée de cette période d'achats précoces de la part de Napoléon III. Il s'agit du badelaire à fond d'or de la collection Courval (P286-309, MA J.112) (fig. 11), reconnu comme le fleuron de cet ensemble de par la vigueur de ses personnages mythologiques traités en ronde bosse, et l'aspect décoratif marquant des bandes ciselées et dorées de sa lame. La collection Courval ayant été dispersée

---

<sup>183</sup> BEAUMONT Édouard (de), « Les armures et armes anciennes au Trocadéro », in GONSE Louis, *L'art ancien à l'Exposition de 1878*, Paris, A. Quantin, 1879, p. 346. L'orthographe Berton se rencontre également

en 1860<sup>184</sup>, une hypothèse convaincante à nos yeux consiste à considérer que cette acquisition fut faite à l'occasion du passage des pièces en vente publique. La présence de cette pièce dans le premier catalogue de la collection de Pierrefonds indique en outre qu'elle fut acquise au plus tard en 1864, date de la publication de l'ouvrage. C'est également le cas de l'armure de Christophe Furer, commandant de Nuremberg en 1567 (P17-14, MA G.141) (fig. 12) que l'empereur acquit à une date incertaine en même temps que sa dague, son épée, sa paire d'éperons, un livre et un modèle réduit de la basilique du Saint-Sépulcre qui l'accompagnaient. La description dans le catalogue de Penguilly L'Haridon précise qu'elle fut achetée directement auprès de la famille de son ancien porteur, circonstance rare au sein de la collection. Après cette période particulièrement peu documentée qui marqua les tâtonnements de la collection d'armes impériales, l'année 1865 vit l'empereur manifester une activité remarquable sur le marché de l'art. Alerté par Nieuwerkerke, Napoléon III donna ainsi à son surintendant des beaux-arts l'ordre d'acquérir pour lui une carabine lors de la vente Pourtalès<sup>185</sup>. Il s'agit ici d'une véritable décision impériale et le comte fut réellement missionné à cet effet, témoignant de nouveau d'un acte très interventionniste de l'empereur dans le milieu des collectionneurs d'armes et armures, après l'achat Soltykoff. Si cette arme ne rejoignit finalement pas la collection impériale ainsi qu'il était initialement prévu, son achat dans une grande des grandes ventes du XIX<sup>ème</sup> siècle exprime l'intérêt renouvelé de Napoléon III pour les armes, à une période qui correspond à celle de la première exposition publique de ses armes au Musée rétrospectif.

Le goût de l'empereur pour les pièces d'armement devenant de plus en plus notoire, la collection se développa aussi grâce à un certain nombre de cadeaux faits au souverain par son entourage ou par d'autres monarques. L'impératrice notamment, joua un rôle important dans la constitution de ce corpus grâce à l'achat de pièces particulièrement remarquables. Sa première contribution à la collection d'armes intervint dès 1862, lorsqu'elle offrit à Napoléon III un ensemble fameux attribué au roi Louis XIII, rassemblant une armure de cavalier, une barde de cheval et des éléments complémentaires pour un équipement d'homme de pied, que l'empereur reçut comme cadeau pour la saint Napoléon fixée au 15 août et sur laquelle nous reviendrons. Eugénie acheta également une demi-armure couverte d'un décor au repoussé de grande qualité (P20, MA G.93) (fig. 13) à la famille de Perclass pour en faire don à l'empereur

---

<sup>184</sup> *Catalogue descriptif de la collection d'armes offensives et défensives, pièces d'armures, meubles, faïences, bronzes et curiosités du Moyen-Âge [Vte. de Courval] : vente, Paris, Hôtel Drouot, 17 avril 1860, s. 1., s.n., 1860, s. p.*

<sup>185</sup> NIEUWERKERKE Émilien (de), *op. cit.*, p. 166

en décembre 1866. Deux autres cadeaux sont datables de manière plus fastidieuse car ils font partie des « pièces entrées dans le cabinet d'armes depuis l'achèvement du catalogue » dans les éditions de 1864 et 1865 du catalogue de Penguilly L'Haridon<sup>186</sup>. Leur achat suit donc probablement de peu la publication de l'ouvrage en 1864, et comme celui de 1865 n'est en somme toute qu'une réédition pour ce qui concerne l'ordre et la description des pièces, cela explique certainement que l'auteur n'ait pas modifié sa présentation. Il s'agit de deux défenses de tête, une bourguignotte italienne du milieu du XVI<sup>ème</sup> siècle repoussée, ciselée et damasquinée d'or (Pa3, MA H.258) (fig. 14), et un casque de carrousel entièrement en argent, recouvert d'ornements fantastiques et daté du milieu du XVII<sup>ème</sup> siècle allemand (Pa5, MA H.263) (fig. 15). Ces cadeaux signalent à la fois la touchante volonté d'Eugénie d'investir dans des pièces à même de réjouir leur nouveau possesseur, et la méconnaissance certaine de l'impératrice qui semble s'être tournée assez naturellement vers les pièces les plus impressionnantes visuellement. L'enrichissement de la collection se fit par quelques autres généreux donateurs, tout aussi déterminés que l'impératrice à ravir Napoléon III. Le comte de Nieuwerkerke, lui-même grand collectionneur d'armes et armures ainsi que véritable conseiller et agent de prospection pour la collection de Pierrefonds, fit présent à l'empereur d'une grande salade de guerre allemande de la deuxième moitié du XV<sup>ème</sup> siècle (Pa3, MA H.43) (fig. 16). Également rangée parmi les pièces rajoutées en supplément des premiers catalogues, cette défense de tête fut donc probablement offerte au souverain vers 1864 ou 1865. Dotée d'un frontal dentelé, d'une visière en une seule pièce et d'un couvre-nuque à queue articulée en trois lames, elle est jugée très curieuse par Penguilly L'Haridon, et reconnue comme un faux réalisé au XIX<sup>ème</sup> siècle par sa fiche d'inventaire actuelle au musée de l'Armée. Bien que le comte ait été de fait l'un des concurrents de l'empereur sur le marché de l'art et que son expertise sur le sujet dépassait de beaucoup un maître qu'il aurait donc sûrement pu berner, rien n'indique de manière concrète que le comte ait sciemment offert une pièce non-authentique. En outre, la collection du comte n'a pas non plus été épargnée par les pièces remontées, modifiées ou inventées, prouvant ainsi au besoin qu'il pouvait réellement avoir été trompé. L'amitié entre le surintendant et souverain suggère plutôt un cadeau guidé par une passion commune ainsi qu'une réelle sympathie. Une affection encore plus grande se devine dans le présent fait par le prince impérial d'un petit morion à bandes gravées (P178, MA H.205) qui, n'apparaissant que dans la dernière version du catalogue et sur aucune

---

<sup>186</sup> PENGUILLY L'HARIDON Octave, *Catalogue des collections d'armes du cabinet d'armes de S. M. l'Empereur*, Paris, 1864, p. 193

planche de l'album, a probablement été offert en 1867, date des deux ouvrages. Le fils du couple régnant étant alors âgé d'une petite dizaine d'années, il semble évident que ce geste trahit l'initiative d'une personne tierce, vraisemblablement l'impératrice. Enfin, en dehors de ce cadre constitué de la famille et du cercle des amis les plus proches, l'offrande d'armes pour la collection impériale fut aussi employée pour des actions diplomatiques. En témoigne le don fait par le roi Charles XV de Suède (1826-1872) d'une épée qui avait été celle du roi Charles XII (1682-1718) au siège de Bender (Pa10, MA J.389) (fig. 17). Ornée de rinceaux, du chiffre impérial constitué de deux C entrelacés, séparés par un XII et surmontés d'une couronne fermée, et de la devise *Soli deo gloria* (« à la seule gloire de Dieu ») utilisée par les très réputés armuriers de la ville Solingen, il s'agit d'une arme historique exceptionnelle. La fiche de l'inventaire du musée de l'Armée considère qu'elle fut offerte à Napoléon III par le souverain suédois lors de sa visite officielle à l'Exposition universelle de 1867, mais sa présence dans l'appendice des catalogues de 1864 et 1865 plaide possiblement en faveur d'un don plus précoce. Quelle qu'en ait été la date, ce geste indique que la collection de Napoléon III était connue à l'international. Dès le milieu des années 1860, la passion de l'empereur pour les armes semble donc avoir été prise en compte par son entourage proche, toute en étant prise au sérieux par les acteurs du marché de l'art et les dirigeants politiques cherchant à user de diplomatie.

En complément de toutes ces armes et armures dont les origines sont plus ou moins connues, et qui apparaissent dans les catalogues de la collection, il nous faut évoquer des acquisitions qui sont relatées par différentes sources du Second Empire, mais ne figurent pas parmi les pièces inventoriées par Penguilly L'Haridon. Édouard de Beaumont (v. 1821-1888), artiste et grand spécialiste des armes – en particulier des épées – cite ainsi le comte d'Armaillé (v. 1822-1882) comme l'un de ceux qui auraient cédé des armes à Napoléon III, à une date inconnue et sans que cette provenance ne soit mentionnée dans le catalogue<sup>187</sup>. Le type et l'apparence de ces pièces sont tout aussi mystérieux. Des mentions d'armes de la collection du comte d'Armaillé peuvent être retrouvées dans le catalogue du Musée rétrospectif<sup>188</sup>, mais après comparaison avec les pièces du catalogue de Pierrefonds, aucune ne semble correspondre. L'empereur a donc dû acquérir des armes de cette collection avant 1865 si bien que le comte ne pouvait plus les exposer à cette date, ou bien la tractation s'est faite après l'exposition du Musée rétrospectif mais a concerné d'autres œuvres, possiblement de

---

<sup>187</sup> BEAUMONT Édouard (de), art. cit. , in GONSE Louis, *op. cit.* , p. 346

<sup>188</sup> *Musée rétrospectif : exposition de 1865, Palais de l'Industrie*, Paris, J. Lemer, 1867, p. 156 et suivantes

moindre qualité puisqu'elles n'avaient pas été choisies par le collectionneur pour être montrées au public. Une autre hypothèse relative à l'acquisition d'Armaillé concerne son prix d'achat. Viollet-le-Duc fait en effet allusion à la collection d'un amateur, acquise avant 1869 par l'empereur pour vingt-cinq mille francs<sup>189</sup>, dans laquelle il faut peut-être reconnaître celle du comte. Cette théorie est étayée par le fait qu'il s'agisse du seul achat mentionné dans les sources, sans que le nom du collectionneur n'apparaisse dans l'article de Viollet-le-Duc. Il serait donc logique qu'il corresponde à cette évocation d'une collection anonyme. Des achats en Suède et au Danemark sont également consignés par Viollet-le-Duc pour un montant total de quatorze mille francs. Cette somme relativement modeste plaide en faveur d'une acquisition restreinte, peut-être composée d'une demi-douzaine d'objets environ, ou bien d'un corpus plus large mais de moindre qualité. Il faut cependant envisager que les prix des armes anciennes sur le marché de ces pays aient pu être fortement inférieurs à ceux pratiqués à Paris, auquel cas plus de pièces peuvent aussi avoir été acquises. Enfin, le dernier enrichissement de la collection de Pierrefonds – et non le moindre – fut l'acquisition de la majeure partie de la collection du marquis de Belleval. Ce dernier fit le choix de ne garder par devers lui que les armes qui venaient de sa famille, cédant à l'empereur un total de cent vingt-trois pièces (le terme de pièce étant peut-être davantage à prendre ici dans le sens d'« éléments » plutôt que d'« œuvre ») dont dix-huit armures<sup>190</sup>. Viollet-le-Duc considère qu'il en coûta à Napoléon III la somme de soixante-douze mille francs et que l'achat eut lieu aux alentours du 29 janvier 1869. Cette date est corroborée par une lettre adressée le même jour à l'architecte par Penguilly L'Haridon, dans laquelle ce dernier annonce que « l'Empereur [...] vient de faire une acquisition assez importante que je ferai transporter à Pierrefonds à la fin du mois prochain »<sup>191</sup>. Il explique également que « l'Empereur désire en jouir quelques temps aux Tuileries », une information particulièrement intéressante puisqu'il s'agit du seul achat pour laquelle il semble que le souverain ait souhaité se réserver la contemplation des pièces dans un cadre plus privé. Ce moment apparaît réellement comme le début d'une ère nouvelle pour la collection impériale, après celles des Tuileries et de l'installation à Pierrefonds, puisque Penguilly L'Haridon envisagea d'actualiser de nouveau son catalogue suite à cette acquisition. Il en fut malheureusement empêché par les événements dramatiques des années suivantes. Enfin, Eugène Viollet-le-Duc signale l'arrivée de nouvelles caisses d'armes

---

<sup>189</sup> VIOLLET-LE-DUC, art. cit. , p. 3

<sup>190</sup> BELLEVAL René (de), *op. cit.* , 1895, p. 285

<sup>191</sup> Lettre d'Octave Penguilly l'Haridon à Eugène Viollet-le-Duc, datée du 29 janvier 1869, pièce n°17 du volume de correspondance et rapports de Viollet-le-Duc pour l'année 1869, 2012/024/008, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine



envoyées par Penguilly L'Haridon à Pierrefonds le 5 novembre 1869, dont le contenu reste inconnu. Il est toutefois possible de former l'hypothèse d'un envoi tardif d'armes Belleval qui auraient été conservées aux Tuileries de manière prolongée, ou bien celle d'une caisse remplie de différentes pièces acquises lors de ventes publiques. L'activité de Penguilly L'Haridon, dépêché à Drouot pour enchérir au nom de l'empereur, est en effet attestée pour cette période. Des recherches entreprises au sein des catalogues de ventes d'armes anciennes réunis avec soin par Suzanne Higgott, conservatrice de la Wallace Collection, puis du fonds des Archives de Paris réunissant les procès verbaux et catalogues des ventes dirigées par le commissaire-priseur Charles Pillet, ont abouti à la découverte d'une mention d'acquisitions pour le cabinet de l'empereur. Lors de la vente Basilewski du 26 avril 1869, une carabine, cinq pistolets, une arbalète à cranequin, une épée, un casque de tournoi et une armure du XV<sup>ème</sup> siècle portent ainsi l'indication « Penguilly L'Emp » dans la marge, témoignant avec certitude de leur achat pour la collection de Pierrefonds<sup>192</sup>. Étant donné que Charles Pillet semble avoir été le principal responsable des ventes d'objets militaires durant sa période d'activité de 1855 à 1881, le dépouillement de ses archives pourrait permettre de relever potentiellement toutes les acquisitions impériales en salle des ventes. Ce travail représentant l'examen de plusieurs centaines de catalogues, nous nous sommes limitée par manque de temps à l'étude du carton D48/E3/60 qui couvre les années 1867-1869 et ne révéla pas d'autre achat de Penguilly L'Haridon au nom de l'empereur. Une étude systématique de ce fonds permettrait très certainement d'obtenir une vision plus complète de la collection. Notre connaissance des pièces acquises entre 1867 et 1870 peut également s'appuyer sur le fameux inventaire dressé au Louvre lors de l'ouverture des caisses en 1875, qui liste des pièces dont les numéros ne viennent pas du catalogue de Pierrefonds et dont l'inventaire a été entrepris dans le cadre de ce travail<sup>193</sup>. Il faut toutefois souligner une nouvelle fois que de nombreuses œuvres étaient sans numéro, et demeurent donc non-identifiables.

### *B. Qualité, valeur et appréciation de la collection impériale*

Il ressort cependant de ce passage en revue des acquisitions impériales que la majorité de la collection était constituée par les deux grands ensembles de Soltykoff et du musée du Louvre, ainsi que d'achats auprès de collectionneurs qui faisaient déjà autorité, tels que

---

<sup>192</sup> Cf. Pièce justificative n°5: Compte-rendu de la vente Basilewski, 26 avril 1869, archives du commissaire-priseur Charles Pillet, D48/E3/60, Archives de Paris

<sup>193</sup> Cf. Inventaire des œuvres acquises après 1867

Belleval. Par conséquent, il n'est pas surprenant que la collection de l'empereur ait été régulièrement décrite par les sources de l'époque comme une réunion d'œuvres d'une qualité exceptionnelle. Dans l'ouvrage qu'il consacra au château de Pierrefonds, Viollet-le-Duc va même jusqu'à déclarer que la salle des Preuses hébergeait une « réunion d'armes de main, de trait et de feu comme il n'en existe dans aucune collection »<sup>194</sup>. Ce jugement apparaît cependant quelque peu excessif, et probablement imputable aux liens étroits qui unissaient l'architecte à la collection impériale. Parmi les autres érudits qui exprimèrent des opinions semblables figure Auguste Demmin (1817-1898), qui estima en 1869 que la collection du cabinet de Pierrefonds faisait partie des plus riches et estimables de son temps, notamment grâce à la présence en son sein de nombreuses armures allemandes<sup>195</sup>. L'amateur accordait en effet à ces pièces le plus grand intérêt, jugeant que les œuvres des armuriers germaniques dépassaient les créations des autres centres de production européens. Cette préférence personnelle semble relever assez clairement de l'accès de patriotisme, Demmin étant citoyen allemand. Mais d'autres voix plus objectives témoignèrent également de l'exceptionnelle réputation dont jouissaient les armes et armures de Pierrefonds. L'historien de l'art Marius Vachon propose ainsi une comparaison entre la collection de l'empereur et celles de la Real Armería de Madrid, de l'Armeria Reale de Turin et du cabinet impérial du tsar de Russie à Tsarskoïe Selo, assurant que « des amateurs compétents » considéraient que Napoléon III avait réuni des pièces dont la qualité et la préciosité se mesuraient à ces illustres collections européennes<sup>196</sup>. La qualité des œuvres formant le corpus de Pierrefonds paraît donc avoir été reconnue assez largement dans le monde de l'art et de la collection, et ce au-delà des spécialistes des seules armes anciennes. Ce jugement a d'ailleurs été confirmé à des époques plus récentes, par exemple par Jean-Pierre Reverseau, conservateur émérite au musée de l'Armée, pour qui l'attribution de la collection de Pierrefonds a permis de faire entrer au musée un nombre conséquent d'œuvres d'intérêt international<sup>197</sup>. Au-delà de la simple qualité technique ou plastique des pièces qui la composait ou du prestige attaché à leurs fabricants et porteurs passés, la collection impériale a laissé un souvenir marquant auprès des connaisseurs et du public par son remarquable caractère instructif. Le marquis de Belleval est probablement celui qui évoque le mieux cet aspect en vantant les vertus de la collection pour le passionné et

---

<sup>194</sup> VIOLLET-LE-DUC Eugène, *Description du château de Pierrefonds*, Paris, Librairies-Imprimeries réunies, 1891 [1868], p.45

<sup>195</sup> DEMMIN Auguste, *Guide des amateurs d'armes et armures anciennes par ordre chronologique depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, Paris, Ve J. Renouard, 1869, p. 19

<sup>196</sup> VACHON Marius, art. cit. , p. 5

<sup>197</sup> REVERSEAU Jean-Pierre, art. cit. , in LACAILLE Frédéric, *op. cit.* , 2005, p. 101

l'antiquaire, pour lesquels il considérait qu'elle avait valeur de véritable modèle, de source d'inspiration autant que de savoir. Selon ses propres mots, « ce qui distinguait essentiellement le cabinet d'armes de Pierrefonds, c'était la variété dans les types en même temps que la perfection. L'homme d'études y trouvait les modèles les plus purs, depuis l'introduction dans l'équipement militaire de l'armure en fer [...] jusqu'à l'époque de Louis XIV »<sup>198</sup>. Autrement dit, la collection impériale ne se contentait pas de réunir des pièces d'exception : ces pièces étaient également regroupées et présentées d'une manière cohérente et qui offrait au visiteur un véritable panorama de l'histoire de l'armement occidental. L'origine de cette conception très didactique de la collection est peut-être à rechercher du côté du goût du prince Pierre Soltykoff. Sa collection d'objets d'art était alors célèbre pour sa parfaite illustration de l'évolution des techniques et typologies d'objets précieux durant le Moyen Âge et parfois jusqu'à la Renaissance<sup>199</sup>. Il ne serait donc pas étonnant que l'aristocrate russe ait formé sa collection d'armes selon le même principe, ce qui expliquerait l'exhaustivité louée par Belleval à Pierrefonds. Par ailleurs, l'organisation scientifique de la collection et les vertus pédagogiques qui en résultèrent sont très probablement à porter au crédit d'Octave Penguilly L'Haridon. Fervent défenseur de la valeur historique des armes et de leur pouvoir d'édification et d'instruction des foules, ainsi que pionnier de la classification raisonnée des objets au sein du musée d'Artillerie<sup>200</sup>, il paraît probable qu'il appliqua ses convictions et méthodes à la collection de Pierrefonds. Enfin, cette spécificité du cabinet d'armes de l'empereur fut certainement renforcée par l'acquisition de la majorité de la collection du marquis de Belleval en 1869. Celui-ci était en effet l'un des rares collectionneurs véritablement connaisseur en matière d'armes anciennes, privilégiant les pièces représentatives d'une évolution précise dans l'histoire de l'armement, plutôt que les armes richement ornées, les panoplies complètes ou les attributions grandiloquentes. Par conséquent, les armes et armures acquises par Napoléon III auprès de Belleval se résumaient davantage à des fragments d'armes et armures, mais leur intérêt historique était le plus souvent remarquable<sup>201</sup>. L'ensemble constitué occupait donc une place prédominante en termes de qualité et de cohérence au sein des collections d'armes et armures de la seconde moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle.

---

<sup>198</sup> BELLEVAL René (de), *op. cit.*, 1895, p. 286

<sup>199</sup> BRENNAN Christine, *op. cit.*, p. 34

<sup>200</sup> PENGUILLY L'HARIDON Octave, « Le musée d'Artillerie », *Paris-Guide 1 / par les principaux écrivains et artistes de la France*, Paris, Librairie internationale, 1867, p. 478

<sup>201</sup> VIOLLET-LE-DUC Eugène, *art. cit.*, p. 3

Une autre façon de mesurer le crédit accordé à la collection de Pierrefonds et la position qui était la sienne sur le marché consiste à en estimer la valeur financière, et à chercher à comparer celle-ci avec les sommes atteintes par des objets militaires lors des ventes publiques. Les informations données par Eugène Viollet-le-Duc à ce sujet sont une nouvelle fois à prendre avec précaution. Dans l'article qu'il publia pour défendre les collections de Pierrefonds et de Fontainebleau en 1874, il évalua tout d'abord la première à quatre cent seize mille francs. Cette somme se décomposait selon ses dires en deux cent cinquante mille francs pour la collection Soltykoff, soixante-douze mille francs pour la collection Belleval, quatorze mille francs pour des collections suédoise et danoise, et diverses autres armes pour quatre-vingt mille francs<sup>202</sup>. Néanmoins, la crédibilité des comptes dressés par Viollet-le-Duc est fortement altérée par le fait que l'auteur lui-même donne, quelques colonnes de texte plus loin, une autre version des dépenses impériales. L'achat d'une autre collection pour vingt-cinq mille francs y est cette fois évoqué, mais la collection suédoise disparaît de la liste des acquisitions. Pour finir, l'architecte estime que la collection du cabinet d'armes de Pierrefonds a dû représenter pour Napoléon III un budget de quatre cent cinquante à cinq cent mille francs, des chiffres d'autant plus surprenants qu'aucune des deux listes de dépense précédemment établies par ses soins n'atteint une telle somme. Il ressort néanmoins de cette démonstration manifestement confuse, que l'empereur déboursa dans les environs des quatre cent mille francs afin de constituer sa collection sur près de dix ans. Toutes proportions gardées, cette somme ne semble pas avoir été excessive pour former un ensemble d'une telle qualité. À titre de comparaison, Suzanne Higgott, qui s'est intéressée de près à la collection du comte de Nieuwerkerke, l'un des meilleurs et des plus grands ensembles d'armes anciennes de l'époque, estime qu'il déboursa cent mille francs à cet effet en 1865, la même somme en 1866 et 1868, et plus de deux cent mille francs en 1867<sup>203</sup>. Si aucun montant n'est précisé pour les années suivantes, le surintendant continua d'étendre sa collection jusqu'à son départ en exil en 1870, aussi pouvons-nous en déduire qu'il consacra à sa passion une somme plus considérable que ne le fit Napoléon III, et ce sur une période de seulement cinq ans. La relative économie de l'empereur est principalement explicable par l'affaire que représenta l'achat en bloc de la collection Soltykoff, constituée d'un grand nombre de pièces remarquables dont l'acquisition pièce à pièce en salle des ventes aurait été à coup sûr bien plus dispendieuse. Il est en effet possible d'obtenir une idée des prix atteints par les armes

---

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 3

<sup>203</sup> GAYNOR Suzanne, « Comte de Nieuwerkerke : A Prominent Official of the Second Empire and His Collection », *Apollo*, n°283, novembre 1985, p. 373. L'auteur de cet article est Suzanne Higgott, que nous avons déjà eu l'occasion de remercier pour son aide précieuse, publiée ici sous son ancien nom

anciennes sur le marché de l'art en se référant au remarquable volume de synthèse publié par Francis Cripps-Day, qui recense les ventes d'armes et armures de la Belle Époque aux années folles<sup>204</sup>. Si la période étudiée est quelque peu postérieure à celle qui vit l'empereur être actif sur le marché de l'art, les indications de prix qui y sont recensées n'en demeurent pas moins intéressantes, à condition de garder en mémoire que l'intérêt pour les armes n'avait pas encore atteint cette apogée dans les années 1860-1870. L'analyse des ventes mentionnées par Cripps-Day pour la période 1880-1900 permet de fixer le prix moyen d'une arme sans distinction particulière entre deux cent cinquante et cinq cent francs. C'est la somme qui est le plus souvent offerte pour les armes blanches les plus communes, les fragments d'armures en tout genre, les accessoires types étriers ou poires à poudre. Les épées les plus riches ou les arbalètes au décor d'ivoire le plus fin atteignent fréquemment les deux mille cinq cent francs. Par ailleurs, une armure complète peut se négocier pour environ sept mille cinq cent francs dans les ventes parisiennes ou londoniennes. Seul un corpus très restreint d'armes et armures, rendues exceptionnelles par leur passage dans les collections les plus renommées, l'excellente facture de leur décor souvent soigneusement gravé et doré, ou la rareté de leur typologie, peut dépasser les vingt-cinq mille francs. Parmi toutes les pièces documentées par Francis Cripps-Day dans son ouvrage pour cette période de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, la plus coûteuse est l'armure n°7 de la vente Spitzer qui se déroula à Paris du 10 au 14 juin 1895, vendue pour soixante-seize mille francs, un montant absolument hors-norme. Toutes ces estimations sont à mettre en parallèle avec les chiffres qui furent suggérés après la chute du Second Empire pour la collection de Pierrefonds. Il a déjà été fait mention de la proposition de Viollet-le-Duc qui offrit un million et demi de francs pour l'intégralité de l'ancienne collection impériale. Une somme encore plus considérable est attestée par le marquis de Belleval qui soutient que le riche collectionneur britannique Richard Wallace (1818-1890) entra en contact avec l'impératrice à une date inconnue pour lui offrir deux millions de francs en échange de la collection d'armes. Bien qu'il soit particulièrement difficile d'estimer avec précision le nombre d'objets présents dans la collection impériale, il est possible d'avancer l'ordre de grandeur d'environ huit cent œuvres en se basant sur les quelques six cent armes cataloguées par Pengilly L'Haridon et l'indication du marquis de Belleval selon laquelle il céda à Napoléon III cent vingt-trois pièces<sup>205</sup> et les autres armes potentiellement acquises entre 1867 et 1870. En prenant comme référence ce chiffre qui constitue une estimation relativement large du nombre d'œuvres réunies dans le cabinet de Pierrefonds, pour que la collection

---

<sup>204</sup> CRIPPS-DAY Francis, *A Record of Armour Sales, 1881-1924*, Londres, G. Bell and Sons, 1925, 327 p.

<sup>205</sup> BELLEVAL René (de), *op. cit.*, 1895, p. 285

entière vaille les deux millions proposés par Wallace, chaque objet se voit attribué une valeur de deux mille cinq cent francs. Cette somme excède largement le prix attendu pour une arme ancienne ordinaire et hormis la vente Spitzer précédemment mentionnée, aucune des collections passées en vente publique durant les décennies qui suivirent l'attribution de la collection de Napoléon III à l'État ne peut soutenir la comparaison. Par conséquent, cette étude comparative des valeurs traditionnelles du marché des militaria et des sommes offertes pour les œuvres de Pierrefonds confirme l'idée que la collection de l'empereur était d'une facture très supérieure à la moyenne.

Toutefois, cette qualité hors du commun et sa renommée dans le milieu des connaisseurs d'armes anciennes ne signifient pas que la collection de Pierrefonds n'était composée que de pièces admirables. Si la collection présentait l'évolution de nombreuses pièces d'armement sur plusieurs siècles, tous les jalons de cette chronologie n'étaient pas nécessairement remarquables à d'autres titres que leur rareté. À dire vrai, de nombreux objets décrits par Penguilly L'Haridon apparaissent très fragmentaires ou parfois relativement quelconques sur le plan de l'ornementation et du travail décoratif du métal. En outre, la collection de Napoléon III comptait un certain nombre de faux avérés. En dresser la liste complète nécessiterait une étude approfondie et de première main au contact de la totalité des œuvres, une entreprise trop complexe et trop chronophage pour avoir pu être menée dans le cadre de ce mémoire. De plus, comme dans tout domaine artistique, reconnaître un faux au sein d'un corpus d'armes et d'armures requiert souvent l'œil d'un expert chevronné, titre auquel nous ne saurions prétendre. Cela étant dit, quelques critères peuvent amener à discerner une anomalie trahissant sans doute possible une pièce fallacieuse. Il peut s'agir d'un poids trop faible qui révèle un métal de mauvaise qualité ou une technique incertaine, à moins que l'objet ne soit tout simplement pas portable par un combattant, par exemple du fait d'une mobilité trop entravée par l'armure ou de l'absence de ventilation sur un casque<sup>206</sup>. Ces astuces n'étaient d'ailleurs pas inconnues de certains érudits du XIX<sup>ème</sup> siècle. Le marquis de Belleval, observateur avisé, relate ainsi avoir appris à l'empereur le caractère non-authentique d'un casque de carrousel en argent (Pa5, MA H.263) offert par Eugénie<sup>207</sup>. Le souverain aurait réagi à cette affirmation en éclatant de rire, probablement conscient que l'impératrice avait dû porter son choix sur l'objet en raison de son aspect spectaculaire et sans grand souci

---

<sup>206</sup> WATTS Karen, « Samuel Pratt and Armour Faking », in JONES Mark (dir.), *Why Fakes Matter : Essays on Problems of Authenticity*, Londres, British Museum Press 1992.

<sup>207</sup> BELLEVAL René (de), *op. cit.*, 1895, p. 285

d'authenticité historique. Mais Eugénie n'est pas seule à blâmer au sujet des pièces de la collection impériale. La collection Soltykoff, malgré sa renommée et le prestige qui entourait ses pièces, est loin d'échapper à tout soupçon. Christine Brennan a ainsi souligné que le prince employait régulièrement artistes et restaurateurs afin de compléter ou embellir ses trésors d'art médiéval, comme se fut le cas pour un certain nombre d'émaux sur lesquels travaillèrent les orfèvres Louis Steinheil et Achille Legost<sup>208</sup>. Quoique ces restaurations n'aient a priori été réalisées que pour adapter les œuvres au goût du prince et non pour tromper le marché, elles n'en sont pas moins révélatrices des modifications que le collectionneur pouvait faire apporter aux pièces de sa collection. En outre, des pratiques similaires concernèrent des armes et armures car plusieurs pièces vendues par Soltykoff au grand collectionneur américain William H. Riggs (1837-1924) avant sa vente de 1860-61 et désormais conservées au Metropolitan Museum of Art de New York furent reconnues comme fausses dès le XIX<sup>ème</sup> siècle<sup>209</sup>. Que Soltykoff ait volontairement trompé Riggs en lui cédant des pièces restaurées, qu'il ait été dupé par Carrand, ou que le prince et son conseiller aient réellement ignoré que les œuvres étaient factices, cela établit un précédent appelant à ne pas négliger la présence possible de faux provenant de la collection Soltykoff. Il ne faut cependant pas se hâter de déprécier la collection pour autant. Comme le fit valoir le chroniqueur d'art Paul Eudel (1837-1911), en déplorant la prolifération des faussaires :

« Comment s'étonner, après cela, si des collections fameuses, comme celle de Des Mazis, du Musée d'artillerie, et du duc de Dino, achetée à l'amiable 1 250 000 par le Museum métropolitain [sic] de New York, contiennent quelques brebis galeuses ? Comment trouver surprenant que des sélections qui devraient être irréprochables, comme les épées d'Ed. [sic] de Beaumont, au Musée de Cluny, contiennent tant de pièces anciennes d'où la sincérité de la monture est absente, et qui, sur une lame d'une façon portent une poignée d'une autre ! »

Par effet mécanique, la réputation montante des grandes collections entraîna un essor du marché, de la demande, et par conséquent, des contrefaçons. Aussi est-il réellement impossible d'évoquer une collection d'armes formée au XIX<sup>ème</sup> siècle et vierge de tout objet factice, si tant est qu'une telle collection puisse d'ailleurs avoir été constituée à d'autres époques. Dans le cas des armes, certaines pièces peuvent aussi être

---

<sup>208</sup> BRENNAN Christine, *op. cit.*, p. 61

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 76

des faux anciens. Eudel rapporte ainsi que les lames fabriquées à Tolède étaient si recherchées au XVI<sup>ème</sup> siècle que les fourbisseurs de Solingen et Augsbourg n'hésitaient pas à copier les poinçons de la ville espagnole pour les apposer sur leurs propres productions. Enfin, certains signes suggèrent que les pièces restaurées, bien qu'ayant perdu en authenticité, n'étaient pas forcément moins appréciées par les spécialistes et les collectionneurs présents sur le marché. Lors de l'exposition consacrée aux armures et défense de tête à l'Institut royal d'archéologie de Grande-Bretagne en 1880 par exemple, des faux furent présentés aux visiteurs de manière très scientifique, en les isolant des autres œuvres mais en reconnaissant néanmoins la place qu'ils occupaient dans l'histoire du collectionnisme<sup>210</sup>. D'une manière encore plus surprenante, ces pièces n'étaient pas toujours rejetées dans le cadre des ventes, même lorsque leur restauration ne faisait aucun doute. Ainsi le catalogue Spitzer indiquait-il « cette pièce a subi des restaurations » au sujet du lot n°323 de la vente, ce qui n'empêcha pas cette arquebuse à rouet italienne de trouver acquéreur pour trente-cinq mille francs<sup>211</sup>. Francis Cripps-Day précise que ce montant était inférieur à celui payé par Frédéric Spitzer lorsqu'il acheta la pièce, mais son prix de revente reste des plus respectables. Par conséquent, la présence de faux dans la collection de Pierrefonds ne suffit guère à la discréditer entièrement, d'autant que le phénomène demeure résiduel. Dans un certain sens, ces faux pourraient presque être interprétés comme des marqueurs qui ancrent l'ancienne collection d'armes de l'empereur dans son temps et attestent de son intégration au marché des militaria et aux inévitables trafics et contrefaçons qui l'entouraient.

## 2. Études de cas

### *A. L'armure « de type français » : objet assemblé, œuvre discréditée ?*

La toute première œuvre (P1-1, MA G.4) figurant au catalogue de la collection de Pierrefonds est une armure complète (fig. 18), présentée par Penguilly L'Haridon comme une création française du milieu du XV<sup>ème</sup> siècle. La distance entre cette description et la véritable nature de la pièce rend à nos yeux son étude particulièrement intéressante, car elle permet d'aborder sous un angle original certaines des idées et des erreurs de jugement

---

<sup>210</sup> BURGESS William, COSSON Charles Alexander (de), *Ancient Helmets and Examples of Mail. A Catalogue of the Objects Exhibited in the Rooms of The Royal Archaeological Institute of Great Britain and Ireland, June 3rd-16th 1880*, Londres, Office of the Royal Archaeological Institute of Great Britain and Ireland, 1881, p. 1

<sup>211</sup> CRIPPS-DAY Francis, *op. cit.*, p. 95



caractéristiques du milieu du collectionnisme des armes et armures anciennes du XIX<sup>ème</sup> siècle.

Il nous faut tout d'abord décrire cette armure et passer en revue l'assemblage de ses éléments<sup>212</sup>. Sa défense de tête est un armet sphérique sans crête, qu'il est possible de rapprocher de ceux créés vers 1470 mais dont la forme étrangement ovoïde étonne. Il se trouve raccordé à l'armure par un colletin qui a été rapporté. La cuirasse est composée d'un plastron bombé daté vers 1490, présentant une grande pièce de renfort qui part de sa partie inférieure et remonte vers le sternum, et d'une dossière en trois pièces des années 1510. Les épaulières sont de taille égale, indiquant une armure de combat à pied, et sont dépourvues de la remontée appelée passe-garde. Comme la cuirasse, elles sont d'origine germanique, ainsi qu'en témoigne le poinçon dit du Deutsch Matthes présent à l'épaule gauche. Les brassards d'époque 1510 défendant les bras sont en revanche italiens, tout comme les cuissards et les défenses de jambes appelées grèves, datées de 1490 et ornées d'une forte arête médiane. Si les genouillères sont de même origine, leur fabrication est antérieure, probablement dans les années 1450 au plus tard. Également italiens, les solerets protégeant les pieds se terminent en longue pointe, selon la mode des poulaines répandue dans le costume civil aristocratique à la fin du XV<sup>ème</sup> siècle. Mais la partie la plus remarquable et la plus singulière de cette armure est sans conteste celle qui sert à protéger le haut des cuisses, puisqu'à la braconnière fixée à la taille sont attachées des tassettes formées de lames articulées et terminées par une sorte de tuile à la coupe étroite et effilée vers les côtés. Enfin, les gantelets sont à signaler car il s'agit de mitons, un type de gantelet ne séparant pas les doigts, mais qui les reproduit ici, si ce n'est de manière réaliste, du moins avec quelques détails anatomiques comme les articulations des phalanges et la saillance de l'os du poignet.

Loin d'être une armure complète et cohérente, représentative de l'armement français à l'époque de Charles VII, cet ensemble est donc des plus composites. Il s'agit d'un harnois assemblé de toutes pièces dans l'hétérogénéité la plus complète, puisqu'il présente à la fois plusieurs centres de production et plusieurs époques de création. Cette armure acquise par Napoléon III lors de l'achat de la collection Soltykoff, a longtemps été regardée comme l'exemple type des œuvres assemblées de manière erronée à Pierrefonds, qui démontraient la méconnaissance et l'amateurisme – dans le plus mauvais sens du terme – du souverain et du

---

<sup>212</sup> Cette description s'appuie sur les informations contenues dans la fiche de l'œuvre, Service de l'Inventaire, Musée de l'Armée

groupe de fidèles qu'il avait adjoint à sa collection. Or, plusieurs sources prouvent qu'il n'en est rien. Tout d'abord, il faut remarquer que ces éléments, aussi disparates soient-ils, n'en demeurent pas moins authentiques. Cette armure est constituée de pièces d'époques, et comme nous l'avons précisé certaines, comme les mitons, ne sont pas dénuées d'intérêt. Une découverte très récente, réalisée par les équipes du département ancien du musée de l'Armée, atteste en outre que les erreurs dans l'assemblage des pièces de cette armure ne sont pas à imputer aux équipes de Pierrefonds. En effet, jusqu'à maintenant, l'aspect de cette pièce n'était pas connu avant sa reproduction photographique dans l'album qu'Auguste Chevallier consacra à la collection de Pierrefonds. Il était donc impossible de savoir si les composants de cette armure avaient été regroupés lors de leur possession par l'empereur, lorsqu'ils étaient chez le prince Soltykoff, ou même auparavant. La mise au jour, au sein de la documentation du musée, d'une gravure figurant l'armure dans son état actuel sur un piédestal orné de la mention « Caroline Naudet aquaforti 1838 » (fig. 19) tiré d'un recueil de gravures d'objets d'art<sup>213</sup>, permet d'établir avec certitude que l'association de ces pièces disparates date au plus tard de la fin des années 1830. Cet ouvrage indique de surcroît l'origine de l'armure, qui provenait de la collection Mention et Wagner, dispersée par vente publique en 1838, dont elle constituait le lot n°10, décrit comme suit :

« Très-belle armure complète du XV<sup>e</sup> siècle, en acier poli, avec chaussure à la poulaine ; le casque à ventaux est à double visière ; le devant et le derrière de la cuirasse sont composés de pièces articulées dont les contours gracieux décrivent des lignes qui servent d'ornement, et se combinent avec celles des autres pièces de l'armure. Elle est en outre garnie de la maille de l'époque, dont la partie formant braguette est des plus curieuses, et peut être considérée comme la seule connue de ce genre. – Cette belle armure, qui offre la même disposition dans les mailles, que celles n°1, est des plus remarquables, autant par l'élégance et la pureté de ses formes, que par le complet de son ensemble, qualités très-rares dans les armures de cette époque. »<sup>214</sup>

Ces remarques élogieuses ne doivent pas être perçues comme un égarement du catalogue. Elles trahissent au contraire une opinion largement répandue au XIX<sup>ème</sup> siècle et même durant une grande partie du XX<sup>ème</sup> siècle. Dans ses mémoires, le marquis de

---

<sup>213</sup> JOLIMONT François Gabriel Théodore Basset (de), GAGNIET Jules et NAUDET Caroline, *Recueil d'objets d'art et de curiosité dessinés d'après nature*, Paris, s.n. , 1837, s.p.

<sup>214</sup> NAUDET Caroline, *Catalogue d'armes anciennes, européennes et orientales, objets d'art et de curiosité, orfèvrerie et bijoux anciens, meubles de la Renaissance etc. composant la collection de MM. Mention et Wagner [1838]*, Paris, s. n. , 1838, p. 8

Belleval cite par exemple cette pièce comme un excellent exemple de la valeur du style français des armures lors de la guerre de Cent Ans<sup>215</sup>. L'ancienne version de la fiche d'inventaire toujours conservée au musée de l'Armée estime quant à elle que « par son ancienneté et sa beauté, cette armure est, malgré sa simplicité, une des pièces les plus précieuses du Musée ». À l'époque de l'apogée du goût pour les armes et armures, cette œuvre était donc considérée comme tout à fait sensationnelle. Cela était en grande partie due à son rapprochement fantasmé avec le fameux « type français » des armures évoqué par Belleval. Dans le contexte de l'essor des nationalismes qui marqua la France après la défaite de Sedan et jusqu'à la Seconde guerre mondiale, il était important de pouvoir distinguer et classer les différentes écoles d'armuriers et leurs productions. La chevalerie française, si bien mise à l'honneur par l'école de la République, se devait d'être identifiable et dotée des meilleurs harnois qu'il fut. Il n'est pas anodin que cette armure, pourtant constituée de pièces de différentes époques, ait été datée du règne de Charles VII, dont le nom évoque à lui seul la professionnalisation de l'armée française via la création des compagnies d'ordonnance et la victoire finale contre les Anglais lors de la guerre de Cent Ans. La relative sobriété de cette armure, l'élégance formelle de ses grèves galbées et de ses tassettes acérées, ainsi que l'équilibre qui ressort de l'ensemble de sa silhouette, contribua fort probablement à la fortune critique de cette armure. Sa présence au sein de la collection de Pierrefonds, si elle n'eut donc aucune influence sur l'agencement de ses pièces, favorisa cependant sa diffusion. L'armure composite apparaît par exemple dans le dictionnaire des armes rédigé par Viollet-le-Duc<sup>216</sup>, dont la proximité avec la collection de l'empereur n'est plus à démontrer. Elle y est d'ailleurs commentée de façon impropre, puisque l'architecte a identifié une pièce longitudinale en saillie sur le renfort du plastron comme un système d'articulation entre deux parties de cuirasse (fig. 20). Cette erreur révèle que son analyse de la pièce a dû s'effectuer sur la base de dessins réalisés par ses aides ou élèves, car une observation réelle de l'armure permet de voir que cette pièce ne fait en réalité pas partie d'un mécanisme<sup>217</sup>. Elle a seulement été formée en surface du métal, comme le prouve l'entaille inachevée dans sa partie supérieure. Cet exemple rappelle que Viollet-le-Duc, bien que sincèrement passionné par les armes et armures et bon spécialiste de l'histoire

---

<sup>215</sup> BELLEVAL René (de), *op. cit.*, 1895, p. 286

<sup>216</sup> VIOLLET-LE-DUC Eugène, *Dictionnaire raisonné du mobilier français : de l'époque carolingienne à la Renaissance, Armes de guerre*, v. 5, Paris, A. Morel, 1874, p. 183

<sup>217</sup> Tous nos remerciements vont à M. Olivier Renaudeau pour avoir attiré notre attention sur ce point et nous avoir fait part de sa théorie à ce sujet

militaire, se voit parfois pris au piège de ses théories rationalistes et de sa volonté de voir en chaque élément un rouage fonctionnel et indispensable. Son dictionnaire n'en devint pas moins un ouvrage de référence largement diffusé, assurant la réputation de cette armure. L'exposition du harnois, fréquemment placé à l'entrée des salles du musée d'Artillerie, puis du musée de l'Armée, joua également un rôle certain en ce sens. Les différents conservateurs de l'institution continuèrent durant plusieurs décennies à la présenter comme le type parfait de l'armure française du XV<sup>ème</sup> siècle, ce qui fit d'elle l'une des œuvres les plus connues et les plus célébrées du musée. Elle servit notamment d'illustration de références pour des jeux de cartes, des jouets et des livres pour enfants, et ce jusqu'à nos jours puisque l'édition la plus récente de l'album *Le temps des chevaliers* datée de 2016 chez Gallimard, utilise encore cette armure comme illustration de couverture (fig. 21), et ce malgré le renvoi de l'œuvre en réserve depuis 2003.

En conclusion, si cette armure peut être vue comme l'exemple-type des œuvres remontées et abusivement admirées au sein de la collection de Pierrefonds, il faut toutefois souligner que l'empereur et Penguilly L'Haridon sont loin d'être les seuls à s'être laissés abuser par cet assemblage. Certains des spécialistes les plus fins de l'époque, à l'image du marquis de Belleval, encensèrent également la pièce, qui connut une fortune critique des plus heureuses. Il est cependant parlant que son caractère impropre et panaché ait été imputé à Napoléon III et à ses hommes. Au-delà de son appartenance à la collection impériale, cette armure est surtout le symbole des interprétations fantaisistes élaborées par le milieu des collectionneurs du XIX<sup>ème</sup> siècle (et du XX<sup>ème</sup> siècle !). Son étude permet de revenir sur certaines des obsessions des amateurs de cette époque, et notamment d'examiner comment le contexte politique et diplomatique a pu marquer l'histoire du collectionnisme et les commentaires formulés autour d'œuvres aussi symboliques que les objets militaires. Il est à ce titre particulièrement intéressant de noter la longue persistance de ces idées à travers l'imaginaire populaire et enfantin.

### *B. L'épée de Gasparo Mola : une œuvre d'art dans la collection impériale*

Au-delà des faux et des objets à l'authenticité douteuse, la collection de Pierrefonds compte de nombreux objets remarquables uniquement au titre de leur représentativité historique, ainsi qu'un certain nombre d'armes dont la production fut presque sérielle.

Certaines pièces se distinguent cependant, et contribuent à faire rayonner la collection en lui conférant une valeur qui surpasse largement celle d'une simple collection d'amateur. L'épée de Gasparo Mola (P234-257, MA J.129) est de ces objets qui invitent à réévaluer la collection de Napoléon III, ainsi que le potentiel artistique des pièces d'armement.

Il s'agit en réalité d'un groupe d'objets puisque le numéro du catalogue de Pierrefonds tout comme celui du musée de l'Armée comprend une épée, une dague et les garnitures de fourreau, ceinturon et pendants qui leur correspondent (fig. 22)<sup>218</sup>. Il convient tout d'abord de centrer notre attention sur l'épée, pièce maîtresse de cet ensemble de luxe. Celle-ci est en fait une rapière au pommeau long et légèrement aplati, et à la garde complexe enrichie au revers par une quadruple contregarde, c'est-à-dire quatre branches partant de la poignée pour rejoindre les deux anneaux appelés pas-d'âne, qui servaient à protéger l'index du combattant (fig. 23). Les quillons, partie horizontale qui donne à l'épée sa forme en croix caractéristique, sont ici longs et légèrement épatés à leur extrémité, et la fusée qui les relie au pommeau présente une forme quadrangulaire classique. Tous ces éléments permettent de dater la pièce du début du XVII<sup>ème</sup> siècle, aux alentours de 1610-1620. La dague, au pommeau légèrement plus ovoïde et à la garde dotée d'un simple pas-d'âne, a été conçue à la même époque pour l'accompagner, comme il était alors courant (fig. 24). Il est à noter que les lames, tout comme les garnitures en velours vert, sont des ajouts modernes. Le caractère exceptionnel de la paire provient de son décor émaillé, qui déroule son vocabulaire d'arabesques, de rinceaux et de figures, typique du goût maniériste italien, sur l'entièreté des gardes de l'épée et de la dague, ainsi que sur les pendants, la boucle de ceinture et les bouterolles, garnitures métalliques présentes aux deux extrémités du fourreau de la dague. L'émail du pommeau de l'épée, dont la précision et l'éclat du contraste de couleur impressionnent, est translucide et a été apposé sur le métal préalablement ciselé et garni d'une feuille d'or, si l'on en croit Charles Buttin (1856-1931). Il est travaillé de manière à représenter deux figures, évoquant la Guerre et la Paix, qui occupent chacune une face du pommeau. Le reste du décor a été réalisé grâce à la technique de l'émail cloisonné, consistant à souder à la surface de l'objet de très fines lames de métal, de manière à créer un réseau de petites cavités qui sont ensuite emplies avec la poudre d'émail et les oxydes métalliques qui apporteront la couleur souhaitée. En l'occurrence, l'œuvre étudiée présentant de riches nuances de blanc, vert émeraude, jaune

---

<sup>218</sup> BUTTIN Charles, « Le chef d'œuvre de Gasparo Mola au musée de l'Armée », *Gazette des beaux-arts*, 1 février 1924, p. 102

doré, rouge sang ou encore bleu roi, obtenues à l'aide d'oxydes aux températures de cuisson différentes, sa réalisation fait figure de véritable tour de force technique.

L'orfèvre à l'origine de cette prouesse est l'italien Gasparo Mola (1567-1640), qui fut responsable des monnaies à la cour de Florence puis à celle du pape, et reste principalement connu pour son travail en tant que médailleur. D'autres armes de sa main sont néanmoins connues : un casque de parade et une rondache conservés au musée du Bargello, un pistolet à rouet de la fin du XVI<sup>ème</sup> siècle (MA M PO 2845) au musée de l'Armée et une superbe rapière damasquinée d'or et d'argent au Metropolitan Museum of Art (MET 04.3.23a.b), dont la silhouette n'est pas sans rappeler celle de l'objet de notre étude (fig. 25). Toutes présentent une profusion décorative qui les distinguent comme des armes d'apparat réservées à l'élite de la société de la Renaissance tardive. Le testament de l'artiste révèle cependant que le grand-duc de Toscane Cosme II de Médicis (1590-1621) refusa d'acheter l'épée et sa dague, si bien que Mola les garda en sa possession jusqu'à la fin de sa vie. Il en fit ensuite don à l'hôpital de Saint-Charles de Rome, probablement dans l'espoir que cette institution de charité puisse la vendre sur le marché et en tirer des subsides pour ses œuvres, puisque l'artiste évaluait l'ensemble à « au moins 3000 écus d'or »<sup>219</sup>. Il justifiait ce prix par l'excellence de son travail, qu'il jugeait n'avoir réussi « que grâce au secours du Ciel » et dont il considérait qu'il ne pourrait être reproduit ou égalé. Les deux armes et leur garniture restèrent cependant en la possession de l'hôpital, leur forme ancienne n'étant plus au goût des gentilshommes du XVII<sup>ème</sup> et du XVIII<sup>ème</sup> siècle. Il fallut attendre le siècle suivant pour que les collectionneurs d'armes anciennes s'intéressent à ce trésor, qui fut finalement acquis en 1835 par un acheteur français, en qui Charles Buttin croit reconnaître Marcel Duménil, fils de Louis-Fidel Debruge-Duménil. Penguilly L'Haridon, sans nommer d'intermédiaire, relate que la vente se fit pour deux mille cinq cent francs<sup>220</sup>. Leur nouveau possesseur fit ajouter aux pièces la garniture en velours et monter les lames de la dague et de l'épée. La dague reçut également une fusée en agate, aujourd'hui perdue. Elle fut en effet retirée par le prince Soltykoff lorsqu'il entra à son tour en possession de ces œuvres, et remplacée par une fusée à décor d'émail inspirée de celle de l'épée, et que Jean-Pierre Reverseau attribue au célèbre orfèvre russe Pierre-Karl Fabergé (1846-1920), bien qu'il n'indique malheureusement pas sa source<sup>221</sup>. Quelle qu'elle ait été la

---

<sup>219</sup> *Ibid.*, p. 107

<sup>220</sup> PENGUILLY L'HARIDON Octave, « Épée émaillée. Collection de S. M. L'EMPEREUR », in LIÈVRE Édouard, *Les collections célèbres d'œuvres d'art / dessinées et gravées d'après les originaux*, Paris, Goupil, 1866, vol.1, pl. 52

<sup>221</sup> REVERSEAU Jean-Pierre, art. cit., in VALLET Christophe (dir.), *op. cit.*, p. 34

maîtrise du joaillier, le décor souffre de la comparaison avec celui de la rapière, aux nuances plus délicates. La bouterolle supérieure, dont le dessin manque de finesse et présente une gamme de coloris légèrement différents du reste de l'ensemble, a probablement aussi été réalisée à cette époque. Malgré ces légères modifications et ajouts, l'ensemble que Soltykoff vendit avec le reste de sa collection d'armes européennes à Napoléon III, offrait alors le rare spectacle d'une paire d'armes relativement cohérente, à la garniture complète, et dont les somptueuses gardes avaient été montées sur des lames qui étaient loin de les dénaturer. La qualité des pièces avait été préservée, et même rehaussée aux yeux des collectionneurs de l'époque puisqu'une arme entière était plus appréciée pour son aspect visuel que des fragments.

C'est ainsi qu'Octave Penguilly L'Haridon désigna l'épée comme « l'une des plus précieuses du cabinet d'armes de l'Empereur », suivi quelques dizaines d'années plus tard par le colonel Robert qui estima que « le goût de l'ornement, la perfection des émaux cloisonnés et à fond d'or, en font une des pièces capitales de la collection »<sup>222</sup>. Afin d'entrer en concordance avec la tradition du marché de l'art qui voulait que les plus belles armes et armures soient datées des XV<sup>ème</sup> et XVI<sup>ème</sup> siècles, l'épée de Gasparo Mola fut cependant datée du temps d'Henri II (1519-1589) dans le catalogue de la collection impériale. Dans l'ouvrage dirigé par Lièvre, Penguilly L'Haridon corrigea cette évaluation en faveur d'une datation plus tardive vers les années 1580, tout en l'attribuant à un orfèvre français ou même flamand, ce qui a de quoi surprendre compte tenu du goût très italien des ornements. Cette erreur fut corrigée par Robert, mais la datation par trop ancienne perdura jusqu'à la publication de l'article de Buttin en 1925, signe de l'admiration que suscitait cette œuvre. Elle incarne finalement à la perfection le statut d'œuvre d'art qui fut si contesté aux armes et armures de la collection de Napoléon III durant les débats et procès de la décennie 1870-1880. Les mots de ceux qui, comme le conservateur Léon de Laborde (1807-1869), osèrent comparer la richesse et la pureté décorative des armes à celles des bijoux<sup>223</sup>, ou, à l'image de l'éminent Bruno Thomas, reconnaître dans les armes blanches des chefs d'œuvres d'orfèvrerie<sup>224</sup>, semblent ciselés tout exprès pour elle.

---

<sup>222</sup> ROBERT Léon, *Catalogue des collections composant le musée d'Artillerie en 1889. Armes offensives. Armes blanches, armes d'hast, armes de jet*, Paris, Imprimerie nationale, t. 3, 1889, p. 53

<sup>223</sup> LABORDE Léon (de), *Quelques idées sur la direction des arts et sur le maintien du goût public*, Paris, Imprimerie impériale, 1856, p. 33

<sup>224</sup> THOMAS Bruno, « Esthétique de l'armure », in *Actes du 1<sup>er</sup> congrès international d'histoire du costume [Venise, 31 août-7 septembre 1952]*, Venise, Centro International delle Arti e del Costume, 1955, p. 44

Pour conclure, bien qu'elle soit de nature composite comme l'armure étudiée avant elle, la qualité extraordinaire de la paire d'armes de Gasparo Mola, son attribution certaine à un artiste de renom, sa perfection technique et esthétique, et le soin apporté à la cohérence des parties restituées avec les gardes authentiques, en font un des objets les plus importants de la collection de Napoléon III. À la fois arme exceptionnelle et chef d'œuvre d'orfèvrerie, elle permet d'évoquer le meilleur de la collection impériale, en même temps que la parenté entre certains objets militaires et les arts précieux, née de l'emploi d'un vocabulaire ornemental, de techniques et de maîtres communs.

### *C. L'ensemble dit de Louis XIII : l'énigmatique cadeau de l'impératrice*

L'étude de cas précédente a permis d'aborder un objet hors du commun, dont l'intégralité de la provenance, de sa création à son lieu de conservation actuel, est connue sans le moindre doute, et dont l'attribution même est établie avec certitude. À l'inverse, certains objets de la collection de Pierrefonds se font l'écho des rebondissements et des incertitudes du marché des armes et armures anciennes. L'ensemble dit de Louis XIII, composé d'une armure de cavalier (P26-22, MA G.124), des éléments qui la complètent pour équiper un homme de pied (P28-24, MA G. 124) et d'une barde de cheval (P27-23, MA G.564), en est un exemple particulièrement digne d'intérêt.

L'armure équestre (fig. 26), principale pièce de l'ensemble, est munie d'un armet à forte crête surmonté d'une grande fleur-de-lis d'or, et au ventail muni de deux ouvertures rosacées qui permettent la respiration. Il est fixé par un colletin à une cuirasse au plastron à arête allongée, sur laquelle viennent se fixer deux larges épaulières. La protection des bras est ensuite assurée par des brassards puis des gantelets aux poignets très évasés et aux doigts séparés. Sous le bras droit est situé l'arrêt de lance ou fauce, mécanisme qui servait à caler la lance lors des combats et des joutes, et dont la présence, associée au léger raccourcissement de l'épaulière droite, indique que l'armure était réellement adaptée aux combats. Le bas du corps est recouvert par lames de braconnière au niveau du bassin, auxquelles sont fixées des tassettes à lames articulées, puis des cuissards constitués de la même manière, et qui, selon la tradition des armures équestres, ne couvrent que l'avant des cuisses. Ils sont remplacés par des grèves à partir des genoux, tandis que les pieds sont couverts par des solerets à bouts



arrondis. La totalité de l'armure – défense de tête comprise – est agrémentée d'un décor de bandes verticales dorées. Il s'agit d'un motif extrêmement répandu sur les armures à partir du milieu du XVI<sup>ème</sup> siècle, période où la mode civile masculine privilégie également la verticalité de la silhouette via le port de haut cols, de pourpoints allongés à bandes et de bas ajustés au plus près du corps. Ces bandes sont ici enrichies par l'ajout le long de leurs lignes de demi-cercles dorés obtenus par estampage, c'est-à-dire par la déformation du métal obtenue grâce à une matrice permettant la répétition d'un même motif. Ces ornements ont ensuite été dorés, et répondent par leur forme aux festons découpés sur les bords des lames des épaulières et des protections inférieures. Ils sont complétés par quelques masques léonins, ainsi que par deux motifs de fleur-de-lis stylisés en feuilles d'acanthé et contenant eux-mêmes une fleur-de-lis, soigneusement dorés, et placés au sternum ainsi qu'à la naissance de la dossière. L'équipement complémentaire (fig. 27a et 27b) est constitué d'une bourguignotte c'est-à-dire un casque ouvert, d'une casaque de buffle dont l'usage se généralisa face à l'évolution des modes de combat au début du XVII<sup>ème</sup> siècle, d'un large hausse-col, de défenses de bras, de demi-cuissards et d'une rondache à masque de lion. Toutes les pièces sont également parées de bandes verticales à demi-cercles dorés, et les festons en métal se retrouvent sur la bourguignotte, attestant de la cohérence de l'ensemble. Le hausse-col est à remarquer car il présente au côté droit un écu écartelé portant aux un et quatre des fleurs-de-lis qui semblent être les armes de France, et aux deux et trois plein, le tout entouré du collier de l'ordre de Saint-Michel. Enfin, le harnachement du cheval (fig. 28) est complet et comprend le chanfrein, pièce destinée à protéger l'avant de la tête, la barde d'encolure pour couvrir le cou de l'animal, la barde de poitrail et le flanquois pour ses côtés, et pour finir la selle avec ses étriers et le mors.

Cet ensemble, rare par le nombre de ses pièces et la qualité générale des éléments et de leur décor, est attribué à Louis XIII par Penguilly L'Haridon dans les catalogues de la collection de Pierrefonds en raison de son décor fleurdelisé, alors que Belleval hésite entre le roi et son frère, Gaston d'Orléans (1608-1660)<sup>225</sup>. Il fut offert par l'impératrice Eugénie à Napoléon III le 15 août 1862, à l'occasion de la saint Napoléon qui avait été instaurée à la date de la naissance de Napoléon I<sup>er</sup>. Dans ses mémoires, le marquis de Belleval relate que la souveraine acheta ces pièces chez un marchand situé quai Voltaire à Paris, et qu'elle les paya

---

<sup>225</sup> BELLEVAL René (de), *op. cit.*, 1895, p. 285

à un prix si astronomique, qu'il avait jusque là tenu éloignés les autres collectionneurs<sup>226</sup>. L'hypothèse la plus probable à nos yeux concernant l'identité du revendeur est celle de Félix Petitprêtre, spécialiste des armes et armures établi au 11 quai Voltaire. Si le parcours de ces armures n'a jusqu'à présent jamais été reconstitué pour des périodes plus anciennes, cette étude est l'occasion de proposer d'identifier dans cet ensemble celui décrit au lot n°1 de la vente Mosselman qui eut lieu en la salle 5 de l'hôtel Drouot les 5 et 6 décembre 1861<sup>227</sup>. Achetée par le marchand Joyeau<sup>228</sup> – orthographié Joyau sur le compte rendu de la vente – l'ensemble lui fut en tout cas racheté puisque lui-même était établi rue de la Grange Batelière dans le 9<sup>ème</sup> arrondissement. La description des pièces et notamment du « casque à visière surmonté d'une fleur de lis en fer doré », de la « cuirasse portant sur le devant et sur le dos une fleur de lis, surmontée au devant par une petite tête de lion », et du bouclier « enrichi d'ornements gravés et dorés et [portant] au milieu une tête de lion repoussée et dorée » correspond parfaitement. L'absence de la casaque de buffle, possiblement adjointe postérieurement à l'ensemble, est cependant à noter, ainsi que l'étrange mention du hausse-col comme étant un colletin porté avec l'armure équestre. Mais la principale surprise que recèle ce catalogue est l'attribution de cet ensemble non à Louis XIII mais au roi de Navarre Henri II d'Albret (1503-1555), qui vécut cent ans avant le deuxième roi Bourbon. Ce rapprochement est opéré sur la base du blasonnement de l'écu présent sur le hausse-col, car la maison d'Albret possède un blason de gueules plein, et a effectivement pu associer ses armes aux quartiers d'azur à trois fleurs-de-lis d'or des rois de France. En outre, la présence du collier de l'ordre de Saint-Michel sans celui de l'ordre du Saint-Esprit, suggère une datation entre les dates de création respectives des deux ordres royaux, c'est-à-dire durant la période 1469-1578. En ce sens, l'attribution au roi de Navarre serait bien plus légitime. C'est sans compter le fait que l'écu et son collier pourraient avoir été inscrits a posteriori sur le hausse-col, car leur trait est moins fin que celui du reste du décor et des rainures bien visibles déparent la surface du métal à leur hauteur, peut-être suite à une tentative d'abrasion du métal qui a pu être réalisée afin de lui conférer un aspect vieilli. De plus, même si le catalogue Mosselman avance que « les têtes de lion [...] appartiennent [...] aux armes de la maison d'Albret, qui avaient des lions pour support », cet argument est faible car les lions font partie

---

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 289

<sup>227</sup> Cf. Pièce justificative n°6 : *Catalogue des armures complètes, armes anciennes occidentales et orientales, tableaux anciens et modernes... composant la collection de M. A. Mosselman : vente, Paris, Hôtel Drouot, 5-6 décembre 1861, par le ministère de Me. Charles Pillet*, Paris, s. n., 1861, p. 1. Tous nos remerciements vont une nouvelle fois à Stuart Pyhrr pour nous avoir mis sur la piste de cette vente

<sup>228</sup> Cf. Pièce justificative n°7 : *Compte-rendu de la vente Mosselman, 5 et 6 décembre 1861*, archives du commissaire-priseur Charles Pillet, D48/E3/52, Archives de Paris

des animaux héraldiques les plus fréquemment utilisés comme support d'écu, et l'auteur ne donne en revanche aucune explication concernant la présence des fleurs-de-lis royales sur le reste de l'armure. En termes de datation, si le décor à bandes dorées et la forme générale de l'armure peuvent se rencontrer sur des pièces du milieu du XVI<sup>ème</sup> siècle, certains détails, comme la taille très réduite des ailerons qui protègent la saignée du coude, plaident en faveur d'une production du temps de Louis XIII. La grande ressemblance formelle et décorative de l'armure équestre avec l'armure pour Louis XIII enfant (MA G.197) (fig. 29) vient également étayer cette idée. Dans sa notice consacrée à cet ensemble, Jean-Pierre Reverseau estime que ces pièces furent réalisées dans les années 1620-1630, notamment en s'appuyant sur la qualité de leur facture<sup>229</sup>. Les grèves et les solerets sont désuets à cette époque, mais peuvent s'expliquer par le goût prononcé de Louis XIII pour les armures anciennes et par sa volonté de perpétuer l'usage des harnois complets, ainsi que l'a souligné le grand spécialiste et ancien conservateur de la Wallace Collection, Sir Guy Francis Laking (1875-1919)<sup>230</sup>. Il est toutefois possible de s'interroger : s'il s'agissait réellement d'une armure royale, pourquoi y avoir fait ajouter d'autres armes que celles de France ? Pourquoi avoir tenté de l'attribuer à Henri II d'Albret, un porteur moins prestigieux que le roi Louis XIII ? Une piste de recherche pourrait être de rechercher une correspondance entre cet ensemble et les armures décrites sur les inventaires du Garde-meuble. Si ces pièces ont bel et bien été produites pour le roi, il serait en effet fort probable qu'elles aient fait partie des collections de la Couronne et en soient sorties durant la période révolutionnaire, ce qui expliquerait les difficultés liées à leur identification.

Par ailleurs, au-delà de son attribution, cet ensemble présente d'autres points sujets à question. L'armure de cheval par exemple, est composite, le chanfrein et la pièce d'encolure étant des productions du début du XVII<sup>ème</sup> siècle alors que le reste des éléments datent du début du XVI<sup>ème</sup> siècle et ont été retravaillés à une date inconnue pour s'harmoniser avec le reste de l'ensemble<sup>231</sup>. Sur la croupe se distingue en outre la marque « ROM ROM » accompagnée d'un poinçon en forme de globe surmonté d'une croix (fig. 30). L'interprétation de ces symboles reste incertaine, mais A. V. B. Norman (1930-1998) qui fut conservateur des collections d'armes de la Wallace Collection puis de la Tour de Londres, a vu dans ce poinçon l'emblème du bruxellois Jacques Voy et interprété les lettres comme étant la marque

---

<sup>229</sup> REVERSEAU Jean-Pierre, *Les armures des rois de France au musée de l'Armée*, Saint-Julien-du-Sault, 1982, p. 99

<sup>230</sup> LAKING Guy Francis (Sir), *A Record of European Armour and Arms Through Seven Centuries*, Londres, G. Bell and Sons, 1922, vol. 5, p. 38

<sup>231</sup> REVERSEAU Jean-Pierre, *op. cit.*, 1982, p. 100

de Romain des Ursins, un armurier milanais<sup>232</sup>. Cette signification de la marque « ROM ROM » est notamment acceptée par le Metropolitan Museum of Art, qui possède un corpus de quatre pièces portant une estampille similaire<sup>233</sup>. Celle-ci se retrouve également sur une cubitière (RA 1115) conservée aux Royal Armouries de Londres, sur une épaulière de la collection Scott qui fit l'objet de l'étude de Norman, et sur une bavière (ou mentonnière) mentionnée en 1931 comme étant détenue en mains privées<sup>234</sup>. Enfin, le dernier élément problématique concernant cet ensemble est l'imposante fleur-de-lis d'or qui surmonte l'armet. Cet élément décoratif est attesté sur les défenses de tête de l'époque de Louis XIII, puisqu'il orne par exemple le casque de Gaston d'Orléans dans le portrait qu'en fit van Dyck en 1634 (fig. 31a et 31b). Néanmoins, la fleur-de-lis est de taille beaucoup plus modeste, au point qu'elle en est difficilement discernable sur le tableau. L'aspect tape-à-l'œil de celle de l'armet dit de Louis XIII laisse penser qu'il s'agit d'un ajout du XIX<sup>ème</sup> siècle.

Pour toutes ces raisons, l'armure de cavalier, le harnois de cheval et l'équipement de fantassin composant cet ensemble issu de la collection de Napoléon III représentent l'exemple-type des pièces dont le parcours a été marqué par les vicissitudes du goût pour les armes anciennes. Selon les préférences de leurs possesseurs et de ceux qui les contemplaient, ces œuvres auront ainsi fait l'objet de rajouts multiples, d'un écart de datation d'un siècle, de trois attributions principales différentes et d'une potentielle aliénation hors des collections de la Couronne. Au sein de la collection impériale, cette panoplie contraste avec les autres objets à la fois par son statut d'ensemble royal d'exception, mais aussi par son histoire mouvementée et le fait qu'elle n'ait été issue ni de la collection Soltykoff, ni de celle du musée du Louvre. Si sa qualité et son association au prestigieux nom de Louis XIII lui assurent encore aujourd'hui une place de choix au sein des salles d'exposition du musée de l'Armée, elle est encore loin d'avoir livré tous ses secrets.

---

<sup>232</sup> NORMAN Alexander Vesey Bethune, « A Pauldron in the Scott Collection », *Scottish Art Review*, n°3, 1960, vol. 7, p. 65

<sup>233</sup> Il s'agit de l'armure MET 04.3.293a-t, du chanfrein MET 14.25.1661a, de la barde d'encolure MET 14.25.1662 et du chanfrein MET 04.3.253

<sup>234</sup> NORMAN Alexander Vesey Bethune, art. cit. , p. 65

*D. La bourguignotte d'Henri II par Giovanni Paolo Negroli : un trésor volé puis ignoré*

Pour faire suite à l'analyse de trois œuvres actuellement conservées au musée de l'Armée et issues de la collection Soltykoff et des acquisitions postérieures de l'empereur, il nous semblait souhaitable de se tourner vers une pièce provenant des collections du musée du Louvre. Parmi toutes celles qui furent intégrées de force au cabinet d'armes de Napoléon III, il en est une qui se distingue par son incomparable qualité et le prestige attaché à ses origines.

Il s'agit de la bourguignotte maniériste réalisée pour Henri II vers 1540-1550 (P143-158, ML MRR3) (fig. 32) qui entra au Louvre lors de l'achat de la collection Révoil en 1828. Une bourguignotte est une défense de tête caractérisée par sa forme ouverte sur le visage, sa forte crête et la présence de paragnathides, parties latérales destinées à protéger les oreilles et les joues. Celle-ci affiche un fond noirci sur lequel se détache un réseau de minces feuilles d'acanthes dorées, lesquelles s'échappent de la bouche d'un mascarón traité en fort relief et situé à l'avant du casque. La crête, qui témoigne du même réalisme que le masque, évoque une pelisse d'animal. La totalité de ce décor a été obtenu grâce à la technique du repoussé, qui consiste à travailler à froid le revers de la pièce au marteau et au burin pour faire émerger des formes en bas ou au relief. Ces motifs sont ensuite repris et perfectionnés par des gestes plus précis, toujours au burin. S'il permet de créer des décors au rendu vigoureux et impressionnant, ce procédé a pour inconvénient d'affiner et de fragiliser la surface du métal, ce qui signifie que les armes embellies d'un décor au repoussé sont généralement destinées à l'apparat<sup>235</sup>. Ici, hormis les paragnathides qui sont fixées par des rivets, le casque a été obtenu à partir d'une seule plaque de métal, ce qui le désigne comme un ouvrage d'un très grande qualité technique.

Il n'est donc pas étonnant que son auteur appartienne à l'une des plus illustres dynasties d'armuriers que compta la Renaissance italienne. La famille Negroli, établie à Milan et versée dans le travail et la vente des armures depuis la fin du XV<sup>ème</sup> siècle, connut son apogée vers les années 1530-1550 grâce à ses créations dans le style *all'antica*, dont ses membres furent les meilleurs représentants<sup>236</sup>. Ce type de décor se caractérisait par l'emploi de formes héritées de l'Antiquité gréco-romaine et de sa mythologie, comme les masques léonins, les *putti*, les

---

<sup>235</sup> LA ROCCA Donald, *How to Read European Armor*, New York, Metropolitan Museum of Art, 2007, p. 113

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 118

sirènes ou autres personnages fantastiques, et le recours à de riches variations autour d'éléments végétaux comme les rinceaux ou les feuilles d'acanthes. Surtout, la production des Negroli se distingue par la grande maîtrise des armuriers de la famille, mais aussi pour un goût extravagant pour les formes en fort relief et les masques anthropomorphes ou zoomorphes particulièrement expressifs. Leurs œuvres connurent un succès sensationnel à travers toute l'Europe, leur permettant de nouer des liens commerciaux avec le Saint-Empire romain germanique aussi bien qu'avec le royaume de France, alors même que les deux puissances étaient en guerre. Au milieu du XVI<sup>ème</sup> siècle, les Negroli fournissaient ainsi un grand nombre de princes occidentaux, et disposaient de représentants d'affaire à Rome, Turin, Bruxelles, Anvers et Paris<sup>237</sup>. L'atelier – lequel était en réalité plutôt un archipel d'ateliers – mettait à contribution toute la famille, réunissant neveux et cousins, aux comptes ou à la forge. L'armurier le plus éminent du clan Negroli fut sans conteste Filippo (1510-1579), qui eut l'honneur d'être le seul membre de sa profession cité à l'égal des artistes dans les *Vies* de Giorgio Vasari (1511-1574). Le Metropolitan Museum of Art conserve notamment une bourguignotte (MET 17.190.1720) (fig. 33) signée par Filippo Negroli et datée de 1543, qui n'est pas dénuée de similitudes avec notre objet d'étude. Traitée en fort relief et munie elle aussi d'une crête transformée en personnage – ici un corps de femme s'achevant par des feuilles d'acanthes – qui attire l'œil sur l'axe central de l'objet, elle présente un décor monochrome qui n'en est pas moins exubérant. Toute la surface du casque est ainsi recouverte de *putti*, de rinceaux et de feuilles d'acanthes, offrant un modelé plus charnu et plus vigoureux que celle de la collection de Pierrefonds. Celle-ci est en effet l'œuvre d'un autre membre de la famille, Giovanni Paolo Negroli (v. 1513-1569), souvent présenté comme le neveu de Filippo mais qui en est en vérité son cousin<sup>238</sup>. Sa production se distingue de celle de son parent par une disposition plus aérée du décor et des feuilles d'acanthes plus filiformes, que l'on retrouve sur cette bourguignotte. L'attribution a été faite sur ces critères par rapprochement avec l'unique œuvre attestée de la main de Giovanni Paolo, un plastron signé également conservé au Metropolitan de New York (MET 14.25.1855) (fig. 34).

Quant à son prestigieux porteur, il est connu grâce à un portrait de François Clouet représentant le roi Henri II de France (1519-1559) en armure, conservée à Upton House au Royaume-Uni (fig. 35). Si la bourguignotte n'apparaît pas sur cette représentation, la

<sup>237</sup> PYHRR Stuart et GODOY José, *Heroic Armor of the Italian Renaissance: Filippo Negroli and His Contemporaries [exposition, Metropolitan Museum of Art, 8 octobre 1998 - 17 janvier 1999, New York]*, Abrams Books., New York, 1998, p. 52

<sup>238</sup> *Ibid.*, p. 34-35

sinuosité et le placement des feuilles d'acanthes, ainsi que les mascarons présents au ventre et aux genoux, plaident en faveur d'une correspondance. Cette armure était détenue par un collectionneur privé anglais, avant d'être récemment acquise pour une collection inconnue, appartenant peut-être à un amateur qatari selon l'hypothèse formée par Philippe Malgouyres<sup>239</sup>. Ce dernier a notamment fait remarquer que ni l'armure ni la bourguignotte n'apparaissent sur les inventaires des collections de la Couronne, fait inhabituel pour une commande royale de cette importance. Les événements ayant conduit à ce que le harnois d'Henri II traverse la Manche demeurent donc inconnus. La bourguignotte pour sa part, refait surface à l'occasion de la vente de la collection Picard en 1779, étonnant assemblage d'antiquités étrusques, d'armes, d'ivoires byzantins et d'objets en tout genre dont beaucoup ne furent en vogue auprès des autres amateurs que près d'un demi-siècle plus tard<sup>240</sup>. Elle est représentée par Jacques-Louis David (1748-1825) dans les différentes versions de son *Bélisaire demandant l'aumône* peintes autour de 1781, où le vieux général déchu l'utilise pour recueillir les dons des passants (fig. 36a et 36b). Pierre Révoil l'acquiert ensuite pour sa collection hétéroclite d'armes et d'objets d'art, qui vient enrichir les salles du musée du Louvre à la fin du premier tiers du XIX<sup>ème</sup> siècle.

À cette époque, il semble que les origines de cette pièce illustre se soient perdues. Prélevée pour étoffer le cabinet d'armes de l'empereur aux Tuileries à l'instar des autres objets militaires de la collection Révoil, elle a dû suffisamment frapper par sa qualité pour être choisie parmi les œuvres envoyées à Pierrefonds. Pourtant, la description qu'en donne Octave Penguilly L'Haridon dans son catalogue est des plus modestes : « bourguignote [sic] italienne de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, peinte, à fond noir, couverte d'ornements dorés fortement repoussés et ciselés ; l'arête est terminée, au dessus de la visière, par une tête d'homme dont la barbe se mêle aux rinceaux de la décoration. Elle est complète. M. L. »<sup>241</sup>. Cela est d'autant plus surprenant que de nombreuses œuvres sont relevées par le lieutenant-colonel comme étant remarquables, exécutées « d'une fort belle manière », ou du « meilleur goût ». Les autres experts qui écrivirent sur la collection impériale ne furent semble-t-il pas plus impressionnés par cette pièce, puisque ni Viollet-le-Duc ni Belleval n'en font mention alors

---

<sup>239</sup> MALGOUYRES Philippe, « Pierre Révoil (1776-1842), artiste collectionneur, et la bourguignotte d'Henri II », conférence du cycle "L'œuvre en scène" [en ligne], Paris, musée du Louvre, 27 novembre 2013 (<https://www.louvre.fr/pierre-revoil-artiste-collectionneur-et-la-bourguignotte-d-henri-ii> , consulté le 23 avril 2019)

<sup>240</sup> *Ibid.*

<sup>241</sup> PENGUILLY L'HARIDON Octave, *op. cit.* , 1867, p. 57

qu'ils dressent des listes des œuvres les plus admirables de la collection de Napoléon III. Un tel mutisme paraît bien étonnant. Peut-être ces hommes, proches de l'empereur autant que du milieu des amateurs-collectionneurs, étaient-ils conscients que vanter les mérites du cabinet impérial en s'appuyant sur des œuvres dérobées au Louvre n'aurait pas été un geste des plus avisé... Mais il est aussi possible que l'importance de la pièce ait tout simplement été sous-évaluée. Au demeurant, la notice d'œuvre précédemment citée montre bien que PengUILly L'Haridon n'avait reconnu en cette bourguignotte, ni un casque d'apparat réalisé pour Henri II, ni une production du grand atelier Negroli. Le premier manquement s'explique sans doute par l'absence du chiffre et de l'emblématique du roi, qui permet souvent de lui attribuer avec certitude une arme ou une armure. Le second trouve peut-être son origine dans le fait que le nom des Negroli soulevait relativement peu d'intérêt chez les connaisseurs français de l'époque. Le talent de cette dynastie milanaise fut reconnu au cours du XIX<sup>ème</sup> siècle par les experts d'Europe Centrale, d'Italie et d'Espagne, mais il semble que leur reconnaissance en France et au Royaume-Uni ait été plus tardive<sup>242</sup>. Cette pièce fut donc remarquablement ignorée durant son passage dans la collection impériale, aussi étrange que cela puisse paraître pour un observateur contemporain qui reconnaîtrait en cette bourguignotte l'un des principaux chefs d'œuvres actuellement exposé dans la salle d'armes du musée du Louvre.

À l'instar de l'épée de Gasparo Mola, la bourguignotte de Giovanni Paolo Negroli représente le meilleur de la collection de Napoléon III, pour son attribution à une main prestigieuse, autant que pour sa qualité plastique et technique. Mais sa fortune critique sous le Second Empire contraste de manière flagrante avec celle de l'arme italienne. Par un singulier retournement de situation, cette œuvre a aujourd'hui retrouvé sa place parmi les grandes productions des maîtres de l'armement milanais, tandis que son appartenance au cabinet de Pierrefonds est désormais négligée. Dans l'histoire de la collection d'armes du musée du Louvre, la saisie impériale correspond en effet à un épisode sombre, qui, s'il n'est pas entièrement passé sous silence, n'est que rarement mis en valeur. Or, le jugement des amateurs du Second Empire sur cet objet peut sembler surprenant ou même inconsidéré, mais il fait néanmoins partie de l'histoire de la réception de l'œuvre. Il doit, à ce titre, être pris en compte, sous peine de séparer une nouvelle fois cette pièce de son histoire.

---

<sup>242</sup> PYHRR Stuart et GODOY José, *op. cit.*, p. 19



### 3. Mise en valeur de la collection de Pierrefonds

#### *A. La salle des Preuses, écrin de la collection au château de Pierrefonds*

Si les quelques œuvres présentées le long des pages précédentes divergent aussi bien du point de vue de leur provenance, que de leur qualité, de leur datation, de leur lieu de production ou de leur fortune critique, elles sont cependant unies par leur appartenance à la collection de Pierrefonds, et furent ainsi exposées et valorisées au sein d'un même ensemble. Leur identité commune se confondit avec celle du château qui les abrita durant une période, certes courte, mais qui fut celle du plus grand rayonnement de la collection. Il apparaît donc nécessaire de revenir sur ce lieu emblématique et sur son lien avec les armes et armures qui l'habitaient. À l'origine, le château de Pierrefonds, situé dans l'actuel département de l'Oise, n'était qu'un petit poste militaire fondé au XII<sup>ème</sup> siècle<sup>243</sup>. Il ne gagna en importance que lorsque le duc Louis d'Orléans (1372-1407), frère influent et ambitieux du roi Charles VI en fit sa demeure à la fin du XIV<sup>ème</sup> siècle. Assiégé puis démantelé par Louis XIII plus de deux siècles plus tard, il fut réduit à l'état de ruine et fascina à ce titre les Romantiques. Le pittoresque édifice attira ensuite l'attention de Louis-Philippe, qui y donna un souper aux flambeaux pour célébrer le mariage de sa fille Louise-Marie avec le roi des Belges en 1832. Prosper Mérimée (1803-1870) procéda ensuite à son inscription sur la liste des Monuments historiques en 1848. L'intérêt de Louis-Napoléon Bonaparte pour Pierrefonds remonte quant à lui au 15 juillet 1850, date à laquelle le futur empereur visita le site pour la première fois et en fut durablement marqué. Sept ans plus tard, il confia ainsi le chantier de la restauration du château à Eugène Viollet-le-Duc, lequel avait été repéré par Mérimée ainsi que pour son *Essai sur l'architecture militaire au Moyen Âge*, et bénéficia toujours de l'entière confiance de son maître d'ouvrage<sup>244</sup>. Les premières années furent exclusivement dévolues aux études du site et à la reconstruction du donjon et de deux tours abritant les pièces à vivre<sup>245</sup>. L'architecte s'en tint au plan original du château en quadrilatère irrégulier, et reconstruisit le donjon d'après ses fondations et jusque dans ses moindres détails. À partir de 1862 cependant, l'ampleur et les lignes directrices du projet évoluèrent en faveur d'une restauration complète

---

<sup>243</sup> BEAUCOUR Fernand, « Pierrefonds », in TULARD Jean, *op. cit.*, p. 1004-1005

<sup>244</sup> THIBIERGE Marie-Thérèse, *op. cit.*, p. 48

<sup>245</sup> GRODECKI Louis, *Pierrefonds*, Paris, Caisse nationale des monuments historiques et des sites, 1979, p. 18

de l'édifice, avec pour grand dessein la création d'une véritable résidence impériale<sup>246</sup>. Viollet-le-Duc s'autorisa alors des ajouts, comme la disposition de tourelles au-delà du mur d'enceinte ou l'octroi d'un troisième étage à certaines tours, et laissa sa fertile imagination concevoir l'escalier à spirale du donjon et le décor des salles<sup>247</sup>, qui font tous deux état de connaissances historiques mais aussi d'une volonté de création et d'adaptation personnelle.

Cette notion d'innovation individuelle est à rapprocher de celle de progrès artistique et technologique. Comme le souligna l'exposition phare *L'art en France sous le Second Empire* présentée successivement au Philadelphia Museum of Art, au Detroit Institute of Art et au Grand Palais en 1978-1979, le XIX<sup>ème</sup> siècle porte en lui la conviction vivace que toute forme d'expression tend à créer une amélioration, une avancée<sup>248</sup>. Pastiches et restaurations ne doivent donc pas s'envisager comme des œuvres passives emprisonnées dans une action de copie servile et stérile, mais au contraire comme le perfectionnement d'une forme d'art admirée et réinterprétée grâce aux savoirs modernes. De ce point de vue, il est possible de voir dans le cas de Pierrefonds une véritable œuvre de Viollet-le-Duc, plus qu'un simple chantier de restauration. Lui-même revendiquait cette approche créative, considérant que « restaurer un édifice ce n'est pas l'entretenir, le réparer ou le refaire, c'est le rétablir dans un état complet qui peut ne jamais avoir existé à un moment donné »<sup>249</sup>. Cette volonté de réinterprétation inventive et son excellente compréhension de l'architecture médiévale, expliquent l'intérêt de Viollet-le-Duc pour le projet de Pierrefonds. Ces deux facteurs sont aussi à la source du concept d'art néogothique, qui se définit comme la reprise des principes architecturaux et du vocabulaire ornemental caractéristique des XIII<sup>ème</sup>, XIV<sup>ème</sup> et XV<sup>ème</sup> siècle de manière plus ou moins directe<sup>250</sup>, et dont Pierrefonds demeure l'incarnation la plus emblématique en France. À travers ce chantier, le protégé de Mérimée put à la fois exprimer pleinement sa fascination pour l'art médiéval, et mettre en application ses théories

---

<sup>246</sup> BERCÉ Françoise et FOUCART Bruno (dir.), *Viollet-le-Duc, architect, artist, master of historic preservation [exposition, New York, Grey Art Gallery and Study Center, New York University, 19 janvier – 27 février 1988]*, Washington, Trust for Museum Exhibitions, 1988, p. 60

<sup>247</sup> ANONYME, « Le château de Pierrefonds », *Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, 1814-1879*, Londres, Academy Editions (Architectural Design Profile), 1980, p. 64

<sup>248</sup> *L'art en France sous le Second Empire: [exposition, Philadelphia Museum of art, 1er octobre – 26 novembre 1978, Philadelphie ; Detroit Institute of arts, 18 janvier- 18 mars 1979, Detroit ; Grand Palais, 11 mai – 13 août 1979, Paris]*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1979, p. 25

<sup>249</sup> VIOLLET-LE-DUC Eugène, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, Paris, B. Bance / A. Morel, 1866, vol. VIII, p. 14

<sup>250</sup> GRUBER Alain (dir.), *L'art décoratif en Europe: du Néoclassicisme à l'Art déco*, Paris, Citadelles & Mazenod, 1994, p. 131

rationalistes qui prônaient la juste proportion, l'harmonie et la cohérence entre la forme architecturale et son ornementation. Cette idée d'art total centré autour d'un vocabulaire de végétaux stylisés, de motifs trilobés, de gâbles et de pinacles liant l'architecture, le décor et l'ameublement est particulièrement forte à Pierrefonds, et notamment dans la salle des Preuses où fut exposée la collection impériale.

Correspondant selon toute probabilité à la salle de Justice de Louis d'Orléans, la salle des Preuses est située au premier étage du donjon, dont elle occupe la moitié de la surface. Il s'agit d'une longue galerie de cinquante-deux mètres, dont la voûte lambrissée en forme de carène de bateau inversée prend appui sur une structure métallique ingénieuse. À gauche de l'entrée de la salle, des panneaux en bois agrémentés de pinacles et d'écus armoriés couvrent le mur, et sont baignés par la lumière se déversant des vingt-deux fenêtres du mur opposé. La salle déploie un décor peint d'une polychromie éclatante qui oscille entre naturalisme et goût gothique, mais elle est surtout connue pour son ornementation sculptée. De part et d'autre de la galerie se trouvent un porche orné des représentations de cinq Preux choisis au sein de l'Histoire de France, et la fameuse cheminée des neuf Preuses qui donne son nom à la salle. Le thème des Preux et Preuses fut tiré par Viollet-le-Duc et le sculpteur Louis-Gustave Gaudran (1829- ?) de l'ancienne cheminée du château de Coucy<sup>251</sup>. Censées représenter la reine Sémiramis de Babylone entourée d'amazones, les statues des Preuses empruntent en réalité leurs traits à l'impératrice Eugénie et à ses dames d'honneur<sup>252</sup>, ancrant ainsi ce décor d'inspiration médiévale dans la politique de prestige et de mécénat artistique du Second Empire. Cette idée rejoint celle du placement de la collection d'armes de l'empereur au sein de la galerie, qui fut évoquée à partir de l'achat de la collection Soltykoff et donna lieu à quelques modifications. En novembre 1865, Viollet-le-Duc ajouta notamment la salle d'Armes attenante à la salle des Preuses, qui permit d'allouer une plus grande surface à l'exposition des collections<sup>253</sup>.

### *B. La muséographie de la salle des Preuses*

L'idée d'exposer des œuvres d'art au sein d'un décor néogothique n'était pas entièrement neuve à cette époque. Elle avait même déjà été mise en œuvre par un autre

---

<sup>251</sup> MIDANT Jean-Paul, *Viollet-le-Duc. The French Gothic Revival*, Paris, L'Aventurine, 2002 [2001], p. 119

<sup>252</sup> VIOLLET-LE-DUC Eugène, *Description du château de Pierrefonds*, Paris, Librairies-Imprimeries réunies, 1891 [1868], p. 25

<sup>253</sup> VIOLLET-LE-DUC Eugène, art. cit. , p. 24

souverain, le roi Guillaume II des Pays-Bas (1792-1849), dont le palais de Noordeinde comprenait une salle médiévale accueillant les collections royales de peinture<sup>254</sup>. Mais le talent de Viollet-le-Duc, la force de sa vision pour le château de Pierrefonds et l'adéquation entre les références historiques de la décoration et les œuvres exposées, permirent à la salle des Preuses d'exercer une fascination sur les connaisseurs comme sur les profanes qui dépassa celle des autres exemples de son temps. C'est ce pouvoir d'évocation qui est rapporté par René de Belleval qui, ayant visité la salle, s'écria avoir eu la sensation d'une immersion dans un passé lointain « comme si les hommes du duc d'Orléans la peuplaient encore, comme si leurs éperons allaient éveiller les échos sonores des salles désertes »<sup>255</sup>. Au-delà de l'association logique entre l'architecture du château militaire, le thème des Preux et Preuses développé dans le décor de la salle, et les harnois représentant la gloire et le courage des chevaliers des temps passés, la disposition des œuvres était aussi pensée de manière à marquer le visiteur. Elle nous est connue par des représentations comme celle de Charles Giraud, qui peignit la salle en 1867 (fig. 37). La place d'honneur était réservée à l'ensemble dit de Louis XIII, les deux armures placées sur piédestal encadrant la barde de cheval. Également située sur l'axe central occupé par les grandes banquettes destinées aux visiteurs, une vitrine en chêne permettait d'admirer quelques pièces de choix, dont deux demi-armures. Une comparaison avec l'album de la collection, sur lequel nous reviendrons, permet de proposer d'y voir l'armure de Perclass offerte par Eugénie et la cuirasse aux chimères actuellement conservée au Louvre (P43-47, ML MRR1) car ce sont les seules œuvres de ce genre non photographiées devant des lambris. La toile de Girard permet en effet de constater que les armures étaient rassemblées de manière solennelle contre les lambris de chêne et surélevées grâce à la présence d'un petit ressaut, ainsi que de piédestaux pour les demi-armures. Cela permettait de respecter la règle d'isocéphalie et donc d'accentuer l'effet de groupe, tout en plaçant toutes les pièces de manière à ce qu'elles surplombent et impressionnent le visiteur. À leurs côtés se trouvaient des hallebardes et d'autres armes de grande taille, ainsi que parfois quelques boucliers. Les défenses de tête étaient réunies sous les armures sur de minces présentoirs métalliques. En face, les armures d'enfant étaient positionnées au fond de la salle, entre les fenêtres. Les autres trumeaux de fenêtres accueillait quant à eux des selles de cheval ou de longs pavois portant des armes à feu, des armes blanches ou des armes de jet, dont des dessins conservés dans le fonds Viollet-le-Duc de la Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine confirment qu'ils furent conçus par le

---

<sup>254</sup> GRUBER Alain (dir.), *op. cit.* p. 163

<sup>255</sup> BELLEVAL René (de), *op. cit.*, p. 270

maître du chantier en personne (fig. 38a et 38b)<sup>256</sup>. Se fut aussi le cas pour deux autres pavois à la forme complexe et acérée qui présentaient des armes à feu de part et d'autre de la porte menant vers la tour Alexandre, située à mi-chemin de la salle (fig. 39a et 39b)<sup>257</sup>. Un dernier dessin du même fonds représente les grands écus en chênes (fig. 40a et 40b)<sup>258</sup> qui furent utilisés comme support pour toutes les autres armes et accessoires de mise à feu, lesquels étaient exposés dans la petite salle d'Armes attenante à la salle des Preuses. Ce document illustre aussi l'astucieux système d'attache métallique qui permettait de maintenir les œuvres à la verticale sur les lambris. Il est à noter que certains de ces supports métalliques sont toujours conservés à Pierrefonds, comme celui qui servait à exposer la barde de Louis XIII (fig. 41). Le Centre des monuments nationaux possède et expose également au château les deux canapés en borne du Second Empire, la vitrine centrale et les écus en chêne de la salle des Armes. Bien qu'à l'exception de ces éléments les lieux soient désormais vides, les cent cinquante ans de l'inauguration du cabinet d'armes ont été l'occasion de remettre en lumière la collection en 2017, grâce à la mise en place d'agrandissements de certaines vues de l'album, qui évoquaient la présence des armes (fig. 42a et 42b). Il est toutefois extrêmement regrettable que cet accrochage, pourtant intelligemment pensé et enrichissant, n'ait été que temporaire. Néanmoins, il ne s'agit pas du premier projet lié à la collection d'armes de Pierrefonds qui ne fut pas maintenu. Viollet-le-Duc évoque par exemple l'ambition abandonnée d'ajouter une bibliothèque et un cabinet d'art graphique à la salle des Preuses, ainsi que de créer des supports d'armures qui retraceraient l'évolution des typologies<sup>259</sup>. Il fut également question de revoir toute la muséographie de la salle lors de l'arrivée des pièces Belleval en 1869, mais il est peu probable que Penguilly L'Haridon ait eu le temps de mener cette mission à bien avant la guerre<sup>260</sup>.

La présentation des œuvres dans la salle des Preuses était cependant une des préoccupations principales de Penguilly L'Haridon qui, en tant que responsable de musée et conservateur, comprenait qu'elle était inséparable du succès de la collection – et donc du

---

<sup>256</sup> Pavois de trumeau pour accrocher les armes, document 1996/083 n°2403, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine

<sup>257</sup> Pavois pour recevoir les armes à placer des deux côtés de la porte donnant sur la tour Alexandre, document 1996/083 n°2404, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine

<sup>258</sup> Pavois de la salle d'Armes, 1996/083 n°2403, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine

<sup>259</sup> VIOLLET-LE-DUC Eugène, art. cit. , p. 3

<sup>260</sup> Lettre d'Octave Penguilly l'Haridon à Eugène Viollet-le-Duc, datée du 29 janvier 1869, pièce n°17 du volume de correspondance et rapports de Viollet-le-Duc pour l'année 1869, 2012/024/008, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine

prestige de l'empereur – auprès du public. Une lettre adressée à Viollet-le-Duc témoigne de son intense déplaisir à la vue des pièces disposées d'une manière qu'il jugeait inadéquate. Le lieutenant-colonel relate ainsi : « J'avais désigné six boucliers pour orner les planches du support et j'y ai vu à leur place, les poires à poudre et les amorçoirs qui avaient été placés provisoirement sur un panneau séparé »<sup>261</sup>. Il y explique sa volonté de dresser une vitrine regroupant plusieurs typologies d'objets et mettant en valeur les œuvres les plus exceptionnelles, au titre desquelles ne figurent pas les poires à poudre, qu'il jugeait d'une importance moindre. Ce document indique de manière claire que les questions muséographiques étaient régies non par Napoléon III mais par Penguilly L'Haridon, et souligne à quel point les décisions de ce dernier étaient guidées par une véritable réflexion scientifique. Cela n'empêcha pas les spécialistes les plus pointus d'émettre des critiques à l'égard de l'exposition des armes et armures de l'empereur. L'inévitable René de Belleval releva ainsi que les armures étaient placées trop haut et que les armatures en fer leur donnaient une pose non-naturelle et trop rigide<sup>262</sup>. Mais il reconnut toutefois que « l'ensemble était imposant, unique, et, par le fait même, le but proposé était atteint », témoignant de l'effet que produisait la collection dans son écrin. Si les œuvres bénéficiaient certes d'un cadre exceptionnel, les principes inhérents à leur présentation dans les salles n'étaient en revanche pas si uniques que cela. Dans les années 1860-1880, des armures à cheval se trouvaient aussi à la place d'honneur pour accueillir le visiteur dès son entrée dans les appartements du comte de Nieuwerkerke au Louvre<sup>263</sup>, ainsi qu'à Hertford House, la résidence de Richard Wallace<sup>264</sup>, et même au couvent de Saint-Thomas d'Aquin, qui abritait encore le musée d'Artillerie<sup>265</sup>. Organiser les armures en rang le long des murs est également un procédé habituel. Pour ce qui concerne les armes, Émilien de Nieuwerkerke et Richard Wallace choisirent tout deux de les regrouper avec les rondaches et les chanfreins en trophées qu'il firent suspendre jusqu'en haut des murs, conférant à leurs salles d'armes cet aspect exigü et encombré typique de la muséographie du XIX<sup>ème</sup> siècle. Elle empruntait aux Salons de peinture leur propension bien connue à exposer les œuvres sur toute la surface disponible, parfois aux dépens de leur

---

<sup>261</sup> Lettre d'Octave Penguilly l'Haridon à Eugène Viollet-le-Duc, datée du 24 mai 1867, pièce n°12-3 du volume *Correspondance de personnages divers* du fonds Viollet-le-Duc, 2012/024/021, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine

<sup>262</sup> BELLEVAL René (de), *op. cit.*, p. 286

<sup>263</sup> GALICHON Émile, « Collection de M. le Cte de Nieuwerkerke », *Gazette des beaux-arts*, n°24, 1<sup>er</sup> mai 1868, p. 409

<sup>264</sup> CAPWELL Tobias, EDGE David et WARREN Jeremy, *Masterpieces of European arms and armour in the Wallace Collection*, Wallace Collection., London, Paul Holberton Publishing, 2011, p. 17

<sup>265</sup> ROCHER Yves-Marie, art. cit., in GADY Alexandre (dir.), *op. cit.*, p. 205

contemplation. Ce point a fait dire à Tobias Capwell, conservateur en charge de la collection d'armes de la Wallace Collection, que l'exposition de la collection de Richard Wallace dans sa maison relevait plus de la décoration intérieure que d'une volonté didactique comparable à ce qui aurait pu se faire dans un musée – ou dans un château ouvert au public comme Pierrefonds. Quant à Nieuwerkerke son parti pris était encore différent : contrairement à Wallace, il avait choisi d'exposer armes et objets d'art dans les mêmes salles, souhaitant les confronter comme des productions de périodes similaires. Par conséquent, de par la taille et la plus grande fragilité de ces objets, il semble que le comte ait préféré garder les vitrines qu'il possédait pour exposer ses objets d'art. Il utilisait plutôt pour ses trophées d'armes des supports semblables à ceux de Pierrefonds et munis d'un treillage en métal grâce auquel il était possible de modifier la disposition des objets. Ce treillage n'est pas sans rappeler celui dessiné par Viollet-le-Duc pour les écus de Pierrefonds, que Nieuwerkerke aurait pu voir et reprendre pour sa collection, de manière plus ou moins officielle. Les collectionneurs rivalisaient en effet d'inventivité pour mettre en valeur leurs œuvres, tous les moyens étant bons pour faire connaître sa collection sous son meilleur jour et accroître sa réputation en tant que passionné d'art.

### *C. Visites officielles, album et catalogues : construire le prestige de l'empereur-collectionneur*

Cette facette du collectionnisme fut remarquablement bien comprise par Napoléon III, probablement aidé en cela par les précieux conseils de Penguilly L'Haridon, de Nieuwerkerke et peut-être aussi de Viollet-le-Duc. L'empereur se montra toujours prompt à faire les honneurs de son cabinet d'armes à tout ceux à qui il souhaitait témoigner une faveur particulière ou bien à ses invités de marque. Ces visites lui permettaient de partager sa passion avec ses interlocuteurs, mais également d'établir sa position dans le milieu des collectionneurs car de nombreux souverains ou grands personnages de l'époque étaient eux aussi des amateurs d'art. Selon Belleval, lorsque la cour impériale se retirait à Compiègne pour les fameuses « séries » séjours annuels qui réunissaient un cercle de privilégiés autour d'Eugénie et Napoléon III, ce dernier insistait invariablement pour faire visiter le château de Pierrefonds et son cabinet aux personnalités présentes<sup>266</sup>. Les excursions étaient alors menées par Eugène Viollet-le-Duc, lui-même grand familier des séries de Compiègne. Des visites de prestige furent également organisées en 1867 pour plusieurs souverains venus à l'occasion de

---

<sup>266</sup> BELLEVAL René (de), *op. cit.*, p. 271

l'Exposition universelle. L'empereur François-Joseph d'Autriche (1830-1916) complimenta grandement Viollet-le-Duc<sup>267</sup>, tandis que le roi Louis Ier du Portugal (1838-1889) et son homologue Louis II de Bavière (1845-1886) visitèrent la salle d'armes le 24 juillet<sup>268</sup>, avant de revenir au château pour un dîner officiel donné en leur honneur deux jours plus tard<sup>269</sup>. Mais il n'était bien entendu pas possible d'organiser un nombre infini de visites privées et même ouvert au public, le château de Pierrefonds ne possédait pas des capacités d'accueil infinies. Aussi l'empereur eut-il recours très rapidement à des outils de diffusion par l'impression et la reproduction.

Dès l'année de l'inauguration du cabinet à Pierrefonds, il fit publier par André Chevallier un album réunissant des vues extérieures du château, des vues de la salle des Preuses, et surtout les photographies de chaque pièce de la collection telle que celle-ci était constituée en 1867<sup>270</sup>. L'édition de cet incroyable instrument de communication, mettant à profit une technique encore jeune et peu employée, est particulièrement remarquable et témoigne d'une vraie volonté de faire connaître et exister la collection hors du cercle des intimes de l'empereur. Sa publication prouve sans l'ombre d'un doute que Napoléon III ne fit jamais des armes une passion intime et cachée, mais qu'il chercha au contraire à partager sa passion et sa collection avec le plus grand nombre, le marquis de Belleval parlant même d'une véritable dépossession en faveur du public<sup>271</sup>. Quelques subtils indices laissent percevoir toute l'attention qui lui fut apportée. Plusieurs pièces furent en effet déplacées pour assurer de meilleures prises de vues. Les demi-armures et les selles placées devant les fenêtres furent par exemple bougées pour être présentées avec le lambris du mur gauche en arrière plan, ce qui permettait d'éviter les risques de photographie en contre-jour causés par les fenêtres et de retrouver le même fond que pour les autres armures. Ce souci de cohérence se retrouve pour l'ensemble dit de Louis XIII, ses deux armures puis sa barde ayant été placées devant la porte donnant sur la tour Alexandre lors de deux clichés différents, alors qu'elles se trouvaient normalement à l'entrée de la salle des Preuses. En revanche, il faut pointer une légère incohérence logique : si l'album est lié au catalogue de Penguilly L'Haridon et fut mis sous

---

<sup>267</sup> « L'Empereur d'Autriche à Paris », *Le Monde illustré*, n°522, 9 novembre 1867 p. 286

<sup>268</sup> « Visite de LL. MM. L'Empereur et le Roi de Portugal au château de Pierrefonds », *Le Monde illustré*, n°538, 3 août 1867 p. 75

<sup>269</sup> « Paris », *Le Petit Journal*, 26 juill. 1867 p. 2

<sup>270</sup> CHEVALLIER Auguste, *Album du cabinet d'armes de sa majesté l'empereur Napoléon III : pour faire suite au Catalogue par M. A. Penguilly L'Haridon, officier supérieur d'artillerie, conservateur du musée de l'Artillerie*, Paris, J. Claye, 1867

<sup>271</sup> BELLEVAL René (de), *op. cit.*, p. 271



presse en 1867, il renvoie en réalité aux catalogues de 1864-65 dont il a gardé les numéros. Chaque pièce est en effet munie de son étiquette numérotée ou d'un numéro tracé sur le piédestal dans le cas des armures, les pièces arrivées entre 1865 et 1867 étant simplement désignées par un zéro. La confusion est de fait facile entre les numéros de 1865 et 1867 et il aurait été plus heureux d'indiquer dans l'ouvrage de 1867 la concordance avec les numéros antérieurs, ainsi que de faire coïncider la numérotation de l'album avec celle du catalogue publié la même année que lui.

Le catalogue de 1867 demeure celui de référence puisqu'il est le plus complet, tant concernant les œuvres que le texte de l'auteur, étant donné qu'il reprenait l'avant-propos expliquant les origines de la collection ainsi que la « nomenclature d'une armure complète à la fin du XV<sup>ème</sup> siècle », présents dans l'édition de 1864 mais pas dans celle de 1865. Celle-ci avait été publiée à l'occasion du Musée rétrospectif et n'était en réalité qu'une réédition du catalogue de 1864, sans ses textes introductifs. Si l'exposition de 1865 et l'entrée d'un nombre grandissant d'œuvres dans la collection impériale expliquent ces éditions successives, certains points sont plus déstabilisants et interrogent. Nous avons déjà parlé ici des œuvres de la collection Sauvageot incorrectement identifiées comme provenant de chez Soltykoff, mais pour certains objets, Octave Penguilly L'Haridon a tout simplement omis d'indiquer leur provenance, et ce dans trois éditions différentes. En outre, il est particulièrement étonnant que les dix-sept pièces d'armement placées en appendice car elles étaient « entrées dans la collection après l'achèvement du catalogue » soient restées en appendice en 1865 et 1867, sans être incorporées à la liste régulière des œuvres alors que rien ne semble les avoir distinguées des autres. Cet élément tendrait à indiquer que le responsable de la collection de Pierrefonds faisait preuve d'une certaine négligence vis-à-vis de son catalogue, se contentant de le faire réimprimer en modifiant le strict minimum. Or, cette description ne correspond pas vraiment à Penguilly L'Haridon, homme au caractère méticuleux, qui projetait même de retravailler une nouvelle fois son catalogue pour y inclure l'acquisition Belleval de 1869 et placer des photographies en tête de chaque numéro<sup>272</sup>. Ce projet inabouti aurait d'ailleurs signé la fusion du catalogue et de l'album, créant une publication d'une très grande qualité. En effet, la plupart des grands collectionneurs de la seconde moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle faisaient illustrer leur catalogue avec des gravures, si toutefois illustrations et catalogue il y

---

<sup>272</sup> Lettre d'Octave Penguilly L'Haridon à Eugène Viollet-le-Duc, datée du 24 mai 1867, pièce n°12-3 du volume *Correspondance de personnages divers* du fonds Viollet-le-Duc, 2012/024/021, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine

avait. La photographie avait pour intérêt comparatif d'apparaître plus vivante en présentant l'objet in situ, permettant ainsi une appréciation d'ensemble<sup>273</sup>. De ce fait, l'association directe de ces photographies au catalogue aurait été un acte résolument moderne et exceptionnel. En réalité, même en l'absence de cet ouvrage illustré, la commande par l'empereur d'un catalogue pour sa collection avant même son exposition publique en 1864, et son actualisation fréquente démontrent que Napoléon III avait parfaitement compris à quel point dresser un catalogue était un acte fondateur. Le catalogue établit la réputation de la collection, qu'il fixe dans le temps aussi bien que le renom de son possesseur. Le grand spécialiste de l'histoire du goût Francis Haskell n'a ainsi pas craint d'affirmer que les catalogues servaient au moins autant à assurer le prestige du collectionneur que celui des œuvres de sa collection<sup>274</sup>. De plus, dans le milieu des collections d'armes il s'agissait d'une pratique ancienne, aux origines fort nobles puisqu'elles remontent à l'*Armamentarium Heroicum*, catalogue de la grande collection d'armes du château d'Ambras, publié en 1601 à une époque où la diffusion internationale de catalogues était encore un phénomène d'une rareté extrême. Grâce aux catalogues de la collection de Pierrefonds, l'empereur se plaçait ainsi dans la lignée des plus grands collectionneurs, tout en continuant de démocratiser sa collection et d'en assurer la reconnaissance auprès des connaisseurs comme des non-initiés, en France et à travers le monde entier. Outils de prestige, les catalogues de Pierrefonds comprennent peut-être aussi dans leur mise en page quelques indications sur la manière dont l'empereur concevait cette collection qu'il s'efforçait tant de mettre en valeur. La plupart des collectionneurs d'armes et armures de la seconde moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle optèrent en effet pour une page de titre épurée, à l'écriture rouge et noire annonçant le contenu et le possesseur de la collection. C'est par exemple le cas des catalogues de collection de Frédéric Spitzer (1815-1890)<sup>275</sup> ou de Maurice de Talleyrand-Périgord, duc de Dino (1843-1917)<sup>276</sup>, ainsi que celui que le comte de Nieuwerkerke prévoyait de publier, et dont un modèle de page de garde est conservé aux archives de la Wallace Collection<sup>277</sup>. Le catalogue de la collection impériale au contraire, est monochrome et plus classique dans sa mise en page, respectant un modèle

---

<sup>273</sup> KROHN Deborah, « Cataloguing Hoentschel in Word and Image », in KISLUK-GROSHEIDE Danielle, KROHN Deborah et LEBEN Ulrich, *Salvaging the Past : Georges Hoentschel and French Decorative Arts from the Metropolitan Museum of Art*, New Haven, Yale University Press, 2013, p. 73

<sup>274</sup> HASKELL Francis, *The Painful Birth of the Art Book*, New York, Thames and Hudson, 1988, p. 8

<sup>275</sup> SPITZER Frédéric, *La Collection Spitzer : Antiquité, Moyen Âge, Renaissance. Armes et Armures*, Paris, Maison Quantin, 1890, vol. 6

<sup>276</sup> COSSON Charles-Alexandre (de), *Le Cabinet d'armes de Maurice de Talleyrand-Périgord, duc de Dino*, Édouard Rouveyre, 1901

<sup>277</sup> Projet de catalogue pour la collection Nieuwerkerke, Nieuwerkerke-Guidotty Library and Archival Material, boîte n°2, chemise n°25, Archives de la Wallace Collection

qui est davantage celui des collections muséales. Si cela peut tout simplement être dû aux préférences de Penguilly L'Haridon en tant que conservateur et rédacteur du catalogue, cette différence nous semble également révélatrice de la place à part occupée par l'empereur-collectionneur, détenteur d'une collection ni tout à fait publique, ni tout à fait privée, et qui ne trouvait son unité que dans la décision impériale de réunir et de valoriser ces objets dans la salle des Preuses.

Cette étude révèle donc que Napoléon III fut un collectionneur soucieux de la mise en scène de sa collection, employant dans cette optique diverses stratégies, certaines traditionnelles et d'autres au contraire particulièrement modernes et novatrices. Mais caractériser sa démarche en tant que collectionneur ne saurait se borner à analyser ses acquisitions et son comportement vis-à-vis de la réputation des œuvres de la salle des Preuses. Afin de mieux identifier la particularité de son approche, il apparaît désormais nécessaire de questionner la manière dont l'empereur s'est intégré au milieu des collectionneurs d'armes anciennes, à la fois de son temps et dans une perspective historique, et de s'interroger sur les raisons qui l'ont conduit à collectionner.

### III. Analyse du goût impérial

#### 1. Histoire du collectionnisme d'armes et d'armures

##### *A. Butins et trésors, les premières collections*

Les premières collections d'armes documentées remontent à l'Antiquité, des sources littéraires comme l'*Illiade* mentionnant leur existence au sein des palais et tentes des seigneurs grecs. Les armes constituaient alors un butin d'autant plus remarquable qu'il témoignait de la gloire militaire tout en représentant symboliquement l'adversaire vaincu. Certains hellénistes comme Oddone Longo y ont vu un substitut au corps du guerrier et une manière de s'approprier sa dépouille, les armes - et en particulier le bouclier portant l'emblème - individualisant le combattant sur le champ de bataille<sup>278</sup>. Il est, en outre, intéressant de remarquer qu'un terme spécifique, *ἔβαρα*, désigne les armes et l'armure une fois qu'elles ont été prélevées, et que le verbe qui en dérive signifie à la fois « dépouiller de son armure » et « tuer », deux actions qui apparaissent donc fortement liées. L'annihilation complète de l'ennemi ne peut passer que par la capture de son armement et par la présentation de ces biens aux yeux du plus grand nombre, un acte qui ancre la suprématie du vainqueur dans le concret et fait figure de deuxième mort symbolique pour son rival. La première valeur historique associée au collectionnisme d'armes à des fins non utilitaires est donc celle du butin, une tradition appelée à perdurer pendant plusieurs millénaires. Dans le monde grec, ces collections étaient volontiers présentées sous la forme de panoplies, c'est-à-dire d'armes regroupées en trophée sur un panneau<sup>279</sup>. De par leur statut de butin, elles pouvaient être disposées dans les temples, afin de témoigner de la puissance de la cité et d'honorer les Dieux pour la victoire qu'ils ont favorisé, ou dans les résidences des princes où elles devenaient des objets de prestige et de délectation. La pratique se perpétua à l'époque romaine parmi le cercle impérial et l'aristocratie. Edmond Bonnaffé (1825-1903) cite ainsi parmi les biens de l'empereur Commode vendus à sa mort pour assurer le payement de ses légions « une robe et des armes de gladiateur enrichies de pierreries, des épées de dimensions extraordinaires »<sup>280</sup>. Si cette affirmation peut sembler incertaine, elle permet toutefois de saisir le glissement opéré dans les pratiques de collection, d'une arme symbole de gloire car pillée par le vainqueur à

---

<sup>278</sup> LONGO Oddone, « Le héros, l'armure, le corps », *Dialogues d'histoire ancienne*, vol. 22, n°2, 1996, p. 36

<sup>279</sup> Je remercie M. Stuart Pyhrr pour m'avoir éclairé sur ce point

<sup>280</sup> BONNAFFÉ Edmond, *Causeries sur l'art et la curiosité*, Paris, A. Quantin, 1878, p.67

l'issue du combat, à une arme prestigieuse de par son ancienne appartenance à une figure héroïque mais distanciée du collectionneur. L'importance de la notion d'attribution apparaît ici, la valeur de l'arme n'étant visiblement plus liée à celle de la victoire militaire, mais à son origine et à son luxe. Sa possession reste un symbole de prestige, mais celui-ci n'est désormais plus directement celui du collectionneur : il passe de l'arme à son propriétaire par l'intermédiaire du porteur mythique, du héros à qui elle appartenait jadis.

Si les collections privées d'armes anciennes se firent plus rares au Moyen Âge, elles perdurèrent cependant sous la forme des reliques de saints et de héros, confirmant l'intérêt porté à l'attribution de ces objets à de hauts personnages. L'inventaire du cabinet d'armes de Louis XII (1462-1515) à Amboise en 1502 corrobore cette idée puisque y sont mentionnés « une dague, emmanchée de licorne, la poignée de cristallin, nommée dague de Charlemagne [...] Une espée (sic), emmanchée de fer, garnie en façon de clef, nommée l'espée (sic) de Lancelot du Lac ; et, dit-on, qu'elle est fée »<sup>281</sup>. Une armure réputée avoir appartenu à Jeanne d'Arc et une masse d'armes attribuée à saint Louis viennent entre autres compléter cette liste de pièces exceptionnelles, égrenant certains des noms les plus prestigieux de l'Histoire de France. En plus d'être associés à des créatures mythiques comme les licornes et les fées, ces objets aux propriétés presque magiques rapprochent ainsi leur possesseur de la fine fleur de la chevalerie, et lui permettent de regarder vers un passé idéal. La collection d'Amboise, riche de nombreux harnais et d'armes rares, est considérée par certaines sources comme le premier exemple d'un véritable cabinet princier composé d'armes anciennes rassemblées et conservées dans un but autre qu'utilitaire<sup>282</sup>, tandis que d'autres lui préfèrent celui arrangé par Antoine de Bourgogne (1383-1415) au château de Caudenberg près d'un siècle plus tôt en 1406<sup>283</sup>. Si dater la première collection princière digne d'être remarquée n'est donc pas chose aisée, il apparaît clair que la fin du Moyen Âge et le XV<sup>ème</sup> siècle finissant annoncèrent l'essor du collectionnisme d'armes et armures en Europe.

---

<sup>281</sup> Inventaire de l'armurerie du château d'Amboise tel que cité dans LE ROUX DE LINCY Antoine, « Inventaire des vieilles armes conservées dans le Château d'Amboise du temps de Louis XII (septembre 1499) », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, t. 9, 1848, p. 420

<sup>282</sup> COSSON Charles Alexander (de), *Le cabinet d'armes de Maurice de Talleyrand-Périgord, duc de Dino*, Paris, Édouard Rouveyre éd. , 1901, p. 5

<sup>283</sup> CRIPPS-DAY Francis, *op. cit.* , Londres, G. Bell and Sons, 1925, p.xxiv

## B. La Renaissance et ses princes : cabinets d'armes et de curiosité

Le XVI<sup>ème</sup> siècle représente en effet un jalon majeur dans l'histoire des collections, en ce qu'il fut caractérisé par le développement de cabinets de curiosités dans les principales cours occidentales. Conçus par les princes comme un espace renfermant toutes les merveilles et les raretés du monde propres à susciter étonnement, réflexion et admiration, ces cabinets réunissaient aussi bien des *naturalia* (curiosités naturelles) que des *artificialia* (curiosités artistiques ou techniques d'origine humaine)<sup>284</sup>. Le premier traité de muséologie au monde, la *Museographia* de Caspar Friedrich Neickel (1679-1729) parue en 1727, ne nomme pourtant pas les objets militaires au rang des pièces appelées à constituer le cabinet de curiosité idéal<sup>285</sup>. De fait, ils étaient le plus souvent conservés dans des cabinets et salles d'armes qui se multiplièrent à la même époque, mais restèrent des espaces distincts. Se fut notamment le cas à la cour d'Auguste I<sup>er</sup> de Saxe (1526-1586) à Dresde, où cohabitaient une salle d'armes et un cabinet d'art<sup>286</sup>. La passion des armes se répandit à travers l'Europe grâce à des souverains tels Maximilien I<sup>er</sup> (1459-1519), Charles Quint (1500-1558) ou Philippe II d'Espagne (1527-1598) qui préservèrent les collections de leurs prédécesseurs, tout en les enrichissant de pièces luxueuses, destinées à être portées mais aussi conservées<sup>287</sup>. Les arsenaux royaux entamèrent ainsi leur mue en de véritables collections d'armes comportant des pièces anciennes aussi bien qu'utilitaires, comme l'illustre l'exemple de la Tour de Londres qui abrita les armures du roi Henri VIII (1491-1547) à partir de 1547<sup>288</sup>.

La seconde moitié du XVI<sup>ème</sup> siècle vit naître la collection d'armes regardée aujourd'hui encore comme la plus prestigieuse de toutes. L'archiduc Ferdinand du Tyrol (1529-1595) reçut le château d'Ambras des mains de son père l'empereur Ferdinand I<sup>er</sup> en 1563, et y réunit jusqu'à sa mort en 1595 une collection exceptionnelle regroupée dans des cabinets d'armes (*Rüstkammern*), tels que la galerie des grands hommes (*Heldenrüstkammer*) et le cabinet

---

<sup>284</sup> MARRACHE-GOURAUD Myriam, « Cabinet de curiosités ou Wunderkammer », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], p.1 (<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/cabinet-de-curiosites-wunderkammer> , consulté le 15 juin 2019)

<sup>285</sup> SCHLOSSER Julius (von), *Les Cabinets d'art et de merveilles de la Renaissance tardive : une contribution à l'histoire du collectionnisme*, trad. de l'allemand par L. Marignac, Paris, Éditions Macula, 2012 [1908], p. 224

<sup>286</sup> *Ibid*, p. 187

<sup>287</sup> CRIPPS-DAY Francis, *op. cit.* , p. xxvi

<sup>288</sup> DEMMIN Auguste, *op. cit.* , p. 14

d'armes turques (*Türkenkammer*)<sup>289</sup>. L'émergence d'une telle collection fut favorisée par plusieurs facteurs décisifs tels que la proximité d'Augsbourg, l'un des principaux centres de production d'armures, la fortune et le goût des Habsbourg pour les armes, dont avait hérité l'archiduc Ferdinand, et enfin l'apogée technique des armuriers de la fin du XVI<sup>ème</sup> siècle. Riche d'une centaine d'armures<sup>290</sup> attribuées aux plus grands princes et capitaines d'Europe, la collection d'Ambras constitua un modèle absolu pour des générations de collectionneurs spécialisés dans les armes anciennes et un point de comparaison inévitable pour toute collection princière. Sa postérité fut assurée par un inventaire publié en 1593 par son propriétaire, puis par un catalogue rédigé en 1601 par Jakob Schrenk von Notzing (1539-1612)<sup>291</sup>. Grâce aux progrès de l'imprimerie et au fort impact visuel de ses gravures reproduisant les principales pièces de la collection, la collection de Ferdinand du Tyrol fut la première à voir son catalogue fortement diffusé à travers le continent, y suscitant ainsi un engouement accru pour les cabinets d'armes.

### *C. Des cabinets princiers aux cabinets d'amateur*

Si un cabinet royal de ce type existait à la cour de France depuis Amboise, la création en 1604 par Henri IV (1553-1610) du Garde-Meuble donna une nouvelle envergure aux collections d'armes royales. Celles-ci furent enrichies par Louis XIII (1601-1643) puis par Louis XIV (1638-1715), qui ordonna en 1663 la réalisation du premier inventaire des œuvres du Garde-Meuble<sup>292</sup>. Sous le règne du Roi Soleil, le Garde-Meuble occupa l'hôtel du Petit Bourbon, situé à l'est du palais du Louvre, avant d'être transféré en 1758 à l'hôtel de Conti, puis dix ans plus tard à l'hôtel d'Évreux, actuel palais de l'Élysée<sup>293</sup>. Un ensemble de pièces d'armement fut également placé en 1685 par le maréchal d'Humières (1628-1694), grand maître de l'artillerie, au palais de l'Arsenal situé entre la Bastille et la Seine. Réunissant armes anciennes et réglementaires, le dépôt de l'Arsenal constituait une création originale, un

---

<sup>289</sup> DA COSTA KAUFMANN Thomas, « From Treasury to Museum : The Collections of the Austrian Habsburgs », in CARDINAL Roger, ELSNER John (dir.), *The Cultures of collecting*, Londres, Reaktion Books, 1997 [1994], p. 142

<sup>290</sup> Stuart Pyhrr évoque le nombre de cent armures à la mort de Ferdinand (PYHRR Stuart, « From Revolution to Romanticism : France and the Collecting of Arms and Armour in the Early 19th century », in SMITH Robert Douglas (dir.), *ICOMAM 50. Papers on arms and military history 1957-2007*, Leeds, Basiliscoe Press, 2007, p.110) tandis que le catalogue de la collection par Schrenk von Notzink recense cent trente armures (CRIPPS-DAY Francis, *op. cit.*, p. xxvi)

<sup>291</sup> SCHLOSSER Julius (von), *op. cit.*, p. 130

<sup>292</sup> MALGOUYRES Philippe, *Armes européennes. Histoire d'une collection au musée du Louvre*, Paris / Montreuil, Louvre éditions / Gourcuff Gradenigo, 2014, p. 9

<sup>293</sup> REVERSEAU Jean-Pierre, *Armes et armures de la Couronne au musée de l'Armée*, Dijon, Faton, 2004, p.

vaste rassemblement d'objets militaires à des fins de conservation mais aussi d'inspiration pour les armuriers et fourbisseurs contemporains, soutenus par Louis XIV<sup>294</sup>. Les armes et armures des collections de la Couronne furent plus tard présentées dans une salle de l'actuel hôtel de la Marine, situé place de la Concorde, à l'époque place Louis XV, où les visites étaient régies par un calendrier rigoureux mais demeuraient néanmoins ouvertes à tous<sup>295</sup>. Les salles d'exposition luxueuses du bâtiment et la richesse des collections attirèrent cependant les foudres de la foule révolutionnaire, qui pilla une grande partie des pièces d'armement portatifs en 1789. Malgré sa dispersion à la révolution, la collection d'armes du Garde-Meuble demeure un jalon clé de l'histoire du goût des souverains français en matière d'armes anciennes, et les pièces qui en sont issues comptent encore de nos jours parmi les plus remarquables des collections publiques françaises. Mus par l'exemple royal, plusieurs grands du royaume développèrent à leur tour un goût pour casques, dagues et harnais, parmi lesquels le prince Louis II de Bourbon-Condé (1621-1686) - dit le Grand Condé - à Chantilly, ou les ducs de Bouillon dans leur château de Sedan. De hauts hommes d'État tels que le cardinal de Richelieu (1585-1642), le cardinal de Mazarin (1602-1661) ou Jean-Baptiste Colbert (1619-1683) se prirent au jeu du collectionnisme militaire, tandis qu'au fil du siècle le phénomène s'étendait à la bourgeoisie via les collections de l'érudit et botaniste Pierre Borel (1620-1671) ou de l'artiste Antoine Benoist (1632-1717)<sup>296</sup>. Au-delà du prestige de leur attribution à des héros du passé, les armes accédèrent alors à un statut de raretés précieuses et représentatives du talent humain. Admirées pour leurs qualités techniques autant que pour la créativité de leur décor ou des mécanismes ingénieux qu'elles pouvaient renfermer, ces pièces si particulières fascinèrent dès lors curieux et amateurs.

Le personnage du curieux, esthète amassant avec passion des objets merveilleux toujours plus nombreux, et celui de l'amateur, qui lui succéda en adoptant une démarche de classification plus rationnelle et un regard plus connaisseur, sont emblématiques de l'histoire des collections au XVII<sup>ème</sup> et XVIII<sup>ème</sup> siècles<sup>297</sup>. Il semble intéressant de remarquer que certains des collectionneurs les plus célèbres de cette époque ont compté les *militaria* parmi leurs centres d'intérêt, bien que cela ait souvent été oublié par la postérité. Des armes figuraient ainsi au sein de la collection du savant et grand antiquaire britannique Élias

---

<sup>294</sup> SAULCY Félicien (de), « Le musée d'Artillerie », *L'Illustration*, 19 septembre 1846, p. 40

<sup>295</sup> REVERSEAU Jean-Pierre, *op. cit.*, 2004, p. 24

<sup>296</sup> CRIPPS-DAY Francis, *op. cit.*, p. xxxii

<sup>297</sup> MARRACHE-GOURAUD Myriam, *art. cit.*, p. 8



Ashmole (1617-1692) – à l’origine de la création de l’*Ashmolean Museum* d’Oxford - ou à des ventes aussi réputées que celle du financier Pierre Crozat (1661-1740) en 1772 ou du comte de Caylus (1692-1765) l’année suivante<sup>298</sup>. Il est vrai que la démocratisation du goût pour les armes anciennes fit de ces pièces des curiosités à la fois plus accessibles et moins exceptionnelles. N’étant plus réservées aux cabinets des seuls souverains, elles entraient dès lors en concurrence avec les autres typologies d’objets collectionnés par ces amateurs universels, capables de s’intéresser aux sanguines autant qu’aux sabres, aux antiques autant qu’aux cuirasses. Un petit nombre d’érudits fixa cependant son attention sur ces objets si particuliers, publiant les premiers ouvrages dédiés à l’histoire des armes et des pratiques militaires. Se fut le cas de l’historien et théologien jésuite Gabriel Daniel (1649-1728), dont *L’Histoire de la milice française* fut éditée à partir de 1721, et de Jean-Baptiste-Louis Carré (1749-1835), auteur de *Panoplie ou Réunion de tout ce qui a trait à la guerre*, diffusé dès 1783 dans une version agrémentée de gravures, qui contribuèrent à faire connaître le contexte historique qui entourait ces armes de collection, ainsi que les avancées techniques qu’elles représentaient<sup>299</sup>. La fin du siècle vit la maison de vente Christie’s organiser sa première vente d’armures en 1789, consacrant ainsi l’entrée des objets militaires anciens sur un marché de l’art en pleine expansion<sup>300</sup>.

#### D. Le XIX<sup>ème</sup> siècle, ou l’essor international du marché des militaria

Le spectaculaire développement du marché des armes anciennes en France fut directement causé par l’actualité politique et militaire du pays. En effet, les campagnes du Directoire, du Consulat, puis de l’Empire engendrèrent un impressionnant afflux d’objets d’art en provenance d’Autriche, d’Italie, d’Espagne ou des territoires germaniques. Parmi ces pièces figuraient de nombreuses armes et armures arrachées aux plus grandes collections d’Europe, notamment celles du château d’Ambras et du cabinet des Habsbourg de Vienne, renouvelant ainsi la tradition antique des armes ennemies pillées en guise de butin. Si une large partie de ces saisies furent restituées aux puissances étrangères lors de la chute du Premier Empire, elles n’en eurent pas moins une influence considérable et durable sur le marché de l’art. Nombreux furent les soldats qui accumulèrent des armes de grande valeur durant leur périple à travers le continent, à l’instar du baron Pierre-François Percy (1754-

---

<sup>298</sup> CRIPPS-DAY Francis, *op. cit.*, p. xxiv-xxv

<sup>299</sup> LACY Michael, *Students of Arms*, thèse en Histoire, non publiée, soutenue à l’Université de Reading, 1998, p. 22-24.

<sup>300</sup> CRIPPS-DAY Francis, *op. cit.*, p. xxxviii

1825), chirurgien militaire dans la Grande Armée<sup>301</sup>. Centrée spécifiquement sur les armes, sa collection constitue selon les mots de Philippe Malgouyres, « l'une des premières [collections] du genre en France, une véritable collection d'amateur et non l'arsenal d'un prince »<sup>302</sup>. Grâce à la multiplication du nombre de pièces disponibles à la vente, Paris devint, de 1789 à 1815, le centre du marché des militaria, tandis que fleurissaient publications spécialisées et collectionneurs assidus. Si Londres domina ce marché après 1815, la capitale française resta de fait un centre majeur, pourvoyant le Royaume-Uni en armes anciennes grâce à ses prises de guerre massives<sup>303</sup>. Des armes issues des quatre coins de l'Europe prirent également la direction du Museum d'Artillerie, officiellement créé en 1816. Il était en réalité l'héritier du dépôt d'artillerie, initié par un dénommé Edme Régnier durant la période révolutionnaire afin de sauvegarder autant que possible les armes des collections royales<sup>304</sup>. Installé dans l'ancien couvent des Feuillants, ce dépôt se vit attribuer le titre de « magasin d'armes » par un arrêté du 24 floréal an II (14 mai 1794), avant que le comité central de l'Artillerie ne le transfère au couvent de Saint-Thomas d'Aquin deux ans plus tard<sup>305</sup>. Son accroissement tout au long du siècle par l'adjonction de la collection de l'arsenal de Strasbourg en 1799, de celle des ducs de Bouillon en 1804 et de nombreux autres ensembles, permit au musée d'Artillerie de devenir la principale collection d'armes anciennes française, et ce malgré son pillage en 1830<sup>306</sup>.

L'épopée napoléonienne, ses conséquences sur le marché de l'art, ainsi que l'ouverture au public d'un musée spécialisé, furent autant d'éléments qui provoquèrent un regain d'attention pour les hauts faits militaires et les objets qui en gardaient le souvenir. L'intérêt pour l'histoire militaire se développa ainsi en parallèle du goût troubadour qui faisait triompher peinture d'histoire et scènes de genre historiques. Il n'est donc pas étonnant de retrouver chez les principaux représentants de cette sensibilité artistique tournée vers un passé mythifié, quelque attrait pour les armes anciennes. Certains peintres troubadours comme Fleury François Richard (1777-1852) collectionnèrent les pièces d'armement afin de les

---

<sup>301</sup> BEAUMONT Édouard (de), « Les armures et armes anciennes au Trocadéro », in GONSE Louis (dir.), *L'art ancien à l'Exposition de 1878*, Paris, A. Quantin, 1879, p. 345

<sup>302</sup> MALGOUYRES Philippe, *op. cit.*, p. 13

<sup>303</sup> PYHRR Stuart, « From Revolution to Romanticism : France and the Collecting of Arms and Armour in the Early 19th century », art. cit., p. 106

<sup>304</sup> REVERSEAU Jean-Pierre, *op. cit.*, 2004, p. 13

<sup>305</sup> BARCELLINI Caroline, *Le musée de l'Armée et la fabrique de la nation : histoire militaire, histoire nationale et enjeux muséographiques*, Paris, l'Harmattan, 2010, p. 55

<sup>306</sup> DEMMIN Auguste, *op. cit.*, p. 16

utiliser comme sources pour leurs tableaux, suivant en cela l'exemple de Jacques-Louis David (1748-1825), lui aussi collectionneur occasionnel<sup>307</sup>. D'autres collectionnèrent pour leur plaisir et en réunissant de plus vastes ensembles, tel le peintre Pierre Révoil (1776-1842), artiste majeur du style troubadour, dont la collection d'objets d'art fut cédée au musée du Louvre en 1828. Si cette acquisition voulut par Charles X fit entrer au Louvre un certain nombre de faux – notamment dans le domaine des armes blanches – quelques unes des quarante armes de Révoil étaient de véritables trésors, comme la bourguignotte et la cuirasse maniéristes de l'armurier milanais Giovanni Paolo Negroli précédemment évoquées. Le mécénat royal en faveur de la constitution de collections militaires perdura après la révolution de juillet 1830 grâce au goût de la famille d'Orléans, proche des cercles romantiques. Deux des fils du roi Louis-Philippe Ier, Ferdinand-Philippe duc d'Orléans (1810-1842) et Henri duc d'Aumale (1822-1887), collectionnèrent tous deux des armes anciennes et d'autres plus récentes mais réalisées dans le goût ancien<sup>308</sup>. En cela, ils suivirent le mouvement de leur époque, encline à reconsidérer le jugement porté sur le Moyen Âge, ainsi qu'à admirer et pasticher l'art médiéval, désormais prisé pour sa préciosité, sa majesté et son inventivité. Ce contexte favorable, renforcé par la démocratisation de la pratique du collectionnisme, conduisit les collectionneurs à se spécialiser dans un domaine ou une période chronologique spécifique, loin des ambitions universalistes des cabinets de curiosité. Il servit de substrat à de nombreuses collections centrées autour des objets d'art du Moyen Âge et de la Renaissance, sur le modèle de celle du britannique Horace Walpole (1717-1797), un précurseur qui édifia à partir de 1749 une demeure néogothique à Strawberry Hill pour abriter ses oeuvres. Des deux côtés de la Manche, des passionnés comme William Beckford (1760-1844) ou Alexandre du Sommerard (1779-1842) réunirent ainsi des collections d'arts précieux qu'ils mirent en scène dans une atmosphère historique recrée avec soin et qui incluait parfois des armures<sup>309</sup>. À partir des années 1830-1840, de rares collectionneurs comme Sir Samuel Meyrick (1783-1848) prirent même le parti de ne s'intéresser qu'aux objets militaires, acquérant de ce fait une expertise scientifique sans égale en leur temps, qui fit d'eux les premiers grands

---

<sup>307</sup> PYHRR Stuart, « From Revolution to Romanticism : France and the Collecting of Arms and Armour in the Early 19th century », art. cit., p. 118

<sup>308</sup> STAIR SAINTY Guy, « Introduction », in TSCHERNY Nadia (dir.), *Romance and Chivalry : History and Literature Reflected in Early Nineteenth Century French Painting: [exposition organisée par la Matthiesen Gallery de Londres et la Stair Sainty Matthiesen Inc. de New York, La Nouvelle Orléans, New Orleans Museum of art, 23 juin – 25 août 1996 ; New York, Stair Sainty Museum , 25 septembre – 2 novembre 1996 ; Cincinnati, Taft Museum, 1<sup>er</sup> décembre 1996 – 9 février 1997]*, New York / Londres, Stair Sainty Matthiesen / Matthiesen Fine Art, 1996, p. 39

<sup>309</sup> BANN Stephen, *The Inventions of History : Essays on the Representation of the Past*, Manchester, Royaume-Uni / New York, Manchester University Press / St. Martin's Press, 1990, p. 139

collectionneurs d'armes et armures de l'époque moderne<sup>310</sup>. C'est donc dans ce contexte offrant à la fois un marché en pleine croissance, des amateurs modelés par le goût romantique pour un passé réinventé, et quelques personnalités décisives concernant la réunion de grands ensembles d'armes anciennes, qu'évoluèrent Napoléon III et les autres collectionneurs et marchands de son époque.

## 2. L'empereur et le marché de l'art

### *A. Les collectionneurs d'armes sous le Second Empire*

Par sa pratique de collectionneur, Napoléon III s'intégrait dans un milieu particulier, celui du marché des armes et armures anciennes, composé de ses collectionneurs, ses experts, ses intermédiaires, ses marchands et ses faussaires. Malheureusement, il ne nous a pas été possible de retrouver une hypothétique correspondance de l'empereur avec des amateurs ou des spécialistes des pièces d'armement. Une partie des lettres personnelles du souverain furent détruites lors de la chute de l'empire puis de l'incendie des Tuileries, tandis que le reste le suivit en exil, avant d'être dispersé. Un maigre fonds correspondant aux cotes 400/AP/42-400/AP/52 des Archives nationales regroupe désormais une fraction de cette correspondance, mais il s'agit très majoritairement de lettres traitant de politique, de diplomatie et de l'administration du pays. Il en va de même pour les archives des souverains qui furent publiées au lendemain de la Commune par une commission chargée des papiers saisis aux Tuileries<sup>311</sup>. La figure personnelle et privée de Louis-Napoléon Bonaparte n'y apparaît donc pas réellement. Dès lors, ses relations avec le milieu ne peuvent être retracées que de manière indirecte, et sans réelle certitude. Néanmoins, l'empereur n'était pas seul et la présence à ses côtés d'Émilien de Nieuwerkerke, dont les amitiés et le comportement en tant que collectionneur sont bien plus documentés, permettent de dresser un aperçu de ce qu'était alors le milieu des collectionneurs d'armes et armures, et des acteurs que l'empereur a peut-être pu côtoyer par son entremise.

---

<sup>310</sup> CAPWELL Tobias (dir.), *Masterpieces of European Arms and Armour in the Wallace Collection*, Londres, Paul Holberton Publishing, 2011, p. 13

<sup>311</sup> Voir par exemple *Papiers et correspondances de la famille impériale*, Paris, Garnier frères, 1871, vol. 2 et VIEU Charles (dit Robert Halt), *Papiers sauvés des Tuileries : suite à la correspondance de la famille impériale*, Paris, E. Dentu, 1871

Autour du surintendant des beaux-arts, lui-même collectionneur d'armes anciennes, gravitaient certaines des plus grandes figures du milieu. Le comte de Nieuwerkerke était en effet membre du « cercle des auvergnats »<sup>312</sup>, cénacle regroupant des collectionneurs de haut vol sous une appellation quelque peu mystérieuse, et dont la place centrale dans le milieu du collectionnisme n'a été que trop peu soulignée par la recherche. Au sein de la brillante société mondaine de l'époque, ce petit groupe d'experts organisait chaque mois un « dîner des auvergnats » chez un collectionneur parisien, et se réunissait pour parler des dernières acquisitions et des prochaines ventes, qui les verraient se retrouver dans une atmosphère de cordiale rivalité. Ces habitués peuvent réellement être considérés comme l'élite du collectionnisme du Second Empire, rassemblant à la fois des professionnels de musées à l'instar de Louis Courajod, des critiques d'art comme Alfred Darcel et Eugène Piot, des marchands tels Frédéric Spitzer et des amateurs tout entiers occupés par leur passion. Alexander Petrovich Basilewski<sup>313</sup> (1829-1899), diplomate russe établi à Paris, fut l'un d'eux. Collectionneur de peintures et d'objets d'art du Moyen Âge et de la Renaissance, Basilewski aurait développé un intérêt pour les armes anciennes sous l'influence du prince Soltykoff. Sa collection dans ce domaine était l'une des plus réputées des années 1860-1880 et la cession de celle-ci au tsar en 1885 souleva l'émoi des amateurs parisiens<sup>314</sup>. Ses œuvres – dont l'ensemble était évalué à plusieurs millions de francs – avaient été regroupées au sein de la galerie personnelle qu'il inaugura fin avril 1870 en présence de Nieuwerkerke et Penguilly L'Haridon notamment<sup>315</sup>, avant d'être publiées dans un catalogue rédigé par Alfred Darcel en 1874<sup>316</sup>. Ces trois éléments – le catalogue, la galerie privée et une fin marquante – constituent de véritables signes extérieurs de richesse pour juger une collection sous le Second Empire. Peu de collectionneurs intéressés par les armes anciennes ont réuni ces trois critères qui établissent une réputation hors du commun. Hormis Basilewski et Nieuwerkerke, l'une des rares figures du marché français à pouvoir se hisser à ce niveau fut un autre « auvergnat » en réalité natif d'Autriche ou de Hongrie, Frédéric Spitzer. Marchand d'art arrivé sans argent sur le marché parisien, il acquit une réputation d'enchérisseur féroce et de négociateur hors

---

<sup>312</sup> TIXIER Frédéric, « Sur les traces parisiennes d'Alexander Petrovich Basilewsky : ses réseaux, ses hôtels particuliers, sa collection », *Palazzo Madama, Studi e notizie*, 2013, an IV / no 3, p. 35

<sup>313</sup> L'orthographe Basilewski a été préférée à Basilewsky car elle est plus fréquemment employée dans les sources d'époque (presse et catalogues)

<sup>314</sup> *Ibid.*, p. 32

<sup>315</sup> DAX Pierre, « Chronique », *L'Artiste : journal de la littérature et des beaux arts*, 1 mai 1870 p. 279

<sup>316</sup> TIXIER Frédéric, art. cit., p. 34

pair<sup>317</sup>. Spitzer semble avoir été de toutes les grandes ventes, certaines de ses pièces provenant même des grandes collections anglo-saxonnes Londesborough, Riggs, Walpole, ou Stuyvesant<sup>318</sup>. Lors de l'Exposition universelle de 1878, il exposa dans une salle entière du Trocadéro « une précieuse série d'armures de guerre, de joute ou de parement, harnais *au clair* ou dorés, puis d'armes blanches ou d'armes à feu d'une beauté merveilleuse » représentant en tout quatre cent pièces, dont Édouard de Beaumont considéra que chacune constituait un type parfait<sup>319</sup>. Son entregent exceptionnel ainsi que sa double expertise de collectionneur et de marchand suggèrent que Spitzer connaissait très probablement l'empereur, voire qu'il lui prodigua pièces et conseils. L'impact retentissant que connut la vente de sa collection entre le 10 et le 14 juin 1895, considérée comme un tournant de l'histoire du goût pour les armes anciennes<sup>320</sup>, confirme qu'il était probablement l'un des seuls collectionneurs privés avec Nieuwerkerke à pouvoir concurrencer sérieusement l'empereur. Un dernier « auvergnat » qui put prétendre à ce titre fut l'américain William H. Riggs (1837-1924), bien que sa collection n'ait atteint son apogée qu'à la Belle Époque. Ainsi que le révèlent les collections Spitzer, Nieuwerkerke et Basilewski, les armes étaient encore le plus souvent collectionnées en parallèle des objets d'art, comme des témoignages historiques d'une époque donnée. À l'inverse, Riggs fut l'un des rares collectionneurs avec Napoléon III à n'acheter que des objets militaires. C'est peut-être ce qui lui valut d'être considéré par les autres amateurs comme un piètre spécialiste, marchandant sans cesse les prix, multipliant les fausses attributions<sup>321</sup> et faisant bien trop fourbir les pièces en sa possession alors qu'il possédait des armes exceptionnelles<sup>322</sup>. En outre Belleval rapporte qu'avant qu'il n'investisse l'hôtel du comte de Nieuwerkerke en 1870, Riggs n'exposa pas ses œuvres et les garda dans des caisses, ce qui fut perçu comme une conduite égoïste et fit craindre qu'il n'acquît les plus belles armes européennes que pour fonder son musée personnel aux États-Unis<sup>323</sup>. Cette crainte s'avéra en partie justifiée puisque sa collection finit bel et bien par traverser l'Atlantique pour contribuer à l'enrichissement du Metropolitan Museum of Art de New York. Elle demeure une des collections d'armes les plus importantes de son temps, et il est probable que l'empereur en ait eu connaissance puisque Nieuwerkerke, mais aussi PengUILly

<sup>317</sup> BELLEVAL René (de), *op. cit.*, 1895, p. 279-280

<sup>318</sup> CRIPPS-DAY Francis, *op. cit.*, p. 67-100

<sup>319</sup> BEAUMONT Édouard (de), *op. cit.*, p. 348-349

<sup>320</sup> Francis Cripps-Day consacre notamment plus de trente pages à cette vente, dont il reproduit exceptionnellement le catalogue en intégralité pour la section des armes

<sup>321</sup> BELLEVAL René (de), *op. cit.*, 1895, p. 281

<sup>322</sup> BEAUMONT Édouard (de), *op. cit.*, p. 349

<sup>323</sup> BELLEVAL René (de), *op. cit.*, 1895, p. 281

L'Haridon, faisaient partie des habitués de son hôtel de la rue d'Aumale<sup>324</sup>. En outre, il faut noter que Napoléon III et lui avaient tous deux fait affaire avec le prince Soltykoff à qui Riggs acheta des armes avant 1861. Par conséquent, si rien ne semble indiquer que l'empereur ait été en contact fréquent avec ses rivaux potentiels ou qu'il leur ait fait les honneurs de Pierrefonds, il est certain que grâce à ses conseillers, Napoléon III devait avoir un assez bon aperçu des principales collections d'armes et de la place qu'il occupait dans ce milieu où la plupart des acteurs se connaissaient de près.

En plus des cercles mondains tels que celui des « auvergnats », le marché des amateurs d'armes anciennes était soudé par quelques figures fortes d'experts qui composaient une sorte de seconde strate parmi les collectionneurs. Face aux personnalités parfois peu scrupuleuses d'un Spitzer ou d'un Riggs, ils représentaient la classe des spécialistes en histoire militaire, pour qui l'objet sobre et fragmentaire mais exceptionnel par sa technique l'emportait sur l'armure complète trop décapée et à l'authenticité incertaine. Cette poignée de spécialistes possédaient des collections dont l'ampleur ne pouvait guère être comparée à celle des grands personnages que nous venons de citer, mais leurs connaissances et leur œil aiguisé les rendaient bien souvent indispensables à ces derniers. Édouard de Beaumont, aquarelliste spécialiste des épées, qui céda sa propre collection au musée de Cluny, travailla par exemple au projet de catalogue de la collection du comte de Nieuwerkerke, s'attirant les louanges de la presse artistique pour la précision de ses descriptions typologiques<sup>325</sup>. Un autre collectionneur de cette trempe fut Charles Alexander de Cosson, qui organisa en 1880 une exposition d'armes à l'Institut royal d'archéologie de Grande Bretagne et d'Irlande, laquelle donna la mesure de son érudition par le succès qu'elle rencontra<sup>326</sup>. Lors de la vente de sa collection en 1893, il alla jusqu'à réfuter lui-même l'attribution de l'une de ses armures au connétable de Bourbon, dévalorisant ainsi la pièce dans un souci de rigueur scientifique<sup>327</sup>. Ce type d'action souligne l'apparition dans le milieu de connaisseurs de plus en plus soucieux de l'authenticité des pièces et du discours qui leur était attaché, un fait nouveau dans un milieu où les attributions fantaisistes et glorieuses relevaient presque de la tradition. Remarqué pour son savoir exceptionnel, de Cosson tint également le rôle de conseiller personnel du duc de Dino, grand collectionneur d'armes quelques décennies après Napoléon III lors de l'apogée du

---

<sup>324</sup> DEAN Bashford, « Mr. Riggs as a Collector of Armor », *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 1<sup>er</sup> mars 1914, vol. 9, p. 70

<sup>325</sup> GALICHON Émile, art. cit. , p. 412

<sup>326</sup> BURGESS William et COSSON Charles Alexander (de), *op. cit.* , p. 1

<sup>327</sup> CRIPPS-DAY Francis, *op. cit.* , p. 41-42

marché des armes anciennes<sup>328</sup>. Cette fonction d'intermédiaire chargé de prospecter sur le marché, de repérer les pièces en salle des ventes et d'échanger avec les marchands rappelle directement celle qu'occupaient Carrand auprès du prince Soltykoff ainsi que Nieuwerkerke et Penguilly L'Haridon pour Napoléon III. Le fait de s'entourer de conseillers, plutôt que d'être perçu comme un aveu d'incompétence de la part de l'empereur, peut et devrait donc être vu comme une pratique traditionnelle dans ce milieu, et un gage de sérieux pour la collection de Pierrefonds. Le souverain peut également être rapproché de cette frange « intellectuelle » des collectionneurs via ses liens avec le marquis de Belleval. Connaisseur au jugement sûr, Belleval privilégiait de son propre aveu la pureté des pièces et leur état de conservation, plutôt qu'une décoration ou une attribution extravagante<sup>329</sup>. Le fait que ce soit cette collection que l'empereur ait acquit est révélateur du crédit que lui et ses hommes devaient prêter aux collectionneurs érudits.

Enfin, un panorama rigoureux du petit monde des collectionneurs d'armes ne saurait être complet sans mentionner des personnalités plus discrètes ou simplement moins liées au cercle de la cour impériale. Il a déjà été souligné dans notre présentation des grandes collections Soltykoff, Basilewski, Nieuwerkerke ou Spitzer que les armes anciennes étaient très souvent associées aux objets d'art, avec qui elles partageaient certaines techniques ainsi que l'idée d'une évocation du mode de vie et la culture matérielle du Moyen Âge et de la Renaissance. Certains amateurs de la seconde moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle témoignèrent cependant d'un goût plus libre et plus hétéroclite encore. L'exemple type est celui de la dynastie Rothschild, dont au moins trois membres, Adolphe (1823-1900), Alphonse (1827-1905) et Salomon (1835-1864) collectionnèrent les armes et armures aussi bien que les peintures, les miniatures, les horloges, les bijoux ou les meubles. Si le rôle de mécène des Rothschild a été fort bien étudié dans de nombreux domaines<sup>330</sup>, une étude plus approfondie de leur intérêt pour les collections militaires pourrait être intéressante. En effet, bien que leurs goûts présentent des similitudes, leurs approches furent parfois radicalement différentes, Adolphe de Rothschild adoptant par exemple un classement typologique presque muséal<sup>331</sup>, tandis que Salomon semble avoir été un curieux moins averti, qui se laissa abuser plus d'une fois par le baron de Monville

---

<sup>328</sup> PYHRR Stuart W., « Armor for America : the Duc de Dino collection », *Metropolitan Museum Journal*, 2012, vol. 47, p. 189

<sup>329</sup> BELLEVAL René (de), *op. cit.*, 1895, p. 282

<sup>330</sup> Voir principalement PRÉVOST-MARCILHACY Pauline, *Les Rothschild, une dynastie de mécènes en France*, Paris, Somogy Éditions d'art, 2016, 3 vol.

<sup>331</sup> *Ibid.*, t. I, p. 238



(1794-1863), son conseiller<sup>332</sup>. À l'inverse, les salles des ventes regorgeaient également de curieux dont la passion pour les armes ne s'exerçait que dans un domaine bien précis, ce qui limite nécessairement la probabilité de leurs liens avec l'empereur. Il faut par exemple citer le comte de Saint-Seine, décrit par Belleval comme un obsessionnel traquant sans relâche les plus beaux modèles d'épées, avant de les garder jalousement en caisses dans sa propriété<sup>333</sup>. Un certain Lepel-Cointet, très présent aux expositions, s'était quant à lui spécialisé dans les armes blanches de la Révolution et du Premier Empire<sup>334</sup>, un terrain encore peu occupé. Ils témoignent tous deux de l'ouverture de ce milieu, qui cessa d'être l'apanage des grands collectionneurs fortunés et se développa sous le Second Empire. Or, si l'on en croit Belleval, l'empereur était la cause principale de ce bouleversement, celui qui « donna l'impulsion et qui créa la concurrence »<sup>335</sup> suscitant un mouvement d'imitation propre aux têtes couronnées.

### *B. Marchands, agents et faussaires*

Si le marché des armes anciennes s'était déjà considérablement renforcé tout au long du XIX<sup>ème</sup> siècle ainsi que nous l'avons précédemment évoqué, il est certain que dans les années 1860-1870, il connut un fort développement. Le marché que connut Napoléon III était ainsi très différent de celui dans lequel le prince Soltykoff avait évolué seulement quelques dizaines d'années auparavant, et qui se caractérisait par une absence de marchands spécialisés et par une demande encore assez limitée<sup>336</sup>. Que le crédit en revienne entièrement à l'empereur semble être une explication assez douteuse et simpliste, mais il est certain que l'achat de la collection Soltykoff, l'ouverture du cabinet aux Tuileries puis à Pierrefonds, et les visites et participations de Napoléon III à des expositions comme celle du Musée rétrospectif attirèrent l'attention sur les objets militaires. Ce renforcement du goût pour les militaria se traduisit notamment par un très grand nombre de ventes dans les années 1870-1900. Si cette période peut sembler tardive à l'égard de notre sujet, elle correspond en réalité à la dispersion de collections qui se sont formées sous le Second Empire, comme en témoignent les noms de leurs possesseurs parmi lesquels figurent Saint-Seine (1875), Eugène

---

<sup>332</sup> MALGOUYRES Philippe, *op. cit.*, p. 29

<sup>333</sup> BELLEVAL René (de), *op. cit.*, 1895, p. 279

<sup>334</sup> *Musée rétrospectif : exposition de 1865, Palais de l'Industrie*, Paris, J. Lemer, 1867, p. 232 et suivantes ; ROBERT Léon, *Catalogue des collections composant le musée d'Artillerie en 1889. Armes offensives. Armes blanches, armes d'hast, armes de jet*, Paris, Imprimerie nationale, 1889, t. 3, p. 117

<sup>335</sup> BELLEVAL René (de), *op. cit.*, 1895, p. 275

<sup>336</sup> *Ibid.*, p. 273

Piot (1890), de Cosson (1890 et 1893) ou même Belleval (1901) au début du siècle<sup>337</sup>. Tandis que l'âge d'or des grandes ventes d'armes se situe indubitablement sous la III<sup>ème</sup> République, l'époque du Second Empire représente la génération de collectionneurs la plus illustre, ainsi que l'estime Édouard de Beaumont, qui s'exclama à l'occasion de l'Exposition universelle de 1878 : « Il n'y a plus maintenant en France [...] de vrais collectionneurs d'armes, et il ne pourra plus y en avoir »<sup>338</sup>. Cette prophétie s'avère exagérée au vu des collections qui se formèrent par la suite comme celles du duc de Dino ou de Bashford Dean (1867-1928), mais ces dernières eurent un caractère plus exceptionnel, et il est significatif qu'elles aient toutes deux fini leur histoire aux États-Unis, et non en France ou au Royaume-Uni. Si les deux places fortes du marché de l'art européen cédèrent finalement le pas devant la puissance financière américaine, elles formaient encore le cœur du marché des armes et armures à l'époque de Napoléon III. Les milieux parisien et londonien étaient d'ailleurs fortement liés. Cette proximité est toujours sensible aujourd'hui puisqu'en l'absence d'archives comptables pour la collection de l'empereur, la meilleure manière d'appréhender le marché du Second Empire nous a paru être la consultation des fonds de la Wallace Collection de Londres<sup>339</sup>. Ceux-ci conservent en effet un véritable trésor : les quelques trois cents bons d'achat du comte de Nieuwerkerke pour sa collection d'armes et d'objets d'art, qui permettent d'identifier avec précision les principaux antiquaires du marché parisien.

Le choix de ce corpus de documents comme principale grille de lecture du marché de l'art des armes anciennes a été déterminé par deux facteurs. Tout d'abord, il s'agit d'une ressource exceptionnellement riche et bien conservée. Ensuite, Nieuwerkerke fut le conseiller et le véritable agent de prospection de l'empereur, ce qui signifie que son réseau et celui de son maître se confondaient très certainement. À partir de cette liste de noms livrée par les archives Nieuwerkerke, le choix a été fait de restreindre notre évocation à ceux chez qui le surintendant des beaux-arts acquit un nombre d'armes significatif – généralement pas moins d'une dizaine, parfois plus d'une centaine – et dont nous avons trouvé mention dans d'autres sources, afin de ne pas fonder notre étude de ce milieu sur une référence unique. Ainsi, certains noms de marchands fréquentés par Nieuwerkerke sont apparus dans nos recherches lors du dépouillement de catalogues de ventes, de la consultation des archives du commissaire-priseur Charles Pillet ou de l'examen des ventes référencées par Francis Cripps-

---

<sup>337</sup> Voir à cet effet la remarquable somme de Francis Cripps-Day déjà plusieurs fois citée

<sup>338</sup> BEAUMONT Édouard (de), art. cit. , p. 346

<sup>339</sup> Reçus et preuves d'achat, carton HWF/RW/2/1-2, Archives de la Wallace Collection

Day. C'est le cas d'Alfred Beurdeley (1808-1882), marchand spécialisé dans les objets d'art et d'ameublement, appartenant à une véritable dynastie d'antiquaires puisqu'il reprit le magasin de son père Jean avant de le céder à son propre fils Alfred II en 1875<sup>340</sup>. Établi au 32 rue Louis le Grand, il vendit trente-cinq objets militaires à Nieuwerkerke, principalement des armes blanches du XVI<sup>ème</sup> siècle. La vente de sa collection les 9 et 10 avril 1883 confirme en outre cette prédilection pour l'armement de la Renaissance<sup>341</sup>, bien que les armes et armures n'aient pas été son unique domaine d'activité. L'immense majorité de ceux qui vendaient des militaria sous le Second Empire se définissaient avant tout comme des marchands d'objets d'art. L'un des plus notables était Joyeau, l'acquéreur du fameux ensemble attribué à Louis XIII à la vente Mosselman, dont la carte de visite annonçait par exemple « Antiquités, curiosités, armes anc<sup>nes</sup> & a »<sup>342</sup> et qui fait partie des nombreuses adresses où Nieuwerkerke acheta aussi bien des armes que des émaux ou des meubles. Cette diversité sectorielle se retrouve chez Henry Courant, souvent simplement nommé Henry ou Henri, dont les reçus le présentent en en-tête comme « chapelier du Prince Royal ». En réalité, il avait été ruiné lors de la révolution de 1848 et s'était reconverti par la suite en marchand d'armes et d'antiquités. Il vendit du 19 au 22 avril 1886 à Drouot pas moins de cent cinquante objets militaires européens et quatre-vingt-huit armes extra-européennes<sup>343</sup>, des chiffres considérables qui certifient qu'il fut l'un des principaux fournisseurs d'armes anciennes de son temps. Une autre figure particulièrement importante fut celle de E. Juste l'aîné, auprès de qui Nieuwerkerke acheta pas moins de cent trente et une armes entre 1865 et 1869. Installé au 37 rue Taitbout à Paris, il alla jusqu'à adopter un réel comportement de collectionneur à l'instar de Frédéric Spitzer, par exemple en exposant des armes au Musée rétrospectif<sup>344</sup>. Dans le catalogue de la collection de Tsarskoïe Selo, un certain Juste est mentionné comme ayant servi de conseiller et de restaurateur attitré auprès du tsar entre 1844 et 1848<sup>345</sup>, mais compte tenu des dates et de la propension des marchands de l'époque à céder leur commerce à leurs descendants, il est probable qu'il s'agisse de deux hommes distincts, sûrement le père et le fils. L'un comme l'autre semblent en tout cas avoir particulièrement centré leur expertise sur les armes et

<sup>340</sup> WENLEY Robert, « La "galerie d'un souverain amateur" », in *Le comte de Nieuwerkerke: art et pouvoir sous Napoléon III [exposition, musée national du Château de Compiègne, 6 octobre 2000- 8 janvier 2001, Compiègne]*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2000, p. 148

<sup>341</sup> CRIPPS-DAY Francis, *op. cit.*, p. 2

<sup>342</sup> WENLEY Robert, *art. cit.*, p. 151

<sup>343</sup> CRIPPS-DAY Francis, *op. cit.*, p. 9

<sup>344</sup> BURTY Philippe, « Mouvement des arts et de la curiosité : exposition de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 20 août 1865 p. 2

<sup>345</sup> *Notice sur le Musée de Tsarskoé-Sélo, renfermant la collection d'armes de Sa Majesté l'Empereur*, Saint-Petersbourg, A. Baumann, 1860, p. VI

armures. C'était alors si rare que Belleval ne cite qu'un seul antiquaire de ce genre, Félix Petitprêtre ou Petit-Prêtre, dont la boutique du n°11 quai Voltaire était selon lui « un inextricable fouillis d'armes européennes de toutes les époques et de tous les styles »<sup>346</sup>. Nieuwerkerke lui achète assez peu d'armes comparativement à Juste ou Beurdeley, mais les procès verbaux de salles des ventes attestent de son activité dynamique à Drouot<sup>347</sup>. Quelques autres marchands peuvent également être considérés comme de purs spécialistes des armes car il s'agissait d'anciens armuriers reconvertis dans le commerce d'armes anciennes, comme les arquebusiers Salmon & fils, mais ils restent plus discrets que les revendeurs d'objets d'art.

En réalité, les personnages les plus connus du marché de l'art des militaria des années 1860-1870 furent aussi les plus sulfureux, ceux dont le nom a subsisté car ils avaient eux-mêmes commercé, collectionné, conseillé, donné mais aussi trompé. Bien entendu de telles malversations n'étaient pas nouvelles. Si Belleval idéalise le milieu du XIX<sup>ème</sup> siècle comme un temps où les contrefaçons n'étaient pas encore apparues sur le marché<sup>348</sup>, Édouard de Beaumont illustre une vision plus pragmatique. Il cite notamment un certain Romagnesi, qui aurait façonné de toutes pièces des trophées « composés d'épées, de masses d'armes, de haches, de dagues et de boucliers en carton plombaginé imitant d'ordinaire l'acier rouillé »<sup>349</sup> au début du XIX<sup>ème</sup> siècle, ainsi que les faussaires Vechte, Terrasse et leurs élèves qui imitèrent des armes anciennes en fonte de fer et en tôle repoussée. Pour les années 1850 il évoque un certain San Ferino, falsificateur milanais. C'est à peu près à cette époque que le marchand Jean-Baptiste Carrand quitta Lyon pour venir s'installer à Paris et y ouvrir un commerce d'objets d'art médiévaux<sup>350</sup>. Prêteur d'une armure complète à l'occasion d'une exposition lyonnaise en 1827<sup>351</sup>, il s'investit naturellement dans le commerce des armes anciennes qui le passionnait, au point de devenir un expert apprécié des commissaires-priseurs et le conseiller personnel du prince Soltykoff. Son fils Louis (1827-1888) s'associa à lui dès l'époque de la vente Soltykoff<sup>352</sup>, si bien que le nom de Carrand émaille les catalogues de vente durant plusieurs décennies. Au sein des archives Nieuwerkerke, sa présence est pourtant en demi-teinte. Certes le comte lui acheta une cinquantaine d'armes, mais tous les

---

<sup>346</sup> BELLEVAL René (de), *op. cit.*, 1895, p. 273

<sup>347</sup> Archives du commissaire-priseur Charles Pillet, D48/E3/60 et précédentes, Archives de Paris

<sup>348</sup> BELLEVAL René (de), *op. cit.*, 1895, p. 273

<sup>349</sup> BEAUMONT Édouard (de), *art. cit.*, p. 342

<sup>350</sup> PYHRR Stuart, « Armor for America : the Duc de Dino collection », *Metropolitan Museum Journal*, 2012, 47, p. 196

<sup>351</sup> BARROCHI Paola et BERTELÀ Giovanna Gaeta, *art. cit.*, p. 63

<sup>352</sup> WENLEY Robert, *art. cit.*, p. 149

documents correspondants sont rédigés comme de simples lettres, sans les en têtes caractéristiques des autres antiquaires. Ce fait suggère que le marchand, en plus de son activité à l'hôtel Drouot, devait passer un certain nombre de tractations financières dans la plus grande discrétion, en s'appuyant sur un réseau de confiance. Il semble cependant que Louis Carrand n'ait pas réellement été digne de cette confiance, alors même que sa clientèle prestigieuse et la vente de sa collection en 1875 disséminèrent sur le marché un grand nombre de pièces passées par ses mains. Beaucoup d'entre elles furent acquises par Spitzer et par le duc de Dino. Or, Stuart Pyhrr dans son étude consacrée au duc, affirme qu'une grande partie des objets Carrand étaient en fait des reconstitutions et assemblages de pièces, voire des faux complets<sup>353</sup>. Néanmoins, cela ne l'empêcha pas de faire entrer sa collection au musée du Bargello de Florence<sup>354</sup>, ville dans laquelle il s'était établi après Pise car il quitta Paris en 1871 à cause de ses convictions antirépublicaines. Mais la figure la plus controversée de ce marché reste certainement Frédéric Spitzer, qui semble avoir fréquenté un grand nombre de restaurateurs et de faussaires indépendamment de Carrand. Parmi ceux-ci apparaissent les noms de Dournès père et fils ainsi que d'un certain Gauvin, que Paul Eudel accuse d'avoir tour à tour dirigé une véritable équipe de restaurateurs pour le compte de celui qu'il déguise à peine sous le nom de « Zerspit »<sup>355</sup>. Gauvin, installé rue Lebouis, aurait en outre restauré des pièces pour Basilewki et l'un des Rothschild, trempant notamment les pièces d'armement dans des cuves de liquide noirâtre qui avait pour effet de créer une patine artificielle à leur surface<sup>356</sup>. De surcroît, Spitzer possédait des associés tout aussi malhonnêtes à l'étranger, par exemple un dénommé Ernst Schmidt à Munich<sup>357</sup>. Cependant, ce portrait hautement antipathique doit être nuancé pour notre période, car certains spécialistes actuels comme Tobias Capwell estiment que l'état de la recherche ne permet pas d'estimer que Spitzer s'engagea dans la contrefaçon avant 1870<sup>358</sup>. Les reçus de celui-ci dans les archives Nieuwerkerke étant encore plus laconiques que ceux de Carrand, il est cependant difficile d'établir la date de ses premières faux avec certitude. Un autre marchand à la réputation douteuse, Philibert II Bachereau (dont le père homonyme était lui-même armurier), est même entièrement absent des archives du comte, ce qui réduit ses chances d'avoir fait partie du

---

<sup>353</sup> PYHRR Stuart, art. cit. , p. 196

<sup>354</sup> WENLEY Robert, art. cit. , p. 149

<sup>355</sup> EUDEL Paul, *op. cit.* , p. 66

<sup>356</sup> *Ibid.* , p. 68

<sup>357</sup> WESTGARTH Mark, *A Biographical dictionary of nineteenth century antique and curiosity dealers with explanation and plates*, Glasgow, Regional Furniture Society, 2009, p. 167

<sup>358</sup> CAPWELL Tobias, *op. cit.* , p. 13

réseau de l'empereur. Présent en salles de vente sous le Second Empire<sup>359</sup>, il fut à la fois célébré par Eudel comme un connaisseur hors pair comparable aux conservateurs du musée de l'Armée<sup>360</sup> et vertement critiqué par le duc de Dino qui l'accusa de lui avoir vendu des pièces non-authentiques<sup>361</sup>. Quoi qu'il en soit, la grande réussite de Carrand, Spitzer et Bachereau sur le marché indique à quel point les collectionneurs n'étaient pas à l'abri d'une épée à la garde surmoulée, d'une pièce surdécorée pour en augmenter artificiellement la valeur, ou d'une armure bleuie à l'encre lithographique ou à l'acide muriatique<sup>362</sup>. En outre, il n'était pas impossible de voir un trompeur être trompé, ainsi qu'en témoignent les nombreux achats de Spitzer auprès de Carrand<sup>363</sup>, si bien que peu d'acteurs du marché peuvent être considérés comme fins connaisseurs au point de ne jamais avoir été abusé par un faux. De ce point de vue, Napoléon III ne fut pas moins averti ou moins bien conseillé qu'un autre. Si reconstituer son réseau d'intermédiaires ne peut s'envisager que par un processus indirect et nécessairement empreint d'incertitude, notre hypothèse selon laquelle son réseau se confondrait avec celui d'Émilien de Nieuwerkerke tendrait à indiquer qu'il fut en contact avec une large part du marché parisien des armes anciennes. La question de la place qu'il y occupa reste toutefois plus délicate à traiter.

### 3. Quelle implication pour l'empereur-collectionneur ?

#### *A. Émilien de Nieuwerkerke : rival, conseiller, pièce maîtresse ?*

S'il apparaît si probable que les relations de l'empereur avec le marché de son époque aient été façonnées par le réseau du comte de Nieuwerkerke, c'est tout simplement parce que celui-ci occupa une position centrale dans la formation et le développement de la collection de Pierrefonds. Pour mieux comprendre son rôle à ce sujet, il semble nécessaire de revenir sur la personnalité du comte et notamment sur sa propre collection. Descendant d'une famille légitimiste et d'origine hollandaise, Émilien de Nieuwerkerke fut tout d'abord un sculpteur doté d'une certaine notoriété, avant de connaître une ascension fulgurante à la cour grâce à sa relation avec la princesse Mathilde Bonaparte (1820-1904), cousine de l'empereur. Nommé

---

<sup>359</sup> Archives du commissaire-priseur Charles Pillet, D48/E3/60 et précédentes, Archives de Paris

<sup>360</sup> EUDEL Paul, *op. cit.*, p. 59

<sup>361</sup> PYHRR Stuart, art. cit., p. 196

<sup>362</sup> EUDEL Paul, *op. cit.*, p. 59

<sup>363</sup> Reçus et preuves d'achat, carton HWF/RW/2/1-2, Archives de la Wallace Collection

directeur des musées nationaux en 1849, puis surintendant des beaux-arts en 1863 avant d'accéder au titre de sénateur un an plus tard, le comte possédait une connaissance parfaite du monde de l'art, et une fortune considérable qui ne demandait qu'à être dépensée chez les marchands et en salle des ventes. Suzanne Higgott date les débuts de la collection Nieuwerkerke des années 1830<sup>364</sup>, mais il est particulièrement intéressant de mentionner ce que relate le principal intéressé à ce sujet. Dans ses mémoires non publiées, Nieuwerkerke date de 1865 la naissance de sa collection, qu'il relie à un fait très précis : chargé par l'empereur d'acquérir à la vente Pourtalès une carabine qu'il avait lui-même remarqué, Nieuwerkerke achète l'objet neuf mille trois cent francs, somme qui est jugée proprement indécente par différents membres de la cour ayant eu vent de l'affaire. Agacé et honteux, le comte proposa au souverain de la lui racheter en prétendant qu'elle viendrait compléter sa soi-disant collection personnelle, alors qu'il s'agissait en réalité de réparer son erreur auprès de l'empereur. Il présente en ces termes la logique qui fut la sienne :

« Avoir dit que j'avais une collection d'armes était un mensonge qui me pesait, ne voulant pas le prolonger ; je fis quelques acquisitions d'épées, dagues, casques etc. Peu à peu la passion du collectionneur s'empara de moi, et en quelques années je formai une réunion considérable non seulement d'armes mais aussi d'objets d'art de toutes natures du 14<sup>ème</sup> au 17<sup>ème</sup> siècle."<sup>365</sup>

Ces dires sont extrêmement intéressants car ils confirment l'idée avancée par Belleval selon laquelle l'empereur eut une influence sur ses contemporains lorsqu'il créa sa collection, puisque c'est une action liée au goût de Napoléon III qui conduit ici Nieuwerkerke à collectionner. À la vérité, ce récit, bien que probablement romancé, n'est peut-être pas entièrement faux et il se peut que le surintendant ait collectionné auparavant mais ne se soit véritablement pris de passion pour les armes anciennes qu'à partir de cette date. Cela serait en tout cas cohérent avec les preuves d'achat conservées à la Wallace Collection, car aucune de celles qui concernent les armes n'est datée d'avant le milieu des années 1860. Formée en peu de temps, la collection Nieuwerkerke ne tarda pas à rayonner d'une aura exceptionnelle dans le milieu des amateurs d'art. Le chroniqueur Émile Galichon (1829-1875) parle ainsi en 1868 de « plus de 70 épées, 35 dagues, 34 casques, 12 armes d'hast ou marteaux d'armes, 20 arbalètes ou armes à feu, 15 cartouchières, pulvérins ou flasques », autant de pièces « toutes remarquables et

---

<sup>364</sup> GAYNOR Suzanne, art. cit. p. 374

<sup>365</sup> NIEUWERKERKE Émilien (de), *op. cit.*, p. 168-169. Nieuwerkerke-Guidotti Library and Archival material, porte-folio n°65, Archives de la Wallace Collection

parmi lesquelles beaucoup sont sans rivales»<sup>366</sup>. Selon la mode de son temps, il privilégie les armes du XVI<sup>ème</sup> siècle à la décoration soignée, avec un certain penchant pour les armes blanches. La collection s'étoffe avec le temps et Nieuwerkerke use lui aussi de stratagèmes pour en rehausser le prestige : des armes sont envoyées au Musée rétrospectif ainsi qu'à l'exposition sur l'Histoire du travail attenante à l'Exposition universelle de 1867<sup>367</sup>, des commandes sont faites à des artistes tels que Tetar van Elven ou Charles Giraud pour représenter les œuvres dans les salons de Nieuwerkerke<sup>368</sup>, l'élaboration d'un catalogue se dessine<sup>369</sup>... L'inauguration d'une véritable galerie dédiée à la collection fut même prévue pour juin 1870<sup>370</sup>, bien qu'il est difficile de savoir si elle eut lieu. Prenant le chemin de l'exil à l'annonce de la capitulation, Nieuwerkerke s'enfuit en Angleterre, laissant à Édouard de Beaumont le soin de disperser la collection chez des gens de confiance pour éviter le pillage de son hôtel de la rue de Murillo<sup>371</sup>. Il tente ensuite de faire acheter ses œuvres par le South Kensington Museum (actuel Victoria & Albert Museum) à Londres, mais, essayant un refus, il se résolut à la céder pour six cent mille francs au collectionneur et esthète britannique Richard Wallace (1800-1870), afin d'en éviter la dispersion au marteau<sup>372</sup>. Cette acquisition constitue d'ailleurs toujours le cœur de la remarquable collection d'armes de la Wallace Collection de Londres. Du point de vue quantitatif aussi bien que qualitatif, il semble donc que la collection Nieuwerkerke ait été de taille à rivaliser avec celle de l'empereur, ainsi que l'exprime le directeur des beaux-arts et collectionneur Philippe de Chennevières (1820-1899), qui la qualifia de véritable « cabinet princier »<sup>373</sup>. Faut-il pour autant y voir le signe que celui qui avait réuni une collection digne de la « galerie

---

<sup>366</sup> GALICHON Émile, « Collection de M. le Cte de Nieuwerkerke », *Gazette des beaux-arts*, n°24, 1 mai 1868 p. 411

<sup>367</sup> BADETZ Yves, « L'Exposition de 1867, ou le triomphe de l'Empire » dans *Spectaculaire Second Empire [exposition, musée d'Orsay, 27 septembre 2016-15 janvier 2017, Paris]*, Paris, Skira, 2016, p. 249

<sup>368</sup> GAYNOR Suzanne, art. cit. p. 375

<sup>369</sup> GALICHON Émile, art. cit. , p. 412

<sup>370</sup> DAX Pierre, art. cit. , p. 279

<sup>371</sup> HIGGOTT Suzanne, *op. cit.* , p. 164

<sup>372</sup> *Ibid.* , p. 166. Le prix de cette tractation a longtemps fait débat parmi les spécialistes, Belleval donnant par exemple celui de huit cent mille francs dans ses Souvenirs. Les récentes recherches de Suzanne Higgott au sein des archives de la Wallace Collection ont cependant permis d'attester avec certitude que Wallace avait bien versé six cent mille francs, en deux versements, pour prix de la collection Nieuwerkerke

<sup>373</sup> CHENNEVIÈRES Charles-Philippe (de), *Souvenirs d'un directeur des Beaux-Arts*, Paris, Arthena, 1979, p. 106



d'un souverain amateur »<sup>374</sup> selon le mot des frères Goncourt, était un meilleur amateur que son souverain ?

Tout d'abord, une évidence s'impose à l'examen des témoignages de contemporains et des archives du comte lui-même : Nieuwerkerke constituait un atout précieux pour l'empereur dans la formation de sa collection. Belleval considère par exemple qu'il avait en matière d'armes et d'armures un goût « fin et délicat »<sup>375</sup> qui s'améliorait sans cesse. En outre, il souligne aussi que le surintendant était connu pour payer à bon prix et ne jamais marchander, ce qui le rendit extrêmement populaire auprès de ses fournisseurs. Une telle affirmation est confirmée par les archives du fonds Nieuwerkerke de la Wallace Collection. E. Juste par exemple, dressa un reçu dans lequel il précise qu'il « a été fait une réduction de 300 » francs<sup>376</sup>, tandis qu'Alfred Beurdeley va jusqu'à reprendre une arme que le surintendant souhaite lui rendre, non sans préciser que cela va à l'encontre de tous ses principes commerciaux habituels mais que pour « Monsieur le Comte c'est tout-à-fait différent »<sup>377</sup>. De surcroît, tout porte à croire que les rapports entre Napoléon III et Nieuwerkerke en tant que collectionneurs étaient excellents et l'empereur ne paraît pas avoir été d'un tempérament jaloux à ce sujet. Ainsi, lorsque les deux hommes s'aperçurent que le comte possédait une armure qui correspondait à l'un des casques de la collection Soltykoff détenu par le monarque, ce dernier lui offrit la pièce afin de compléter le harnois, alors que leurs rangs respectifs auraient évidemment commandé que le don se fit dans le sens contraire<sup>378</sup>. Il paraît donc raisonnable de postuler que Napoléon III était parfaitement conscient des services que lui rendait son conseiller, et de la justesse du jugement de celui-ci vis-à-vis de ses acquisitions. Pourtant, il ne faut pas oublier que le comte était également un rival pour l'empereur. René de Belleval, une fois encore, l'exprime en des termes aussi concis que catégoriques, déclarant que « le Surintendant voyait, faisait son choix, et l'Empereur avait le reste »<sup>379</sup>. Cet abus de position de la part du surintendant est d'autant plus soupçonnable qu'il relate lui-même la manière dont, lors de la vente Pourtalès, les

---

<sup>374</sup> WENLEY Robert, art. cit., p. 129

<sup>375</sup> BELLEVAL René (de), *op. cit.*, 1895, p. 277

<sup>376</sup> Preuve d'achat de Nieuwerkerke chez Juste, 17 juin 1867, pièce HWF/RW/2/2/34 21938, boîte HWF/RW/2/1-2, Archives de la Wallace Collection

<sup>377</sup> Lettre de Beurdeley à Nieuwerkerke, 6 janvier 1866, pièce HWF/RW/2/2/91104-28, boîte HWF/RW/2/1-2, Archives de la Wallace Collection

<sup>378</sup> BELLEVAL René (de), *op. cit.*, 1895, p. 284-285

<sup>379</sup> *Ibid.*, p. 277

enchérisseurs observèrent un certain retrait concernant le lot qu'il avait à acheter, par respect pour la personne de l'empereur dont ils savaient qu'il était le représentant<sup>380</sup>. Si les collectionneurs conservèrent cette attitude passive une fois que Nieuwerkerke eut débuté sa collection, il est facile d'imaginer la situation avantageuse dans laquelle il put se trouver. À défaut de savoir s'il était présent au nom de l'empereur ou au sien, il est possible que les concurrents se soient abstenus de faire monter les prix, créant toutes les conditions pour permettre au comte d'obtenir à bas coût des œuvres d'exception. Aucune preuve n'atteste cependant que ce cas de figure se produisit réellement. Cependant, il est certain que Nieuwerkerke tira parfois le meilleur profit de son rôle de conseiller de l'empereur. Un échange épistolaire entre le collectionneur britannique William Wynn et le surintendant en témoigne<sup>381</sup>. La discussion contenue dans ces lettres ne traite pas de la collection de Pierrefonds mais d'un bouclier que Wynn attribue au roi Henri II et souhaite à ce titre proposer à l'empereur pour le musée des Souverains. Wynn avait écrit directement à Napoléon III à ce sujet, mais l'empereur renvoya l'examen de la pièce et la décision au comte de Nieuwerkerke. Bien qu'il soit possible d'y voir une décision purement administrative puisque Nieuwerkerke était bien l'autorité compétente concernant le musée, il est assez remarquable que l'empereur se soit dessaisi directement de la question. La suite du texte voit le comte rejeter l'acquisition de la pièce par l'État sous prétexte que l'attribution à Henri II est selon lui hautement contestable... puis proposer d'acheter le bouclier pour sa collection personnelle. Certes, ce choix fut peut-être guidé par la bonne foi et la volonté de ne pas faire entrer dans les collections publiques une pièce dont il n'était pas certain qu'elle fût digne d'elles. Il n'en reste pas moins que Nieuwerkerke tira ainsi directement parti de ses fonctions et du silence de l'empereur, qui lui faisait entièrement confiance. En vérité, le comte apparaît comme un bras droit omniprésent et indispensable dans la gestion de la collection d'armes impériale, étant tout à la fois le mandataire du souverain en salle des ventes, son intermédiaire auprès des marchands, le récipiendaire des demandes d'acquisition provenant des autres collectionneurs, l'un des négociateurs de la vente Soltykoff, le responsable des clefs et des entrées lors des débuts de la collection aux Tuileries, et l'un des coordinateurs de sa mise sous caisse lorsque le

---

<sup>380</sup> NIEUWERKERKE Émilien (de), *op. cit.*, p. 166. Nieuwerkerke-Guidotti Library and Archival material, porte-folio n°65, Archives de la Wallace Collection

<sup>381</sup> Échange entre William Wynn et Émilien de Nieuwerkerke, 23 mai-16 juillet 1867, chemise n°16, boîte n°1, Nieuwerkerke-Guidotti Library and Archival Material, Archives de la Wallace Collection

danger la menaça. De 1861 à 1870, le nom du comte de Nieuwerkerke revient inlassablement dans notre étude, démontrant sa qualité d'acteur central, au point que le rôle et l'implication de Napoléon III lui-même peuvent être questionnés.

### *B. Napoléon III, un collectionneur absent ?*

L'action du comte de Nieuwerkerke, ainsi que de personnages comme Penguilly L'Haridon, dessine en effet en creux l'image d'un Napoléon III piètre connaisseur, collectionneur aussi absent qu'inconsistant. C'est la réputation qu'a privilégié jusqu'ici l'historiographie, emboîtant notamment le pas à Belleval, qui jugeait que « Napoléon III ne se connaissait pas en armes : il savait qu'une épée était une épée, une arme, une arme et rien de plus »<sup>382</sup>. Plus récemment, cette idée a été reprise en 2014 par Philippe Malgouyres, qui a dépeint l'empereur comme très éloigné du statut de connaisseur, et même quelque peu indigne de celui de collectionneur<sup>383</sup>, ce qui peut davantage surprendre au vu de l'importance de sa collection. De fait, si les acquisitions lui étaient soufflées par Nieuwerkerke, que le chantier de Pierrefonds et l'installation des œuvres étaient dirigées par Viollet-le-Duc, et la muséographie et les catalogues par Penguilly L'Haridon, tous demeuraient cependant aux ordres de l'empereur. Ainsi que le souligne Jean-Marie Moulin dans le catalogue de l'exposition *L'Art en France sous le Second Empire*, Napoléon III avait d'ordinaire une grande confiance dans ses équipes, à qui il savait déléguer et contre l'avis desquelles il allait rarement<sup>384</sup>. Or, cette tendance est toujours perçue négativement, comme si elle était le signe ultime du désintérêt d'un empereur dépeint comme balourd et éloigné du monde de l'art. Parce qu'il est toujours entouré et qu'il ne choisit pas lui-même les pièces ou leur présentation, Napoléon III est en quelque sorte accusé de jouer au collectionneur, de la même manière que les critiques reprochèrent à Marie-Antoinette de jouer à la bergère dans son Hameau de la Reine. Pourtant, il est ici nécessaire de s'interroger en allant plus loin que l'image proposée à tout va. Attardons-nous un instant sur les contacts et le goût exceptionnel de Nieuwerkerke en matière d'armes anciennes, sur le talent de Viollet-le-Duc, si doué pour faire correspondre le bâti, son décor et son trésor, et sur l'éminente culture et rationalité scientifique prêtée à Penguilly L'Haridon. Face aux compétences de ces

---

<sup>382</sup> BELLEVAL René (de), *op. cit.*, 1895, p. 276

<sup>383</sup> MALGOUYRES Philippe, *op. cit.*, p. 25

<sup>384</sup> MOULIN Jean-Marie, « Le Second Empire : art et société », in *L'Art en France sous le Second Empire*, Paris, Réunion des monuments nationaux, 1979, p. 17

agents dévoués, il apparaît finalement plutôt sain que Napoléon III leur ait délégué les soins de sa collection, car il est certain qu'il ne pouvait prétendre rivaliser avec l'un d'entre eux en termes d'expertise. Au moins aura-t-il eu la prévenance suffisante pour nommer à ces postes des personnes dignes de leur charge. L'appréciation du rôle de l'empereur en tant que collectionneur est en outre très restreinte et biaisée par le manque de documents provenant directement de sa main. Il n'existe, à notre connaissance, aucune archive portant mention d'une décision, d'une recommandation ou d'un ordre adressé par l'empereur à ses subordonnés au sujet de sa collection. Par conséquent, déterminer si Napoléon III ne s'impliqua pas du tout dans la gestion de sa collection ou si les documents qui l'attesteraient ont tout simplement disparu relève d'un travail d'interprétation extrêmement difficile et nécessairement partisan. À nos yeux, certaines actions de valorisation – participation à l'exposition du Musée rétrospectif, ouverture au public du cabinet de Pierrefonds, catalogage de la collection – ne semblent pouvoir émaner, par leur importance, que du propriétaire des objets. Le fait que l'empereur ait directement inclus le château de Pierrefonds et sa collection dans la liste des biens de son domaine privé en 1871 plaide aussi en faveur d'un réel attachement du souverain à ses armes, même s'il est possible d'y voir un simple opportunisme financier. Par ailleurs, il ne faut pas oublier qu'employer des intermédiaires pour traiter avec les marchands ou repérer les meilleures pièces du marché était chose courante pour les aristocrates et grands collectionneurs qui pouvaient se le permettre, tels le prince Soltykoff ou le duc de Dino. Or, ces deux collectionneurs jouissent encore d'une excellente réputation parmi les spécialistes contemporains des armes anciennes et des objets d'art. Pourquoi le jugement porté sur Napoléon III et son recours à des conseillers à la compétence évidente serait-il différent ?

De plus, si Napoléon III n'était de toute évidence pas un véritable connaisseur en matières d'armes anciennes, et ne pouvait prétendre égaler en ce domaine un de Beaumont, un Nieuwerkerke ou même un Viollet-le-Duc, il ne faut pas omettre de préciser qu'il fut un véritable amateur, au sens étymologique du mot, « celui qui aime ». Napoléon III était avant toutes choses Louis-Napoléon Bonaparte, héritier d'une dynastie dont le nom résonnait du fracas des champs de bataille, et qui reçut en conséquence une éducation résolument axée sur la chose militaire. Formé à l'artillerie et à la poliorcétique, il rédigea dès les années 1830 des guides sur le juste maniement des armes et des ouvrages sur l'histoire militaire suisse, avant de publier en 1865 et 1866

une *Histoire de Jules César* en deux tomes<sup>385</sup>. Loin d'être indifférent aux collections d'armes, quelques sources évoquent au contraire l'idée qu'il en aurait eu plusieurs. Marius Vachon mentionne ainsi un cabinet organisé dans le salon de stuc du château de Saint-Cloud et regroupant des fusils, masses d'armes et bouclier, dont il considère qu'elle était la véritable collection privée de l'empereur par opposition à Pierrefonds, ce qui justifierait alors la remise de cette dernière à l'État<sup>386</sup>. Lors du procès de 1879, une collection d'armes restée aux Tuileries jusqu'à la chute de l'empire fut reconnue appartenir à la famille impériale sur la base d'une justification similaire<sup>387</sup>. C'est peut-être dans le cabinet des Tuileries ou dans celui de Saint-Cloud que furent placées les armes acquises par Napoléon III à l'occasion de l'Exposition universelle de 1855, et dont les Archives nationales conservent des preuves d'achat. Ces dernières permettent d'authentifier l'achat d'une paire de pistolets à système Clerville chez l'arquebusier Thomas, d'un fusil chez Henri Schlesinger, d'une carabine chez Gauchez, d'une carabine à chargement par la culasse chez Lenoir et surtout d'un fusil à deux coups richement décoré d'or, de deux pistolets ciselés d'or, d'un couteau de chasse en argent massif, d'une épée en argent massif et d'un fusil à coup unique sur le modèle des carabines des cent gardes chez Gastinne Renette, établi au n°39 de la rue d'Antin à Paris et qui reçut trente-quatre mille trois cent francs de la part de l'empereur pour ces objets<sup>388</sup>. Ces armes modernes étaient peut-être accompagnées de la caisse d'armes que le souverain avait achetée la même année en Grèce pour six cent trente francs, et qu'il chargea l'ambassadeur de France Arthur de Gobineau, de rapatrier depuis Athènes<sup>389</sup>. Aucune trace ne perdure en tout cas qui puisse suggérer que ces armes aient intégré la collection de Pierrefonds. Les informations sont donc éparses et tenues sur ce point, et appellent des recherches complémentaires sur le sujet des collections d'armes de Saint-Cloud et des Tuileries afin d'affiner notre analyse de la personnalité de l'empereur-collectionneur centrée sur la collection de Pierrefonds. L'existence de ces deux autres collections paraît en tout cas montrer que l'attrait de Napoléon III pour les armes et

---

<sup>385</sup> THIBIERGE Thérèse, *op. cit.*, p. 56

<sup>386</sup> VACHON Marius, art. cit., p. 5

<sup>387</sup> GRANGER Catherine, *op. cit.*, p. 420

<sup>388</sup> Suite de preuves d'achat émanant du ministère de la Maison de l'empereur et concernant les objets acquis à l'Exposition universelle de 1855, 15 décembre 1855-24 avril 1856, O/5/1679, Archives nationales

<sup>389</sup> Lettre du général Fleury à Piétri, secrétaire particulier de l'empereur, 30 mars 1865, AB/XIX/175, Archives nationales

armures anciennes se développa certes à une échelle personnelle, mais de manière relativement conséquente, et non comme un fait isolé ou négligeable.

D'autres illustrations de l'intérêt de Napoléon III pour les collections de militaria, cette fois dans le domaine public, viennent renforcer cette impression. C'est le cas de son action au sein du musée des Souverains, créé par le décret impérial du 15 février 1852 et installé au Louvre, qui a fait l'objet d'une thèse très fournie, réalisée et publiée par Arnaud Bertinet<sup>390</sup>. Selon le décret, le musée se définissait comme « un musée spécial destiné à recevoir tous les objets ayant appartenu authentiquement aux souverains qui ont régné sur la France »<sup>391</sup> exposant toutes sortes de *memorabilia*, reliques et souvenirs des monarques français et de leurs familles, les pièces étant choisies par une commission scientifique composée entre autres du comte de Nieuwerkerke, de Mérimée et de Viel-Castel. Un certain nombre d'armes royales furent exposées au musée des Souverains, comme l'armure d'Henri II au décor représentant César et Pompée (ML MR425) ou l'épée connue comme étant la fidèle « Joyeuse » de Charlemagne (ML MS84). Si certaines provenaient des collections de la Couronne déjà conservées au musée du Louvre, d'autres y furent placées par Napoléon III, voire données par lui, et la création même du musée des Souverains, qui accordait une importante valeur historique, émotionnelle et patrimoniale aux objets militaires, est à mettre à son crédit. D'autre part, l'évocation de l'action de l'empereur en faveur des militaria dans les collections publiques françaises ne saurait être complète sans que soient mentionnés les nombreux dons de Napoléon III au musée d'Artillerie, envers qui il fut l'un des souverains les plus généreux. L'une des cessions les plus célèbres fut celle de la bombarde dite d'Aubusson (MA N.66), ancienne bouche à feu ayant été utilisée par l'ordre des chevaliers de Saint-Jean-de-Jérusalem à la fin du XV<sup>ème</sup> siècle pour défendre leur fief de l'île de Rhodes<sup>392</sup>. Prise par les Ottomans lors de la chute de Rhodes, elle fut offerte à Napoléon III le 3 juin 1862 par le sultan Abd ül-Aziz I<sup>er</sup> (1830-1876) en même temps que douze autres canons, puis remise par l'empereur au musée, où elle demeure encore aujourd'hui une pièce phare du département Artillerie. Une autre décision marquante du souverain fut de faire déplacer au musée d'Artillerie

---

<sup>390</sup> BERTINET Arnaud, *Les musées de Napoléon III. Une institution pour les arts (1849-1872)*, Paris, mare & martin, 2015.

<sup>391</sup> *Ibid.*, p. 207

<sup>392</sup> *100 Trésors des collections. Musée de l'Armée, Invalides*, Paris, Perrin, 2000, p. 18-19

les soixante dix pièces d'armement conservées sans raison apparente à la Bibliothèque impériale, une mesure qui fut saluée par les amateurs d'art qui craignaient visiblement que l'empereur ne rattache également ces pièces à sa collection<sup>393</sup>. Enfin, le souverain se sépara également de trois armures, deux heaumes, trois bassinets, deux salades, un chanfrein, une épée, deux dagues, une paire de cuissardes et une paire de grèves provenant de la collection Soltykoff au profit du musée<sup>394</sup>. Belleval indiquant que ces œuvres étaient pour certaines de qualité plus qu'honorable, il est véritablement possible de voir dans cette décision une dépossession en faveur des collections publiques françaises, qui dénote un certain engagement de l'empereur pour la patrimonialisation et la mise en valeur des armes anciennes auprès du grand public. Il faut néanmoins pointer que de nombreux collectionneurs de l'époque partageaient cette sensibilité puisqu'aussi bien Basilewski, que Belleval, Juste ou Carrand firent des dons au musée d'Artillerie dans les années 1860-1880<sup>395</sup>. Mais Napoléon III ne se contenta pas d'enrichir les collections d'armes et d'armures du musée des Souverains et du musée du Louvre. Son action vis-à-vis des collections militaires s'exprima également dans le cadre de ce qui reste très certainement son action artistique la plus célèbre et la plus louée : la création du musée gallo-romain de Saint-Germain-en-Laye, et la passion de Napoléon III pour l'archéologie nationale et l'Antiquité. Étrangement, il semble qu'il n'ait lui-même acquis des armes antiques qu'à une seule occasion, achetant lors de la vente Pourtalès de 1865 une armure de gladiateur avec brassards et jambières accompagnées « de nombreuses lanières de cuir enveloppant la poitrine et tombant sur les cuisses, protégeant le corps contre les armes mal trempées »<sup>396</sup>, des plombs et solives de fronde, ainsi qu'une cuirasse et sa ceinture de bronze<sup>397</sup>. Fasciné par la guerre des Gaules, la discipline et la modernité technologique de l'armée romaine, le souverain fit en outre entreprendre plusieurs campagnes de fouilles en Italie dans les années 1850-1860. Ces recherches mirent au jour un certain nombre d'objets archéologiques, y compris des pièces d'armement dont trois casques des environs du V<sup>ème</sup>-IV<sup>ème</sup> siècle avant J.-C. (MAN 4760 ; MAN 4761 et MAN 4762) que Napoléon III légua ensuite au musée

---

<sup>393</sup> BELLEVAL René (de), *op. cit.*, 1895, p. 283

<sup>394</sup> *Ibid.*, p. 284

<sup>395</sup> État sommaire des dons et legs faits par des particuliers au musée d'Artillerie, chemise Fusion du musée d'Artillerie et du musée de l'Armée – État des dons et legs, 1901, carton 2M41, Service Historique de la Défense

<sup>396</sup> FEYRNET Xavier, « Courrier de Paris », *L'Illustration*, 11 févr. 1865 p. 2

<sup>397</sup> Preuve d'achat dressé par Charles Pillet lors de la vente Pourtalès à l'attention de Sa Majesté l'Empereur, AB/XIX/175, Archives nationales

gallo-romain en 1866<sup>398</sup>. Parmi les très nombreux dons de l'empereur à ce musée, citons de nouveau les quatre machines de siège antiques dont le modèle avait été créé par de Reffye, et qui furent brièvement rattachées à la collection de Pierrefonds. Réalisées grandeur nature par les ateliers de Meudon, lesquels étaient alors surtout en charge des inventions techniques destinées à l'armée, ces machines donnèrent lieu à plusieurs essais de tirs relevant de l'archéologie expérimentale, qui furent dirigés par l'empereur et de Reffye, et auquel se joignirent à l'occasion Mérimée ou Penguilly L'Haridon<sup>399</sup>. De nombreuses autres pièces d'armement antiques furent également données par le souverain au musée d'Artillerie et forment aujourd'hui encore une part significative de la collection antique du musée de l'Armée. Dans un contexte très différent de celui de Pierrefonds apparaît ainsi de nouveau la figure d'un empereur enthousiaste vis-à-vis de pièces évoquant l'histoire militaire pour laquelle il avait de tout évidence une appétence réelle.

#### 4. Le goût impérial : pourquoi un cabinet d'armes ?

##### *A. La figure du chevalier au XIXème siècle : l'incarnation d'un idéal nationaliste*

Cette fascination pour l'histoire militaire occidentale ancre radicalement Napoléon III dans son siècle, celui de l'art troubadour, du goût romantique et du style néogothique, autant de courants artistiques qui se succédèrent en célébrant l'un après l'autre les vertus médiévales et la bravoure des hommes d'armes de jadis. Car si l'empereur était féru d'Antiquité, il nourrissait tout autant un vif intérêt pour le Moyen Âge, et ce depuis sa jeunesse. Il est en effet nécessaire de rappeler que le jeune Louis-Napoléon passa le plus clair de son enfance puis de son adolescence auprès de sa mère, Hortense de Beauharnais, ex-reine de Hollande, en exil au château d'Arenenberg en Suisse. Bien que réduite, la cour d'Arenenberg n'en était pas moins cultivée grâce au mécénat et à l'action artistique de la maîtresse des lieux. Amie

---

<sup>398</sup> BOGUE Caroline, *Étude, acquisition et exposition de trois casques antiques italiens donnés par Napoléon III au musée d'archéologie nationale*, mémoire de master 1 en Histoire de l'art, non-publié, École du Louvre, Paris, 2017, p. 32

<sup>399</sup> CHEW Hélène, « Napoléon III et l'archéologie expérimentale », Actes du colloque *Napoléon III et l'archéologie [château de Compiègne, 14-15 octobre 2000, Compiègne]*, *Bulletin de la société historique de Compiègne*, 2001, p. 223



des artistes, dessinatrice et compositrice de romances consacrées à Héloïse et Abélard ou au connétable Bertrand du Guesclin (1320-1380), la reine Hortense encouragea l'essor de la culture troubadour au sein de sa retraite<sup>400</sup>. L'art troubadour, qui célébra les thèmes de la peinture d'histoire au travers d'une touche empruntée aux scènes de genre hollandaises du XVII<sup>ème</sup> siècle, connut sous son patronage une véritable reconnaissance, l'ancienne souveraine passant par exemple commande à Fleury François Richard et à d'autres artistes parmi les plus représentatifs du mouvement<sup>401</sup>. Élevé dans ce cadre, il n'est pas étonnant que le futur Napoléon III ait développé un intérêt pour les récits chevaleresques et leurs combats héroïques. Son attrait pour la chevalerie médiévale est notamment avéré par sa présence au tournoi d'Églinton de 1839, l'un des événements les plus évocateurs du goût néo-médiéval. Organisé en Écosse par le richissime comte d'Églinton pour servir de brillant divertissement à une aristocratie européenne en mal d'exploits et de spectacles, le tournoi consista en l'affrontement de douze gentilshommes équipés par les soins du marchand Samuel Luke Pratt et du faussaire Thomas Grimshaw d'un savant mélange de copies et d'éléments authentiques<sup>402</sup>. Louis-Napoléon Bonaparte, âgé de trente et un ans, est alors le plus éminent invité étranger, témoignant de sa passion déjà présente pour les armes anciennes et la restitution d'une ambiance médiévale fantasmée et partiellement fausse.

En effet, il est indispensable de comprendre que la conception dix-neuviémiste du Moyen-Âge inclut de nombreux arrangements historiques. Tout d'abord, chaque faction politique interpréta la période médiévale de la manière qui lui convenait. Les royalistes firent l'apologie de la monarchie et de la vie de cour qu'elle développa alors, les bonapartistes fusionnèrent pouvoir seigneurial et souci du lien avec l'électorat populaire en vantant son système de fiefs et de vassaux, tandis que les républicains se concentrèrent sur les grandes réalisations collectives, comme les cathédrales, qui mettaient le peuple au centre du propos. En ce qui concerne l'étude de notre sujet, il faut aussi noter la capacité des experts du XIX<sup>ème</sup> siècle à rattacher des valeurs et concepts médiévaux à des œuvres qui ne le sont pas. Ainsi, la peinture troubadour est associée au Moyen Âge alors que les rois les plus souvent représentés

---

<sup>400</sup> CHAUDONNERET Marie-Claude, *Fleury Richard et Pierre Révoil. La peinture troubadour*, Paris, Arthena, 1980, p. 23

<sup>401</sup> POUGETOUX Alain, « Les collectionneurs princiers », Paris, Hazan, vol. 2, p. 87

<sup>402</sup> REID William, « A Ceremonial soaking : the Eglington tournament, 1839 » dans *The Armorer's art : essays in honor of Stuart Pyhrr [ouvrage collectif]*, Woonsocket, Mowbray Publishing, 2014, p. 26

sont François I<sup>er</sup> et Henri IV, qui n'appartiennent pas à cette période historique<sup>403</sup>. Or, il est intéressant de noter que les pièces du XVI<sup>ème</sup> siècle sont très nettement majoritaires dans la collection de Pierrefonds, suivi par celles du début du XVII<sup>ème</sup> siècle. Plus significatif encore, aucune arme ou armure n'est plus ancienne que le milieu du XIV<sup>ème</sup> siècle si l'on en croit le catalogue, ce qui signifie qu'une large frange de l'armement médiéval est en réalité occulté. Cela révèle que cette tendance à célébrer un Moyen Âge entendu comme une sorte d'âge d'or national, fut victime d'une incohérence chronologique aussi bien en peinture que dans le milieu des armes de collection, et donc qu'une réflexion et un goût communs lièrent les deux domaines. Exprimé d'abord par les peintres troubadours, l'intérêt pour une période médiévale fantasmée se serait donc exprimé tout au long du XIX<sup>ème</sup> siècle, notamment par le collectionnisme d'armes et d'armures dont nous avons vu qu'il se développait considérablement au cours du siècle. Pour le collectionneur, la logique est la même que pour les commanditaires de peinture troubadour : représenter un chevalier lors d'un moment clé de l'Histoire de France, ou exposer un harnois supposé être de la même époque, permet d'évoquer une certaine gloire nationale et de s'identifier plus ou moins à cette figure en bénéficiant notamment du prestige qui lui est attribué. Ce dernier point est bien entendu à mettre en relation avec les stratégies d'appropriation du prestige du porteur d'armure par son nouveau possesseur, que nous avons évoqué lors de notre panorama historique des collections d'armes. Il n'est donc pas réellement propre au XIX<sup>ème</sup> siècle. En revanche, il est certain que le siècle de Chateaubriand et de Michelet se distingua par une utilisation particulièrement forte de cette tactique d'idéalisation et d'appropriation de la gloire de l'homme d'armes. Pour s'en convaincre, il suffit d'évoquer, en plus de Pierrefonds, la galerie des Batailles du château de Versailles, ou mieux encore, les salles des croisades, voulues par le roi Louis-Philippe. Se réappropriant un espace lié au pouvoir royal, le nouveau souverain y mit volontairement en avant « toutes les gloires de la France » afin de susciter un sentiment d'unité et de fierté, aboutissant à la revalorisation de l'image nationale – durement éprouvée par plusieurs révolutions violentes et la fragmentation des opinions politiques – et donc *in fine* de sa personne, censée en être l'incarnation<sup>404</sup>. Le lien est d'autant plus fort dans le cas des collections d'objets militaires, qu'ils sont directement associés à la guerre et aux conquêtes perçues comme créatrices de l'unité nationale. Le meilleur exemple des parallèles dressés

---

<sup>403</sup> TSCHERNY Nadia, *Romance and Chivalry : history and literature reflected in early nineteenth century french painting : [exposition, New Orleans Museum of Art, 23 juin – 25 août 1996, New Orleans ; Stair Sainty Museum, 25 septembre – 2 novembre 1996, New York ; Taft Museum, 1er décembre 1996 – 9 février 1997, Cincinnati]*, New York ; Londres, Stair Sainty Matthiesen Gallery ; Matthiesen Fine Art, 1996, p. 90

<sup>404</sup> *Ibid.* p. 105

entre la situation de la France au XIX<sup>ème</sup> siècle et celle des époques passées grâce aux armes et armures provient sans conteste du cinquième volume du *Dictionnaire raisonné du mobilier français* de Viollet-le-Duc, dédié aux armes de guerre. L'ancien homme clé du projet Pierrefonds et de la gestion de la collection compare ainsi la défaite de Sedan à celles de Poitiers, Crécy ou Azincourt. Surtout, il célèbre le courage des héroïques soldats français, en des termes qui illustrent parfaitement la manière dont le monde médiéval fantasmé par les artistes et les érudits a fini par devenir une sorte d'idéal nationaliste, déclarant « qu'on ne saurait nier [...] que même pendant les périodes calamiteuses, la gendarmerie française a su conserver intact ce sentiment chevaleresque qui appartient aux civilisations chrétiennes et qui seul donne à la guerre une valeur morale »<sup>405</sup>. Ces paroles, typiques de l'esprit revanchard qui suivit la défaite de 1870, représentent parfaitement à quel point l'image de la chevalerie apparaît attachée à celle de la gloire du pays.

Bien entendu, la France fut loin d'être la seule nation touchée par ce phénomène. Il n'est d'ailleurs pas anodin de voir un certain nombre de collections de militaria fleurir à la même période aux quatre coins de l'Europe. L'histoire du collectionnisme d'armes et armures au XIX<sup>ème</sup> siècle fut notamment enrichie à cette époque par l'action du tsar Nicolas I<sup>er</sup> de Russie (1796-1855), du prince Charles de Prusse (1801-1883)<sup>406</sup>, du roi Charles XV de Suède (1826-1872) ou de Charles-Albert de Savoie (1798-1849), roi de Sardaigne et fondateur de l'Armeria reale de Turin en 1833<sup>407</sup>. Férus d'art militaire, ces personnalités au sang bleu renouvelèrent la tradition du cabinet d'armes royal durant le deuxième tiers du XIX<sup>ème</sup> siècle. Il paraît particulièrement opportun de remarquer que chacun d'entre eux appartenait à une nation ou une lignée encore relativement nouvelle, ou aspirant à jouer un rôle plus décisif sur l'échiquier politique européen. En outre, les maisons de Hohenzollern en Prusse et de Bernadotte en Suède tiraient leur prestige de leurs victoires militaires, tandis que la maison de Savoie comptait de grands amateurs d'armes et armures depuis la Renaissance. Par comparaison, la France bénéficiait à la fois d'une position d'influence ancienne en Europe et d'une longue tradition de collections d'armes et armures royales, via le Garde-meuble de la Couronne. Mais la continuité de cette pratique n'ayant pas été maintenue en France autant que dans des pays comme la Grande-Bretagne et l'Espagne en raison des changements politiques,

---

<sup>405</sup> VIOLLET-LE-DUC Eugène, *Dictionnaire raisonné du mobilier français : de l'époque carolingienne à la Renaissance. Armes de guerre*, Paris, A. Morel, 1874, vol.5, p. 6

<sup>406</sup> PYHRR Stuart, « From Revolution to Romanticism : France and the Collecting of Arms and Armour in the Early 19th century », art. cit., p.123

<sup>407</sup> DEMMIN Auguste, *op. cit.* , p. 17

la collection de Napoléon III était bien plus comparable à celles des princes précédemment cités, qu'à celles des Royal Armouries ou de la Real Armería de Madrid. Belleval relate d'ailleurs qu'à la suite de l'achat de la collection Soltykoff, des membres de l'entourage de l'empereur lui firent comprendre qu'il devait poursuivre ses acquisitions s'il ne voulait pas se voir symboliquement surpassé par « des princes sardes ou russes »<sup>408</sup>. La comparaison de la collection de Pierrefonds avec celle du tsar nous semble par conséquent représenter un certain intérêt du point de vue de l'histoire du goût<sup>409</sup>. Fondée par Nicolas I<sup>er</sup> et principalement enrichie dans les années 1830-1850 par des achats sur le marché de l'art ainsi que par la collection léguée par le grand-duc Michel Pavlovitch en 1852, la collection fut partagée sous Alexandre II entre le palais de Tsarskoïe Selo et l'arsenal du palais Nikolaïevsky<sup>410</sup>. À la fin de l'année 1859 elle comptait plus de cinq mille pièces, un chiffre bien supérieur à celui de Pierrefonds. Si elle divergeait de l'ensemble réuni par Napoléon III par la présence de nombreuses armes orientales et extra-européennes – dont celles de la collection Soltykoff – des similitudes existaient toutefois entre les deux collections. Tout d'abord, elles furent toutes deux formées par des hommes doués d'un fort goût pour les évocations de la chevalerie d'antan. Le tsar Nicolas I<sup>er</sup> organisa en effet un carrousel au projet assez similaire à celui d'Églinton le 23 mai 1842, au cours duquel le tsarévich Alexandre (futur tsar Alexandre II) et lui-même revêtirent des armures maximiliennes, un type d'armure germanique reconnaissable à ses fortes cannelures verticales, qu'ils empruntèrent à la collection de Tsarskoïe Selo<sup>411</sup>. En outre, les deux collections, bien que fortement liées à leurs possesseurs, furent ouvertes au public afin de diffuser ce goût. Si la collection d'armes et d'armures des tsars apparaît donc plus ancienne et plus conséquente, sa démarche, sa gestion et la mise en scène parfois digne d'un Moyen Âge d'opérette qui l'accompagnèrent permettent un rapprochement convaincant avec la collection de Pierrefonds, traduisant la diffusion d'un intérêt pour la figure idéalisée de l'homme d'armes à travers toute l'Europe.

---

<sup>408</sup> BELLEVAL René (de), *op. cit.*, 1895, p. 276

<sup>409</sup> Le choix de la collection russe tient principalement à l'existence d'un document présentant son histoire en langue française, alors qu'il ne nous a pas été possible de trouver le catalogue de la collection de Turin en une autre langue que l'italien, que nous ne comprenons pas

<sup>410</sup> *Notice sur le Musée de Tsarskoé-Sélo, renfermant la collection d'armes de Sa Majesté l'Empereur*, Saint-Pétersbourg, A. Baumann, 1860, p. III

<sup>411</sup> *Ibid.*, p.VIII

*B. Entre gloire nationale et héritage napoléonien : la collection de Pierrefonds, un instrument politique ?*

Le goût général de son époque a donc probablement influencé Napoléon III de manière décisive dans la création de sa collection. Présent dès l'enfance et encouragé à la fois par la tradition des collections d'armes de la Couronne ainsi que par l'exemple d'autres souverains européens, l'intérêt de l'empereur pour les armes anciennes apparaît cohérent avec sa personnalité aussi bien qu'avec le contexte artistique de son règne. Mais le choix de former un cabinet d'armes pourrait également être expliqué par un autre facteur. Il nous semble en effet acceptable d'envisager que le caractère militaire et guerrier associé à la lignée des Bonaparte ait également pu jouer un rôle dans le choix fait par Napoléon III de collectionner les armes, plutôt que les tableaux par exemple. Nous formulons cette hypothèse en nous appuyant sur plusieurs facteurs. Tout d'abord, nous avons vu que collectionner n'était pas un geste isolé et anodin, et qu'il replaçait en vérité celui qui le réalise dans une lignée de personnages auquel il est comparé et associé. Or, pour Napoléon III, chercher à créer une association avec son illustre oncle était évidemment un axe de communication politique privilégié. Cela est d'autant plus vrai que, malgré des victoires militaires lors de la guerre de Crimée ou des guerres pour l'unification italienne, Napoléon III n'a guère pu apparaître aux yeux de l'opinion publique auréolé de la même gloire militaire que son glorieux homonyme. Par conséquent, souligner son propre intérêt et ses connaissances en matière d'histoire militaire a pu constituer une stratégie pour se rapprocher davantage de la figure du premier des Napoléonides. Le fondateur de la dynastie fut même à l'origine de l'une des premières grandes expositions d'armes et armures au sein d'un musée public, puisqu'il organisa, de concert avec Vivant-Denon, le rassemblement des armes et armures prises à Vienne et Ambras par les armées françaises. Triomphalement présenté au public à partir du 14 octobre 1807 au musée du Louvre devenu musée Napoléon, le butin attira un grand nombre de curieux et marqua les visiteurs de la capitale<sup>412</sup>. En outre, axer la collection sur la vision fantasmée du Moyen Âge n'aurait pas été illogique, puisque Napoléon I<sup>er</sup> fut aussi un amateur de peintures troubadour<sup>413</sup>. Un autre facteur à considérer pour saisir le caractère essentiel que l'héritage napoléonien a pu jouer dans la formation de la collection de Pierrefonds est le caractère d'ancrage dynastique que revêt une collection. Dans le cas des collections de la

---

<sup>412</sup> PYHRR Stuart, art. cit. , in SMITH Robert Douglas (dir.), *op. cit.* , p. 106

<sup>413</sup> CHAUDONNERET Marie-Claude, *Fleury Richard et Pierre Révoil. La peinture troubadour*, Paris, Arthena, 1980, p. 23

Couronne par exemple, les armes appartenaient à l'État et étaient transmises d'un souverain à un autre, créant une continuité. Il y a fort à parier que Napoléon III voulut retranscrire ce modèle, en joignant dans la durée sa collection et sa dynastie. La titulature de « comte de Pierrefonds »<sup>414</sup> accordée au prince impérial doit peut-être être interprétée en ce sens. De même, la décision de l'empereur de se réserver à titre privé le domaine de Pierrefonds indique sûrement qu'il prévoyait de faire perdurer sa collection et d'en faire une véritable collection Bonaparte. Quoi qu'il en soit, en créant une collection d'armes anciennes, Napoléon III alliait habilement la tradition des collections monarchiques d'Ancien Régime remontant au cabinet d'Amboise, et la prestigieuse image militaire de sa propre lignée. Dans son étude sur l'iconographie de Napoléon III, Juliette Glikman a montré comment Napoléon III était parvenu, au fil des évolutions de son statut de président à empereur, à s'approprier les codes et la symbolique monarchique en usant d'une double référence à l'Ancien Régime et au Premier Empire<sup>415</sup>. Cette volonté et cette capacité de l'empereur à concilier les deux imaginaires politiques des Capétiens et des Napoléonides semble assez pertinentes dans le cadre de la formation et de la mise en valeur de la collection de Pierrefonds, aussi semble-t-il juste d'étendre l'analyse de Juliette Glikman à cet objet d'étude.

Cela signifie aborder la collection de Pierrefonds non plus comme un simple regroupement d'œuvres guidé par la passion ou comme une illustration du goût historisant de son temps, mais comme un véritable instrument politique au service du pouvoir napoléonien. Selon cette analyse, la création de la collection serait un moyen de se poser en continuateur des monarchies précédentes, tout en affichant une rupture grâce au caractère personnel de ce cabinet d'armes. La continuité, l'empereur chercha à tout prix à la maintenir, conscient sans doute du besoin de légitimité dans lequel il se trouvait en tant que membre d'une dynastie fort jeune, ancien exilé et souverain installé par coup d'État. Son discours du 1<sup>er</sup> décembre 1852, à la veille dudit coup d'État, proclame cette volonté de tendre une main vers ses adversaires afin de bénéficier d'une assise plus stable et moins contestable. Louis-Napoléon Bonaparte y déclare se considérer comme héritier « en quelque sorte de ce qu'ils ont fait de bien ou de mal : car les gouvernements qui se succèdent sont, malgré leurs origines différentes, solidaires

---

<sup>414</sup> LEFÈVRE André, *Les finances particulières de Napoléon III : d'après les documents recueillis aux Tuileries pendant le siège de Paris (sept. 1870-fév. 1871)*, Paris, Librairie André Sagnier, 1873, p. 47

<sup>415</sup> GLIKMAN Juliette, « La démocratie césarienne. De l'urne électorale à la consécration providentielle », *Parlement[s], Revue d'histoire politique*, 2014, 22, p. 97-98

de leurs devanciers »<sup>416</sup>. Compte tenu des efforts déployés par Napoléon III pour mettre en valeur sa collection, l'idée que celle-ci s'intègre dans sa quête de légitimité et sa volonté de se nourrir de l'héritage pluriel des souverains – rois comme empereur – qui l'ont précédé nous paraît donc une théorie digne d'attention. En outre, il est possible d'approfondir encore cette perception de la collection de Pierrefonds comme un outil politique sous le Second Empire. Cette appréciation provient une nouvelle fois de l'application d'une des conclusions de Juliette Glikman à la collection impériale. En effet, son article perçoit dans l'iconographie de l'empereur une tension née de son besoin premier d'apparaître comme un président légalement élu, qui se veut le champion du suffrage universel masculin, puis de sa transformation après 1852 en un souverain en majesté, reprenant les codes théâtralisant du portrait en pied et en costume de sacre<sup>417</sup>. À nos yeux, ces deux identités paraissent remarquablement associées et conciliées dans le cadre de la collection de Pierrefonds. Comme nous l'avons souligné à de nombreuses reprises, l'action d'assembler une collection d'armes est fortement rattachée au pouvoir du prince, et ce, depuis les débuts de l'histoire du collectionnisme de militaria. Mais Napoléon III est loin de reproduire cet acte de la même manière que les princes de la Renaissance : sa collection n'est pas calfeutrée dans un palais, son étude n'est pas réservée à un nombre très restreint de personnes. Au contraire, il a été montré au fil de ces pages à quel point l'empereur avait eu soin d'encourager l'accès à sa collection, de la faire connaître, et de mener ses acquisitions en salles des ventes ou auprès de marchands qui n'étaient pas ses fournisseurs exclusifs. En ce sens, la collection d'armes de Pierrefonds peut être envisagée comme un des champs d'application du concept de l'« empire démocratique » qui caractérise le Second Empire par ce mélange d'autocratie et de démocratie si particulier. Elle constituerait donc, en plus d'un témoignage de choix sur la personnalité de Napoléon III en tant qu'empereur-collectionneur, l'un des instruments au service de sa politique de prestige et de légitimation.

Néanmoins, de grands noms de l'histoire de l'art et de l'histoire du goût, tels que Francis Haskell, ont mis en garde contre le risque de simplification abusive que pouvait représenter la recherche de correspondance entre un goût artistique et une position politique donnés. Dans le cas du rapprochement qui nous intéresse il faut par exemple noter que l'idée d'une collection exceptionnelle, privée et mise à disposition du public semble assez bien

---

<sup>416</sup> BONAPARTE Louis-Napoléon, « Discours du 1<sup>er</sup> décembre 1852 », in *Œuvres de Napoléon III*, Paris, Plon et Amyot, 1854-1869, tome III, p. 353

<sup>417</sup> GLIKMAN Juliette, art. cit. , p. 97

répondre aux principes politiques de l'« empire démocratique », d'autres collections comme celle de l'Armeria reale de Turin présentent les mêmes caractéristiques alors que leur environnement politique ne correspond pas. Il est donc possible que l'empereur ait en fait calqué son comportement sur celui de Charles-Albert de Savoie et d'autres collectionneurs qui avaient développé ce modèle de gestion de leur collection avant le Second Empire. Dans ce cas, le rapport avec les principes bonapartistes ne serait que faible, voir inexistant. D'autres points s'opposent également à l'idée d'une collection façonnée par les injonctions politiques. Tout d'abord, Auguste Demmin considère par exemple que les pièces les plus remarquables de la collection impériale étaient les armures germaniques de joute de la fin XV<sup>ème</sup> siècle-début XVI<sup>ème</sup> siècle<sup>418</sup>, un avis qui peut certes être mis en relation avec ses origines germaniques et son goût personnel, mais qui est aussi très révélateur du caractère international de la collection. Une étude statistique des pièces de la collection de Pierrefonds révèle en effet un total de cent quarante œuvres d'origine italienne, cent quinze objets produits dans le Saint Empire romain germanique<sup>419</sup>, et vingt-six œuvres issues des ateliers espagnols, contre seulement entre vingt-deux et trente-quatre objets français<sup>420</sup>, les autres provenances étant de moindre importance en comparaison. Autrement dit, la production des armuriers français ne fut pas réellement mise en valeur au sein du corpus, les pièces transcrivant davantage le respect des cotes du marché de l'art, lequel considérait et considère toujours les ateliers germaniques et italiens de la Renaissance comme la fine fleur de la production armurière. La politique ne joue nulle rôle ici, la France n'est pas représentée en nation dominant les arts, la puissance technique et culturelle germanique étant même reconnue et louée. Une autre remarque à formuler concernant la collection est l'absence notable d'armes et d'armures des périodes révolutionnaire et napoléonienne. Il peut sembler absurde d'associer ce type de pièces à une collection principalement centrée sur la période 1570-1650 et disposée dans un décor néogothique, mais des armes modernes étaient déjà collectionnées par certains passionnés comme Lepel-Cointet. Il en résulte que la collection de Pierrefonds n'offrit pas un lien si fort que cela avec la légende de l'épopée militaire du Premier Empire. Si l'influence de Napoléon I<sup>er</sup> se discerne peut-être derrière la création de la collection, celle-ci n'inclue aucune référence directe à l'empereur défunt. Cela s'explique facilement par la volonté de Napoléon

---

<sup>418</sup> DEMMIN Auguste, *op. cit.*, p. 19

<sup>419</sup> A été considéré comme germanique tout objet mentionné comme produit dans les frontières de l'Empire : Allemagne, Autriche, Flandres, Monde germanique, Saint Empire romain germanique

<sup>420</sup> Cette marge d'incertitude provient du fait que si seules vingt-deux pièces sont réellement présentées comme françaises, douze autres sont dites « du style de » suivi du nom d'un souverain français, ce qui laisse présager d'une production en France



III de faire du musée des Souverains le lieu de patrimonialisation des souvenirs impériaux. Présentant toutes les dynasties successives, le musée déployait néanmoins des ressources bien plus considérables pour la partie consacrée aux Napoléonides. En 1863, près de 31% des objets du musée concernaient la famille impériale, alors qu'en 1868 ce chiffre passa à 68%<sup>421</sup>. De fait, le musée des Souverain, au concept très proche d'un « musée Bonaparte », reçut en don de la part de Napoléon III des objets militaires associés au Premier Empire comme le mors de bride et les étriers de Napoléon Ier à Waterloo (MA 13-548252, dépôt du musée du Louvre), et remplit réellement une fonction de propagande dynastique<sup>422</sup>, qui ne fut jamais aussi affirmée à Pierrefonds.

Statuer sur le caractère politique de la collection de Pierrefonds exige donc de ne pas se départir d'une certaine prudence. Certes, Napoléon III forma sa collection dans un contexte où de nombreux souverains faisaient de même et pouvaient devenir des rivaux par ce biais. Certes, la fascination du XIXème siècle pour la figure du chevalier participe d'un imaginaire construit autour de l'évocation d'une gloire nationale passée qui n'a rien d'innocent. Certes, Napoléon III en tant que collectionneur occupa une place dominante et à part dans le milieu des amateurs, tout en plaçant le grand public au cœur de ses préoccupations dans un schéma qui peut refléter celui de sa position d'empereur. Pourtant il ne faut pas perdre de vue que la collection de Pierrefonds ne fut pas que le fait d'un souverain en quête de légitimité, mais aussi celui d'un sincère passionné d'histoire militaire.

---

<sup>421</sup> BERTINET Arnaud, art . cit. , p. 218

<sup>422</sup> MALGOUYRES Philippe, *op. cit.* , p. 22

## Conclusion

La collection d'armes et armures de Pierrefonds constitue un témoignage exceptionnel du goût personnel de Napoléon III et de sa capacité à s'intégrer dans le milieu du collectionnisme. Débutée presque par hasard par de maigres acquisitions en 1860, la collection impériale vit son projet se clarifier à partir de l'acquisition de la collection Soltykoff vers fin 1860-début 1861, et de la participation de l'empereur à l'exposition du Musée rétrospectif quatre ans plus tard. Par la suite, enrichie de manière très marginale mais avec une certaine constance par des dons et des achats, la collection d'armes continua de construire sa réputation, cette fois grâce à son transfert dans le cadre majestueux de la salle des Preuses du château de Pierrefonds. Cette situation connut un brusque coup d'arrêt une fois l'empire révolu, démontrant ainsi le fort lien qui unissait la collection à son propriétaire dans les mentalités d'un certain nombre de contemporains. Alors que l'étau se resserrait autour de la collection de Pierrefonds, sa situation juridique mit en lumière un débat central autour de la nature artistique d'objets prévus pour le combat et la parade. Son attribution à l'État à la suite de ce marathon politique et juridique, aurait pu donner lieu à l'ouverture d'un nouveau musée, mais, craignant probablement de célébrer ainsi la figure de Napoléon III d'une part, et afin de restituer des œuvres subtilisées au musée du Louvre d'autre part, le gouvernement décida de sa fragmentation entre le Louvre et le musée d'Artillerie. Les pièces Pierrefonds sont donc désormais préservées dans les collections publiques françaises, mais également plongées dans une sorte de sommeil mémoriel. Si leur présence et leur histoire est connue des spécialistes, elle n'est guère valorisée, et souvent associée à la collection d'un homme peu connaisseur et qui put facilement être abusé par les marchands et par son principal homme de main, le comte de Nieuwerkerke. Cette étude espère donc constituer le premier pas d'un processus de réévaluation de la collection de Pierrefonds par les musées français, afin de nuancer cette image.

Ce travail a en effet pu établir que le goût de l'empereur, loin d'être celui d'un homme parfaitement ignorant des tendances du marché de l'art, fut fort représentatif de ce que les experts du XIX<sup>ème</sup> siècle étaient susceptibles de collectionner. Quelques comparaisons avec d'autres collections font état d'une passion répandue pour les armes du XV<sup>ème</sup>, XVI<sup>ème</sup> et XVII<sup>ème</sup> siècle, ainsi que pour les foyers germanique et italien. L'examen de la valeur

pécuniaire de la collection confirme également sa qualité fort reconnue de son temps, et sa richesse hors du commun. Enfin, les quelques études de cas développées dans ce mémoire permettent de souligner que, si les armes et armures de la collection impériale ne furent pas toutes des pièces authentiques et rares, la présence de faux ou d'objets composites fait partie des caractéristiques habituelles et typiques des collections de son époque. Le goût de l'empereur apparaît donc directement en phase avec celui de ses contemporains, et les nombreuses œuvres de la collection exposées au public de nos jours au sein des deux musées précédemment cités attestent du fait que ce goût n'est pas suranné.

Cette concordance entre le goût impérial et celui du marché doit être rapproché de l'excellent entregent donc Napoléon III semble avoir bénéficié au sein du milieu des collectionneurs et des marchands d'armes anciennes. En effet, les témoignages contemporains aussi bien que les archives des salles des ventes suggèrent que la collection impériale ne fut pas uniquement créée selon le goût de son illustre propriétaire, mais aussi définie par les conseils de vente et l'expertise attentive d'hommes compétents et indispensables à l'empereur, comme Émilien de Nieuwerkerke ou Octave Penguilly L'Haridon. Ce dernier, figure clé de la gestion et de la valorisation de la collection, mériterait d'ailleurs une étude biographique plus approfondie, notamment pour observer et questionner les liens entre ses responsabilités de conservateur du musée d'Artillerie, de responsable de la collection de Pierrefonds, de lieutenant-colonel d'artillerie et d'artiste peintre. Son travail rigoureux autour de la collection impériale doit en tout cas être cité, notamment comme infatigable agent de la valorisation des pièces voulue par l'empereur au moyen de la publication des catalogues et de l'ouverture au public de la salle des Preuses.

Napoléon III se révèle donc être un collectionneur ambigu et fascinant, tout à la fois décisionnaire et absent des sources, piètre connaisseur et pourtant passionné d'histoire militaire. Si son goût et son action ont pu être restituées avec une certaine fidélité, les raisons qui les sous-tendent posent davantage difficulté. En plus d'une prédisposition heureuse à l'étude des armes de par son éducation, l'empereur a sûrement été guidé par la volonté de marquer à sa façon l'histoire du collectionnisme, si souvent bâtie par les puissants. Le précédent des collections d'armes et d'armures de l'Ancien Régime a pu être évoqué, ainsi que le cas de souverains étrangers qui firent de leur collection un symbole de l'unité nouvelle ou de la gloire de leur pays, un modèle qui ne put que résonner dans l'esprit d'un Napoléon III conscient la fragilité de sa dynastie et de sa légitimité. S'il y eut donc peut-être des raisons

autres que le goût du souverain derrière la constitution de la collection de Pierrefonds, le bilan final de notre étude tend à considérer que la collection ne fut jamais un instrument de propagande politique particulièrement efficace dans la dialectique du Second Empire. Vis-à-vis de sa collection, il paraît donc justifié de penser que l'empereur-collectionneur fut plus heureux en tant que collectionneur, formant un ensemble d'œuvres exceptionnel dont il assura avec un brio certain la réputation et la démocratisation, qu'en tant qu'empereur, ne réussissant ni à assurer la transmission dynastique de la collection, ni à en faire don à l'État dans des circonstances qui lui auraient assuré la postérité artistique glorieuse qui lui fit tant défaut.



## **Bibliographie**

### Sources

#### *Archives*

#### **Archives nationales, site de Pierrefitte**

##### Archives publiques

C//2865, d. 678 : Archives de la commission parlementaire chargée de l'examen de la convention de 1873

O/5/1679 : Achats d'armes à l'Exposition universelle de 1855

O/5/1722 : Archives de la cassette impériale sous Napoléon III

F/21/2900 : Liquidation de la liste civile impériale : mémoire d'Eugène Rouher et archives de la commission de la dotation mobilière

F/33/71 : Texte du sénatus-consulte du 12 décembre 1852 et compte-rendu de la commission de liquidation de la liste civile

F/33/72 : Archives liées à la convention du 25 octobre 1873 et procès de 1879

20144787/2 : Ouverture des caisses de Pierrefonds au Louvre en 1875 et 1880

20144787/23 : Demande d'évacuation des armes de Pierrefonds vers le Louvre en 1870

20150044/388 : Découverte des caisses Pierrefonds au Louvre par la commission des artistes

20150157/19 : Organisation de la mise en caisse des armes de Pierrefonds en 1870

20150538/13 : Rapport sur les œuvres du Louvre intégrées à la collection de Pierrefonds

##### Archives privées :

AB/XIX/175 : Achat d'armes en Grèce et vente Pourtalès

AB/XIX/3347 : Texte de la convention du 25 octobre 1873

400AP/43 : Correspondance de Napoléon III avec l'impératrice Eugénie

#### **Archives de Paris**

D48/E3/52 : Archives du commissaire-priseur Charles Pillet, 1861

D48/E3/60 : Archives du commissaire-priseur Charles Pillet, 1867-1869

## **Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine**

Fonds Viollet-le-Duc (1864-1873) : correspondance avec Octave Penguilly L'Haridon

2012/024/008, n° 17

2012/024/021, n° 12

2012/024/021, n° 12 – 1

2012/024/021, n° 12 – 4

Dessins de Viollet-le-Duc pour Pierrefonds

1996/083 n°2402

1996/083 n°2403

1996/083 n°2404

## **Service Historique de la Défense**

Carton 2M51 : Archives du musée d'Artillerie

## **Service de l'Inventaire du musée de l'Armée**

Procès verbal de la réception des œuvres de Pierrefonds, registre des entrées, mai-juin  
1880

Fiches d'inventaire

## **Archives de la Wallace Collection**

Fonds général

Carton HWF/RW/2/1-2 : reçus et preuves d'achat de la collection Nieuwerkerke

Nieuwerkerke-Guidotti Library and Archival Material

Carton n°1 : Correspondance du comte de Nieuwerkerke

Carton n°2 : Correspondance du comte de Nieuwerkerke (suite)

Porte-folio n°65 : Mémoires non-publiées du comte de Nieuwerkerke

## **Département des Armes et Armures du Metropolitan Museum of Art**

Fonds photo : vues de la collection de Napoléon III exposée au Musée rétrospectif

### Sources imprimées

« Armes orientales », *Le Moniteur universel*, 16 févr. 1861 p. 3.

« Collection Soltykoff », *Journal des débats politiques et littéraires*, 1 mars 1861 p. 4.

« Brève sans titre », *Journal des débats politiques et littéraires*, 21 mars 1861 p. 2.

« Nouvelles parisiennes », *Journal de Montélimar*, 30 mars 1861 p. 2.

« Collection Soltykoff », *Le Constitutionnel*, 5 avr. 1861 p. 4.

« Mouvement des arts et de la curiosité : exposition de l'Union centrale du Palais des Champs-Élysées », *La Chronique des arts et de la curiosité*, n°115, 10 sept. 1865, p. 4-5.

« Nouvelles », *La Chronique des arts et de la curiosité*, n°120, 19 nov. 1865 p. 6.

« Nouvelles », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 3 févr. 1867 p. 5.

« Nouvelles », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 2 juin 1867 p. 6.

« Visite de LL. MM. L'Empereur et le Roi de Portugal au château de Pierrefonds », *Le Monde illustré*, 3 août 1867 p. 75.

« L'Empereur d'Autriche à Paris », *Le Monde illustré*, 9 nov. 1867 p. 286.

« Chronique », *Le Siècle*, 30 déc. 1873 p. 2.

« Nouvelles parlementaires », *Le Siècle*, 9 janv. 1874 p. 2.

« Nouvelles parlementaires », *Le Siècle*, 25 janv. 1874 p. 2.

« Nouvelles parlementaires », *Le Siècle*, 22 févr. 1874 p. 1-2.

« Nouvelles », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 24 avr. 1880 p. 4.



PIOT Eugène, « Souvenir de quelques collections modernes », *Le Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire*, 1861 p. 156-167.

BURTY Philippe, « Mouvement des arts et de la curiosité », *Gazette des beaux-arts*, 1 janv. 1861 p. 50-57.

BURTY Philippe, « Mouvement des arts et de la curiosité : ventes prochaines », *Gazette des beaux-arts*, 1 févr. 1861 p. 174-180.

PIOT Eugène, « Nouvelles diverses », *Le Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire*, mars 1861 p. 2-3.

BURTY Philippe, « Ventes prochaines », *Gazette des beaux-arts*, 1 avr. 1861 p. 55-56.

CHEVALIER Pierre-Michel-François (dit Pitre-Chevalier), « La Chine aux Tuileries », *Le Musée des familles*, mai 1861 p. p.223-224.

DARCEL Alfred, « La Collection Soltykoff », *Gazette des beaux-arts*, 1 mai 1861 p. 169-179.

DARCEL Alfred, « Collections Pourtalès. Les antiques et les curiosités », *L'Illustration*, 4 févr. 1865 p. 13-14.

FEYRNET Xavier, « Courrier de Paris », *L'Illustration*, 11 févr. 1865 p. 2-4.

TAINTURIER A., « Mouvement des arts et de la curiosité : ouverture de l'exposition des beaux-arts appliqués à l'industrie », *La Chronique des arts et de la curiosité*, n°113, 10 août 1865 p. 1-3.

BURTY Philippe, « Mouvement des arts et de la curiosité : exposition de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 20 août 1865 p. 1-2.

PENGUILLY L'HARIDON Octave, « Le musée d'Artillerie » dans *Paris-Guide 1 / par les principaux écrivains et artistes de la France*, Paris., Librairie internationale, 1867, p. 902.

GALICHON Émile, « Collection de M. le Cte de Nieuwerkerke », *Gazette des beaux-arts*, n°24, 1 mai 1868 p. 409-431.

DAX Pierre, « Chronique », *L'Artiste : journal de la littérature et des beaux arts*, 1 mai 1870 p. 278-291.

VACHON Marius, « La question des musées chinois et de Pierrefonds », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 24 févr. 1877 p. 4-5.

GONSE Louis, « Nos musées nationaux devant l'exposition universelle de 1878 », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 2 févr. 1878 p. 1-2.

MAINDRON Maurice, « La collection d'armes du musée du Louvre (premier article) », *Gazette des beaux-arts*, 1 déc. 1891 p. 466-483.

BUTTIN Charles, « Le chef d'oeuvre de Gasparo Mola au musée de l'Armée », *Gazette des beaux-arts*, 1 févr. 1924 p. 101-117.

## Bibliographie critique

### **Collection de Pierrefonds : quelques références majeures**

CHEVALLIER Auguste, *Album du cabinet d'armes de Sa Majesté l'empereur Napoléon III : pour faire suite au Catalogue par M. A. Penguilly L'Haridon, officier supérieur d'artillerie, conservateur du musée de l'Artillerie*, Paris, J. Claye, 1867.

MALGOUYRES Philippe, *Armes européennes: histoire d'une collection au musée du Louvre*, Montreuil ; Paris, Gourcuff Gradenigo ; Louvre éditions, 2014.

PENGUILLY L'HARIDON Octave, *Catalogue des collections du cabinet d'armes de S. M. l'empereur*, Paris, Imprimerie impériale, 1867.

PENGUILLY L'HARIDON Octave, *Catalogue des collections du Cabinet d'armes de S. M. l'Empereur (Palais de l'Industrie, Musée rétrospectif)*, Paris, Librairie centrale, 1865.

PENGUILLY L'HARIDON Octave, *Catalogue des collections d'armes du cabinet d'armes de S. M. l'Empereur*, Paris, Imprimerie impériale, 1864.

REVERSEAU Jean-Pierre, « Le cabinet d'armes de Napoléon III à Pierrefonds », Paris, Éditions du patrimoine, 2007.

VIOLLET-LE-DUC Eugène, « Le musée des armes & le musée chinois : exposé des faits relatifs à la transaction passée entre le gouvernement français et l'ancienne liste civile », *Le Temps*, 8 janv. 1874 p. 3.

### **Sur les traces des œuvres de la collection de Pierrefonds**

*Catalogue des armures complètes, armes anciennes occidentales et orientales, tableaux anciens et modernes... composant la collection de M. A. Mosselman : vente, Paris, Hôtel Drouot, 5-6 décembre 1861, par le ministère de Me. Charles Pillet*, Paris, s. n., 1861.

*Catalogue des objets d'art et de haute curiosité composant la célèbre collection du prince Soltykoff : vente, Paris, Hôtel Drouot, 8 avril 1861 et jours suivants*, Paris, s. n., 1861.

*Importante collection d'armes orientales. La vente n'eut pas lieu, la collection fut achetée en bloc par l'Empereur Napoléon III : vente, 25 mars 1861, par le ministère de M. Charles Pillet*, Paris, s. n., 1861.

*Catalogue descriptif de la collection d'armes offensives et défensives, pièces d'armures, meubles, faïences, bronzes et curiosités du Moyen-Âge [Vte. de Courval] : vente, Paris, Hôtel Drouot, 17 avril 1860, par le ministère de Me. Charles Pillet, s. l., s.n., 1860.*

BELLEVAL René (de), *La Panoplie : Études sur les armes et armures par M. le marquis de Belleval*, 1881.

BRENNAN Christine E., *Prince Petr Soltykoff: an important nineteenth-century collector of medieval art [mémoire de recherche]*, mémoire de recherche en Histoire de l'art, non-publié, Bard Graduate Center, New York, 2003.

CHEW Hélène, « Napoléon III et l'archéologie expérimentale », Actes du colloque *Napoléon III et l'archéologie [château de Compiègne, 14-15 octobre 2000, Compiègne]*, *Bulletin de la société historique de Compiègne*, 2001, p. 211-238.

JOLIMONT François Gabriel Théodore Basset (de), GAGNIET Jules et NAUDET Caroline, *Recueil d'objets d'art et de curiosité dessinés d'après nature*, Paris, s.n., 1837.

TOMASI Michele, « Jules Labarte », *Dictionnaire critique des historiens de l'art [en ligne]*, publication numérique de l'Institut National d'Histoire de l'Art, mise à jour le 13 janvier 2009 (<https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/labarte-jules.html>), consulté le 19 avril 2019).

MALGOUYRES Philippe, « Pierre Révoil (1776-1842), artiste collectionneur, et la bourguignotte d'Henri II », conférence du cycle "L'œuvre en scène" [en ligne], Paris, musée du Louvre, 27 novembre 2013 (<https://www.louvre.fr/pierre-revoil-artiste-collectionneur-et-la-bourguignotte-d-henri-ii>), consulté le 23 avril 2019).

NAUDET Caroline, *Catalogue d'armes anciennes, européennes et orientales, objets d'art et de curiosité, orfèvrerie et bijoux anciens, meubles de la Renaissance etc. composant la collection de MM. Mention et Wagner [1838]*, Paris, s. n., 1838.

PENGUILLY L'HARIDON Octave, « Épée émaillée. Collection de S. M. L'EMPEREUR » in LIÈVRE Édouard, *Les collections célèbres d'oeuvres d'art / dessinées et gravées d'après les originaux*, Paris, Goupil, 1866, vol.1, p. 100.

ROBERT Léon, *Catalogue des collections composant le musée d'Artillerie en 1889. Armes défensives. Armures d'homme et de cheval, coiffures militaires, boucliers*, Paris, Imprimerie nationale, 1889, t. 2.

ROBERT Léon, *Catalogue des collections composant le musée d'Artillerie en 1889. Armes offensives. Armes blanches, armes d'hast, armes de jet*, Paris, Imprimerie nationale, 1889, t. 3.

## **Autour des armes et armures : comprendre, exposer, vendre, falsifier**

*100 Trésors des collections. Musée de l'Armée, Invalides*, Paris, Perrin, 2000.

ALLIX Juliette, « L'armure de François Ier : histoires d'un présent diplomatique », *Cahiers de l'École du Louvre. Recherches en histoire de l'art, histoire des civilisations, archéologie, anthropologie et muséologie [en ligne]*, 2015, 6, p. 15-26.

BEAUMONT Édouard (de), « Les armures et armes anciennes au Trocadéro » in GONSE Louis (dir.), *L'art ancien à l'Exposition de 1878*, Paris, A. Quantin, 1879, p. 340-366.

BOGUE Caroline, *Étude, acquisition et exposition de trois casques antiques italiens donnés par Napoléon III au musée d'archéologie nationale*, mémoire de master 1 en Histoire de l'art, non-publié, École du Louvre, Paris, 2017.

BURGES William et COSSON Charles Alexander (de), *Ancient Helmets and Examples of Mail. A Catalogue of the Objects Exhibited in the Rooms of The Royal Archaeological Institute of Great Britain and Ireland, June 3rd-16th 1880*, Londres, Office of the Royal Archaeological Institute of Great Britain and Ireland, 1881.

CAPWELL Tobias, EDGE David et WARREN Jeremy, *Masterpieces of European arms and armour in the Wallace Collection*, Wallace Collection., London, Paul Holberton Publishing, 2011.

CRIPPS-DAY Francis, *A Record of Armour Sales, 1881-1924*, Londres, G. Bell and Sons, 1925.

EUDEL Paul, *Trucs et truqueurs : altérations, fraudes et contrefaçons dévoilées*, Paris, Librairie Molière, 1907.

LA ROCCA Donald, *How to Read European Armor*, New York, Metropolitan Museum of Art, 2007.

LAKING Guy Francis (Sir), *A Record of European Armour and Arms Through Seven Centuries*, Londres, G. Bell and Sons, 1922, vol.5.

NORMAN Alexander Vesey Bethune, « A Pauldron in the Scott Collection », *Scottish Art Revue*, 1960, 7, 3, p. 63-70.

PENGUILLY L'HARIDON Octave, « Épée émaillée. Collection de S. M. L'EMPEREUR » in LIÈVRE Édouard, *Les collections célèbres d'oeuvres d'art / dessinées et gravées d'après les originaux*, Paris, Goupil, 1866, vol.1, p. 100.

PYHRR Stuart et GODOY José, *Heroic Armor of the Italian Renaissance: Filippo Negroli and His Contemporaries [exposition, Metropolitan Museum of Art, 8 octobre 1998 - 17 janvier 1999, New York]*, Abrams Books., New York, 1998.

REVERSEAU Jean-Pierre, *Armes et armures de la Couronne au musée de l'Armée*, Dijon, Faton, 2004.

REVERSEAU Jean-Pierre, *Les armures des rois de France au musée de l'Armée*, Saint-Julien-du-Sault, Lobies, 1982.

VIOLLET-LE-DUC Eugène, *Dictionnaire raisonné du mobilier français : de l'époque carolingienne à la Renaissance. Armes de guerre*, Paris, A. Morel, 1874, vol.5.

WATTS Karen, « Samuel Pratt and Armour Faking » in JONES Mark (dir.) *Why Fakes Matter : Essays on Problems of Authenticity*, Londres, British Museum Press, 1992.

WESTGARTH Mark, *A Biographical dictionary of nineteenth century antique and curiosity dealers with explanation and plates*, Glasgow, Regional Furniture Society, 2009.

## **Collectionneurs et témoins de la seconde moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle**

*Notice sur le Musée de Tsarskoé-Sélo, renfermant la collection d'armes de Sa Majesté l'Empereur*, Saint-Pétersbourg, A. Baumann, 1860.

BARROCHI Paola et BERTELÀ Giovanna Gaeta, « La genesi della collezione Carrand (1820-1888) » dans *Arti del Medio Evo e del Rinascimento : Ommagio ai Carrand, 1889-1989 [exposition, musée national du Bargello, 20 mars - 25 juin 1989, Florence]*, Florence, Studio per edizioni scelte, 1989.

BELLEVAL René (de), *Souvenirs de ma jeunesse*, Paris, E. Lechevalier, 1895.

CHENNEVIÈRES Charles-Philippe (de), *Souvenirs d'un directeur des Beaux-Arts*, Paris, Arthena, 1979.

COSSON Charles-Alexandre (de), *Le Cabinet d'armes de Maurice de Talleyrand-Périgord, duc de Dino*, Édouard Rouveyre, 1901.

DEAN Bashford, « Mr. Riggs as a Collector of Armor », *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 1914, 9, p. 66-74.

GAUTHIER Françoise, HAUMESSER Laurent et TROFIMOVA Anna (dir.), *Un rêve d'Italie. La collection du marquis Campana [exposition, musée du Louvre, 7 novembre 2018 - 11 février 2019, Paris]*, Paris, Musée du Louvre / Liénart, 2018.

GAYNOR Suzanne, « Comte de Nieuwerkerke : A Prominent Official of the Second Empire and His Collection », *Apollo*, 1985, 283, p. 372-379.

HIGGOTT Suzanne, *The Most Fortunate Man of his Day. Sir Richard Wallace : Connoisseur, Collector, Philanthropist*, Londres, The Wallace Collection, 2018.

NIEUWERKERKE Émilien (comte de), *Collection d'armes de M. le comte de Nieuwerkerke. [Planches gravées à l'eau-forte par Jules Jacquemart]*, 1868.

NIEUWERKERKE Émilien (comte de), *Souvenirs de ma vie d'homme du monde, d'artiste et d'admirateur, écrits à l'instigation d'amis très intimes qui prétendent que ces souvenirs peuvent offrir quelque intérêt*, Gattajola, s. n., 1883.

PENGUILLY L'HARIDON Octave, *Catalogue des collections composant le Musée d'artillerie*, Paris, Charles de Mourgues frères, 1862.

PRÉVOST-MARCILHACY Pauline, *Les Rothschild, une dynastie de mécènes en France. 1873-1922*, Paris, Somogy Éditions d'art, 2016, t. 1.

PYHRR Stuart, « Armor for America: the Duc de Dino collection », *Metropolitan Museum Journal*, 2012, 47, p. 183-227.

TIXIER Frédéric, « Sur les traces parisiennes d'Alexander Petrovich Basilevsky: ses réseaux, ses hôtels particuliers, sa collection », *Palazzo Madama, Studi e notizie*, 2013, an IV / no 3, p. 30-42.

## Origines et histoire du collectionnisme

BAUDIN Léna, *Armures du salut ou armures du pouvoir. Comparaison des collections princières d'armures de Dresde et d'Ambras vers 1550-1620*, mémoire de master 1 en Histoire de l'art, non-publié, Université Pierre Mendès France, Grenoble, 2015.

CIRRINCIONE Lorenzo, « Rüstkammern » in *La Licorne et le bézoard. une histoire des cabinets de curiosités [exposition, Poitiers, Musée Sainte-Croix, Espace Mendès France, 18 octobre 2013 – 16 mars 2014]*, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2013, p. 252-254.

DA COSTA KAUFMANN Thomas, « From treasury to museum: the collections of the Austrian Habsburgs » in CARDINAL Roger et ELSNER John (dir.), *The Cultures of collecting*, Londres, Reaktion Books, 1994, p. 137-154.

DEMMIN Auguste, *Guide des amateurs d'armes et armures anciennes par ordre chronologique depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, Paris, Ve J. Renouard, 1869.

HASKELL Francis, *The Painful Birth of the Art Book*, New York, Thames and Hudson, 1988.

KROHN Deborah, « Cataloguing Hoentschel in Word and Image » dans *Salvaging the Past: Georges Hoentschel and French Decorative Arts from the Metropolitan Museum of Art*, New Haven, Yale University Press, 2013, p. 64-77.

LACY Michael, *Students of Arms*, thèse en Histoire, non publiée, Université de Reading, 1998.

LE ROUX DE LINCY Antoine, « Inventaire des vieilles armes conservées dans le Château d'Amboise du temps de Louis XII (septembre 1499) », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 1848, t. 9, p. 412-422.

LONGO Oddone, « Le héros, l'armure, le corps », *Dialogues d'histoire ancienne*, 1996, 22, 2, p. 25-51.

MARRACHE-GOURAUD Myriam, « Cabinet de curiosités ou Wunderkammer », *Encyclopædia Universalis [en ligne]*, p.1 (<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/cabinet-de-curiosites-wunderkammer> , consulté le 15 juin 2019).

PYHRR Stuart, « From Revolution to Romanticism : France and the collecting of arms and armour in the early 19th century », Leeds, Basiliscoe Press, 2007.

RHEIMS Maurice, *Les collectionneurs : de la curiosité, de la beauté, du goût, de la mode et de la spéculation*, Paris, Ramsay, 1981.

SAVAGE Georges, FOSCA François et DAULTE François, *Le Manuel du collectionneur*, Fribourg, Office du livre, 1962.

TABURET-DELAHAYE Élisabeth, *L'orfèvrerie gothique au musée de Cluny*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1989.

## **Administration et politique sous le Second Empire**

*La pourpre et l'exil. L'Aiglon et le prince impérial [exposition, musée national du château de Compiègne, 25 novembre 2004 - 7 mars 2005, Compiègne]*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2004.

ANCEAU Éric, « Nouvelles voies de l'historiographie politique du Second Empire », *Parlement[s], Revue d'histoire politique*, 2008, HS 4, p. 10-26.

ANGRAND Pierre, « L'Etat mécène, période autoritaire du Second Empire (1851-1860) », *Gazette des beaux-arts*, juin 1968 p. 303-348.

BERTINET Arnaud, *Les musées de Napoléon III. Une institution pour les arts (1849-1872)*, Paris, mare & martin, 2015.

BONAPARTE Louis-Napoléon, « Discours du 1er décembre 1852 », in *Œuvres de Napoléon III*, Paris, Plon et Amyot, 1854-1869, t. III.

CHAVE Isabelle, « Notice de la sous-série O/5 : Ministère de la Maison de l'Empereur (Second Empire) », *Plan d'orientation général des Archives nationales [en ligne]*, 2015 ([https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/rechercheconsultation/consultation/pog/pdfPOG.action?pogId=FRAN\\_POG\\_04&nopId=c614xe1d6ip-ir7z62m2toud](https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/rechercheconsultation/consultation/pog/pdfPOG.action?pogId=FRAN_POG_04&nopId=c614xe1d6ip-ir7z62m2toud), consulté le 5 novembre 2018).

DANSETTE Adrien, *Histoire du Second Empire*, Paris, Hachette, 1973 [1961].

GIRARD Louis, *Napoléon III*, Paris, Fayard, 1986.

GLIKMAN Juliette, « La démocratie césarienne. De l'urne électorale à la consécration providentielle », *Parlement[s], Revue d'histoire politique*, 2014, 22, p. 93-105.

GRANGER Catherine, *L'empereur et les arts : la liste civile de Napoléon III*, Paris, Mémoires et documents de l'École des Chartes, 2005.

*Journées d'études de Riom et de Clermont-Ferrand*, « Eugène Rouher : [actes des journées d'étude de Riom et de Clermont-Ferrand des 16 et 17 mars 1984] », Clermont-Ferrand, Institut d'études du Massif central, 1985.

LEFÈVRE André, *Les finances particulières de Napoléon III : d'après les documents recueillis aux Tuileries pendant le siège de Paris (sept. 1870-fév. 1871)*, Paris, Librairie André Sagnier, 1873.

LENTZ Thierry, *Napoléon III*, Paris, Presses universitaires de France, coll. Que sais-je ? , 1995.

MAINARDI Patricia, *Art and politics of the Second Empire. The Universal Expositions of 1855 and 1867*, New Haven, Yale University Press, 1987.

MAUDUIT Xavier, *Le ministère du faste: la maison de l'empereur Napoléon III*, Paris, Fayard, 2016.

MCQUEEN Alison, *Eugénie et les arts*, Nantes, mare & martin, 2011.

RAIBAUD André, *Les mystères de la cassette impériale*, Paris, Impr. Charles Noblet, 1871.

ROUGERIE Jacques, « Le Second Empire », in DUBY Georges, *Histoire de la France. Des origines à nos jours*, Paris, Larousse, 1971, t. 3.

TULARD Jean (dir.), *Dictionnaire du Second Empire*, Paris, Fayard, 1995.

VIEU Charles (dit Robert Halt), *Papiers sauvés des Tuileries : suite à la correspondance de la famille impériale*, Paris, E. Dentu, 1871.

## **Perspectives d'histoire du goût**

*L'art en France sous le Second Empire: [exposition, Philadelphia Museum of art, 1er octobre – 26 novembre 1978, Philadelphie ; Detroit Institute of arts, 18 janvier- 18 mars 1979, Detroit ; Grand Palais, 11 mai – 13 août 1979, Paris]*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1979.

BADETZ Yves, « L'Exposition de 1867, ou le triomphe de l'Empire » dans *Spectaculaire Second Empire [exposition, musée d'Orsay, 27 septembre 2016-15 janvier 2017, Paris]*, Paris, Skira, 2016, p. 248-267.

CHAUDONNERET Marie-Claude, *Fleury Richard et Pierre Révoil. La peinture troubadour*, Paris, Arthena, 1980.



EMERY Elizabeth et MOROWITZ Laura, *Consuming the past: the medieval revival in fin-de-siècle France*, Aldershot, Ashgate, 2003.

GRUBER Alain (dir.), *L'art décoratif en Europe: du Néoclassicisme à l'Art déco*, Paris, Citadelles & Mazenod, 1994.

HASKELL Francis, *De l'art et du goût, jadis et naguère*, Paris, Gallimard, 1989.

LABORDE Léon (de), *Quelques idées sur la direction des arts et sur le maintien du goût public*, Paris, Imprimerie impériale, 1856.

POUGETOUX Alain, « Les collectionneurs princiers », in *L'Invention du passé : histoires de coeur et d'épée en Europe, 1802-1850 : [exposition, Lyon, musée des Beaux-Arts de Lyon, 19 avril – 21 juillet 2014]*, Paris, Hazan, vol. 2, p. 84-92.

REID William, « A Ceremonial soaking : the Eglington tournament, 1839 » dans *The Armorer's art : essays in honor of Stuart Pyhrr [ouvrage collectif]*, Woonsocket, Mowbray Publishing, 2014, p. 25-32.

THOMAS Bruno, « Esthétique de l'armure », Venise, Centro International delle Arti e del Costume, 1955.

TSCHERNY Nadia, *Romance and Chivalry : history and literature reflected in early nineteenth century french painting : [exposition, New Orleans Museum of Art, 23 juin – 25 août 1996, New Orleans ; Stair Sainty Museum, 25 septembre – 2 novembre 1996, New York ; Taft Museum, 1er décembre 1996 – 9 février 1997, Cincinnati]*, New York ; Londres, Stair Sainty Matthiesen Gallery ; Matthiesen Fine Art, 1996.

## **Muséographie : de Pierrefonds au projet ATHENA**

« Album souvenir chronologique de la présentation des armures dans les réfectoires de l'aile d'Occident. Salles Royale (ancienne salle François Ier) et de l'Europe (ancienne salle Henri IV) » dans *Revue de la Société des Amis du musée de l'Armée. Armures et armes anciennes*, 2006, p. 24-34.

*Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, 1814-1879*, Londres, Academy Editions, coll. « Architectural Design Profile », 1980.

BAILLARGEAT René (ed.), *Les Invalides: trois siècles d'histoire*, Paris, Musée de l'armée, 1974.

BERCÉ Françoise et FOUCART Bruno (dir.), *Viollet-le-Duc, architect, artist, master of historic preservation [exposition, New York, Grey Art Gallery and Study Center, New York University, 19 janvier – 27 février 1988]*, Washington, Trust for Museum Exhibitions, 1988.

GADY Alexandre (dir.), *L'Hôtel des Invalides*, Paris, Éditions de l'Esplanade, 2016.

GRODECKI Louis, *Pierrefonds*, Paris, Caisse nationale des monuments historiques et des sites, 1979.

MIDANT Jean-Paul, *Viollet-le-Duc. The French Gothic Revival*, Paris, L'Aventurine, 2002.

THIBIERGE Marie-Thérèse, *Le décor sculpté du château de Pierrefonds : contribution à l'étude de la sculpture néogothique*, Mémoire de recherche, non publié, École du Louvre, Paris, 1983.

REVERSEAU Jean-Pierre, « La salle François Ier, métamorphoses muséographiques » dans *Peintures murales aux Invalides : l'oeuvre révélée de Joseph Parrocel*, Dijon, Editions Faton, 2005, p. 94-103.

VIOLLET-LE-DUC Eugène, *Description du château de Pierrefonds*, Paris, Librairies-Imprimeries réunies, 1891.

VIOLLET-LE-DUC Eugène, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, Paris, B. Bance / A. Morel, 1866, vol. VIII.