

D'ARCHEOLOGIE

MODERNE

REVUE

ET

D'ARCHEOLOGIE

GENERALE



R

A

M

A

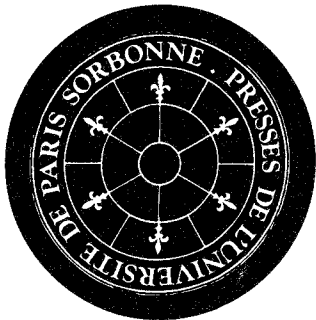
G

E

revue d'archéologie moderne et d'archéologie générale

N°10

1992



Direction de la revue

Philippe Bruneau

Pierre-Yves Balut

**Centre d'archéologie moderne et contemporaine
de l'Université de Paris-Sorbonne**

Institut d'art et d'archéologie

**3 rue Michelet
75006 Paris**

3

Philippe Bruneau

Éditorial : RAMAGE a dix ans

7

Pierre-Yves Balut

La sensation et le non-sens,
essai sur le mouvement contemporain des arts

31

Philippe Bruneau et Jean-Luc Planchet

Musique et archéologie musicale

57

Gilles Le Guennec

Ergologie et créativité

69

Hervé Cabezas

Rideaux et vitraux,
pour le confort des églises de Paris au XIXe siècle

87

Philippe Bruneau

Le statut archéologique de la trace

95

Yves Gagneux

Dénominations en histoire de l'art et informatique
l'exemple des reliquaires

105

Gilles Bellan

Chronique bibliographique

111

Hélène Mamou

Chronique des expositions

115

L'archéologie moderne et contemporaine
à l'Université de Paris-Sorbonne

ÉDITORIAL

RAMAGE A DIX ANS

Voici le dixième numéro de *RAMAGE* : une revue si résolument contestataire et qui pouvait choquer tant de gens — et non pas seulement par la bichromie éclatante de sa couverture! — a donc survécu une décennie. Nous le devons à la fidélité intelligente de nos lecteurs à qui nous exprimons ici notre chaleureuse gratitude.

Ils ont su comprendre que nous n'avions nul dessein de prendre simplement le contre-pied des autres pour nous assurer un petit créneau, mais que *RAMAGE* combattait pour une certaine archéologie. Nous n'avons, en effet, cessé de nous en prendre à ceux que nous tenons pour les péchés mortels de notre discipline, ceux qui compromettent son salut.

D'abord, si je puis dire, le fouillocentrisme, qui fait de l'excavation le critère majeur de l'archéogénicité. «Terrassier diplômé», lisait-on récemment dans une grille de mots croisés. Réponse : «archéologue». Nous ne voulons plus de cela. Au sein de l'archéologie place est incontestablement due à une «anascaphique», comme à la radiologie ou à la chirurgie au sein de la médecine. Mais il n'y a pas de sens commun à définir une discipline par telle des conditions où peut fortuitement se trouver placé le chercheur. Comme si la situation de l'observateur devait affecter les processus constitutifs de l'objet observé!

Puis l'anarchisme de l'érudition. Il est des gens qu'on admire d'être des savants. Mais il est aussi des chiens et des singes du même nom. Et pour cause : comme stockage d'informations, le savoir est une aptitude purement animale. Il est temps qu'à l'accumulation désordonnée des données qu'on sait pour les savoir,

l'archéologie préfère la voie humaine du raisonnement, de l'analyse — mais non pas physico-chimique ou informatique — de la réalité concrète. Cela suppose une théorie de l'art ? C'est abstrait, c'est général, c'est difficile à comprendre ? C'est même encore plus difficile à construire ! Mais c'est aujourd'hui la seule prise possible sur notre objet d'étude.

Ensuite l'historicisme ou soumission aveugle à l'histoire. Sous les espèces simples, d'abord, du chronologisme, de l'illusion que les problèmes se posent différemment selon les périodes en cause, ce qui conforte encore la foi dans l'érudition : tout ce qu'on sait du palais de Versailles reste au placard s'il faut parler du palais de Split. Sûrement, mais en l'un comme en l'autre, il est du gîte et de l'habitat, en celui-ci de l'isoloir et du point de rencontre, etc. Ainsi armé, on n'est déjà plus en panne, et c'est pourquoi nous avons osé entreprendre l'archéologie moderne et contemporaine alors que faisait défaut tout pré-balisage érudit. Et le plus insupportable : de lire, par exemple, tout récemment, que «le lien avec les sciences historiques est l'aboutissement de tout travail archéologique». Si l'on entend tout naïvement que l'histoire est la connaissance du passé, alors on sera d'accord avec ce beau truisme. Mais si l'histoire, strictement définie, n'est qu'un des processus constitutifs de la raison de l'homme — précisément même, dans l'optique tétralogique de la théorie de la médiation, un quart seulement de la culture — et si les problèmes scientifiques qu'elle pose dépendent directement de cette définition, alors non ! Pour l'archéologie nous revendiquons le droit de question, au lieu de la réduire à devoir répondre aux problèmes posés par d'autres (ce sont les historiens que je veux dire) qui, sociologiquement mieux établis, n'ont néanmoins pas scientifiquement le pas sur elle.

A moindre degré, mais quand même encore, le verbalisme. Le cliquetis de mots, mêlé de quelque psychologisme, où se complaisent trop de professionnels de l'histoire de l'art, encore que leurs propos soient des modèles de rigueur en regard de la brassée de métaphores, calembours, faux rapprochements étymologiques et bavardages en tout genre que les littéraires appellent parfois aujourd'hui la Poétique ! Et, plus insidieux, l'habitude de délimiter un concept technique à partir du mot qui le désigne couramment : quelqu'un comme notre ami Jean-René Trochet montre au contraire très bien qu'étudier le «bigot», c'est traiter d'un outil aratoire assumant certaines tâches et, historiquement, de son aire d'utilisation, mais que la nomenclature est une affaire distincte puisque l'outil en question peut ne pas s'appeler «bigot», que ce nom peut désigner un autre outil et que l'aire d'expansion du mot ne recouvre pas exactement celle d'un outil ergologiquement déterminé.

Au verbalisme d'une archéologie «littéraire» répond le naturalisme d'une archéologie qui se croit «scientifique». On attend tout des analyses physico-chimiques, on est tout faraud de mêler de la géologie, de la pédologie, de la palynologie aux cursus universitaires d'archéologie. Inutile de le répéter : en confondant ainsi le naturel et l'artificiel, et à l'ordinaire en ramenant le second au premier, on condamne l'archéologie, ainsi mise à la traîne des sciences de la nature, à ne jamais compter parmi les sciences de l'homme.

Or, c'est justement là le destin que nous lui souhaitons, et l'objectif sur lequel convergent tous ces combats. Nous controns le fouillocentrisme pour qu'on renonce à définir l'archéologie par les conditions de l'observation au lieu de lui assigner

un objet propre, qui ne peut être que l'art; la prégnance du savoir pour privilégier la reconnaissance des processus analytiques inclus dans cet objet; l'historicisme et le verbalisme pour établir l'autonomie d'un art régulièrement subordonné au double empire du verbe et de l'histoire; le naturalisme, enfin, pour revendiquer l'humanité de l'art.

Tout cela était annoncé dès les premières pages du premier *RAMAGE*. Mais nous aimerions que, s'ajoutant annuellement les uns aux autres, les fascicules successifs aient fait effet de masse et peu à peu manifesté la cohérence de nos vues; plus encore, que, relayant la critique initiale par des contributions positives sur une grande diversité d'objets, ils aient montré que nous ne nous contentons pas de démolir les opinions et pratiques dominantes, si indispensable qu'il pût être d'abord de faire table rase, mais que nous tâchons surtout à construire du neuf.

Si ces idées logiquement cohérentes, et plutôt engageantes pour l'avenir de l'archéologie, «passent» difficilement, nous croyons que la faute en est au métier d'archéologue. A ses routines d'abord, chacun voulant continuer de faire ce dont il a l'habitude, ou n'étant pas apte à la conversion. Bien davantage, à ses subdivisions : le même homme ne peut tout à la fois s'occuper de l'Égypte ancienne et de la France contemporaine, explorer les fonds marins et manœuvrer le microscope électronique à balayage, etc., et peu s'astreignent à cette réflexion d'ensemble que nous avons proposée sous le titre d'archéologie générale. D'où l'inarticulation des points de vue et l'incohérence des pratiques, dont ce que je dis plus loin du statut archéologique de la trace n'est qu'un nouvel exemple.

Il est encore un problème essentiel dont la répartition des métiers contribue à occulter la solution, pourtant très simple : la place de l'Art — avec un grand A, celui des artistes — en archéologie. On l'a bien vu cet hiver : le projet ministériel, aussitôt avorté, de réforme de l'enseignement supérieur abolissait la distinction d'un cursus en histoire de l'art et d'un autre en archéologie. Toujours avare de ces attendus qui font le mérite des décrets de la Grèce ancienne, le ministère n'a pas expliqué si sa décision découlait d'une profonde réflexion. Mais ce fut un immédiat émoi, frisant le désarroi, dans l'Université de Paris-I où cette division est instituée. Il est bien possible que l'unification soit, ici ou là, socialement invivable, mais épistémologiquement nous la jugeons au contraire tout à fait raisonnable. Passons sur des incohérences qui restent ordinairement inaperçues : que l'archéologie a elle-même inventé de toutes pièces un «Art préhistorique» qui est une absurdité historique; que l'Art fait bande à part au nom de sa prétendue valeur universelle que lui dénie pourtant le parti d'en bâtir l'histoire, ni plus ni moins que l'archéologie le fait des silex ou des marmites cassées. Mais surtout la théorie permet de poser que l'Art ne se spécifie qu'au plan axiologique, tout comme il ne tire sa singularité historique que du plan sociologique; et qu'ergologiquement, au contraire, il ne présente aucune particularité qui le fasse échapper à l'art — sans majuscule initiale — dont l'archéologie, selon nous, est en charge.

Cela aussi, nous l'avions dit d'entrée. C'était la septième de nos «positions», tenant que nous n'avions pas à entériner la distinction, socialement usuelle mais scientifiquement non fondée, des métiers d'historien de l'art et d'archéologue, et que l'archéologie n'avait pas à exclure l'Art. Pourtant, par la suite, il n'a

pratiquement jamais été question d'Art dans *RAMAGE*, ce qui pouvait donner à croire que nous avions changé d'idée. La raison, stratégique, était seulement que nous avions d'autres urgences. Mais voici enfin que la livraison de cette année s'ouvre sur trois contributions relatives à l'Art, à quoi s'ajoute plus loin une autre qui traite de son informatisation. Ce n'est, au vrai, qu'un hasard, mais pour un dixième anniversaire, un heureux hasard, et je crois aussi que ce n'est qu'un départ. Un départ que nous prenons sans illusion : moins encore que les archéologues que nos idées pouvaient pourtant souvent sortir d'embarras, nous n'espérons convertir ni convaincre nos amis historiens de l'art. Cependant il nous est bon d'éprouver en quoi l'optique médiationniste — par la diffraction de la raison en quatre plans autonomes mais interférents, ou en considération de la structure de l'outil — modifie l'idée qu'on peut se faire de l'Art. Car la force d'une théorie ne se mesure qu'à l'ampleur de son efficacité sur des champs aussi variés que possible et nous ne croyons pas, au terme de cette décennie, avoir encore fini d'exploiter la nôtre!

Philippe BRUNEAU

LA SENSATION ET LE NON-SENS

ESSAI SUR LE MOUVEMENT CONTEMPORAIN DES ARTS*

A Lydia et Jean-Yves

I. De la fabrication du sensible

Essentiellement, le modèle apprend à ne pas confondre le discret de l'analyse et le concret de la chose réelle. Tout étant malgré tout en histoire, toute histoire ayant ses revirements, nous avons, un temps, confondu dans l'image la réalité d'analyse et la réalité des choses. Le dévoiement est pente facile quand il s'agit d'exemplariser : la notion analytique de pourrissoir ne paraît-elle pas s'illustrer parfaitement des frigos de la morgue par lesquels le traitement du sujet semble la seule fin traitée et celui de la personne, abandonnée? C'est commode pour faire comprendre la notion, mais c'est faux. Il est du dortoir dans la morgue, qui fait acception de la personne, simplement parce qu'un frigo pour mort n'est pas une chambre froide de boucher; que le corps y est étendu, non accroché; sur un plateau d'étagère, non à même le sol; seul, non entassé avec d'autres morceaux.

Ainsi notre concept d'image a-t-il confondu ces deux ordres de réalité : il est d'analyse quand il correspond à «une des trois modalités de la signalisation» ayant pour fin de «techniciser la représentation naturelle»¹, comme l'indicateur le fait de la représentation symbolique et l'écriture, de celle qu'acculture le signe. Mais il est bien davantage quand, réalité complexe, il s'organise à la fois en schème et thème, en mime et gramme : il s'agit cette fois de rendre compte de

* Cet article n'aurait pu s'élaborer sans l'érudition éclairée, les réactions attentives et l'amitié patiente de Lydia Kamitsis, Jean-Yves Rivière, René Lesné et Max-André Dellezigne, ainsi que des membres du séminaire de «cirage». Je leur dois mon éveil à un tel sujet et mon intérêt grandissant pour lui : qu'ils en soient ici remerciés.

¹ Philippe Bruneau, « De l'image », *RAMAGE*, 4 (1986), pp. 252-253.

choses réelles, des images au sens banal. Le problème est alors au moins du mot. Il n'est de science qui ne réduise au maximum la polysémie habituelle du langage : il faut bien deux mots pour distinguer la chose réelle et ce que dissocie l'analyse. Mais, comme en toute erreur de désignation, la confusion peut être également théorique : la liaison du mime, dans l'image, à la seule représentation naturelle, peut bien être erronée, mais ce sera l'objet d'une autre discussion. Heureusement que le modèle d'explication, en sciences humaines comme en sciences naturelles, n'a pas à être vrai — comme si, hybris, on atteignait jamais à l'ordre du monde — mais seulement efficace. Il faudra sans doute préciser le modèle analytique de l'image; l'actuel n'en aura pas moins été efficace dans nombre de nos analyses comme ne pouvaient l'être ceux de Panofsky, des sémiologues ou des auteurs de «codes»².

Le terme d'image étant habituel, laissons-le à l'usage commun de désigner une chose réelle, quelle qu'en soit l'analyse. Il en faut donc un nouveau pour la fabrication d'une représentation naturelle, c'est-à-dire non d'un référent quelconque qui serait précisément l'image, mais, directement, de sensation : une déictique du sensible. Le grec *aisthèma*, «chose sensible», en fournit la racine; *-poia* en indique le caractère fabriqué : l'«esthématopée» est la fabrication du sensible.

Tout prosaïquement, cela recouvre, par exemple, les appareils à produire du son pour l'examen de l'acuité auditive de l'oreille; s'y ajoute évidemment la notion supplémentaire de mesure de l'intensité minimale audible, mais c'est cependant un appareillage de l'esthématopée sonore, faiseur de son. De même les tableaux des ophtalmologues, où sont des points rouges et verts, produisent de la sensation visuelle; que les points, de surcroît, forment des chiffres, permet de plus facilement dépister le daltonisme en ayant simplement à demander ce qu'on lit. Mais, indépendamment de cet écrit commode pour l'interrogatoire, il y a bien esthématopée visuelle, fabrication de sensation visible puisque c'est justement ce qu'on examine.

Plus subtilement, toute la musique, qui n'est très généralement pas imagière, qui ne reproduit donc pas un référent quelconque, tout particulièrement la musique «classique» occidentale — hormis quelque orage ou oiseau de pastorale — est de l'esthématopée. Et de même, exemplairement, les tableaux de Rothko — *Violet, vert et rouge* (1951) ou *Violet, noir, orange, jaune sur blanc et rouge* (1949) —. Car dans l'esthématopée, comme déictique fabriquant de la représentation naturelle, la fin pratique de la technique — cela fait du son, des couleurs, des odeurs, du toucher — est aussi combinable avec la fin endocentrique qu'est l'esthétique de la figure³. La fabrication s'organise à fin pratique de produire de la sensation et aussi bien — mais ni obligée, ni antinomique — à fin esthétique de se produire.

Les exemples sont alors foule. Tout ce qu'on appelle «le décoratif», celui des «arts mineurs», est esthématopée — quand il n'est pas une esthétique de l'image avec laquelle il se combine d'ailleurs sans encombre — : l'arabesque, non le

² Du genre de M.-R. Salomé, *Code pour l'analyse des représentations figurées sur les vases grecs* (Paris, 1980).

³ Cf. AA 1 (= Ph. Bruneau et P.-Y. Balut, *Artistique et archéologie* 1 [MAGE 1. Paris, 1989]), n° 83.

rinseau feuillu et peuplé qui reste image, même avec des règles de composition commune; la grande majorité des motifs du tissage, en vêtement comme en ameublement; les moulures en tout genre, qui tiennent autant du tactile que du visuel, et plus généralement ce qu'on dénomme en architecture «décoration d'intérieur» et sans doute, pour une part, «ornement». Ces derniers cas d'esthématoquée se distinguent en effet de la schématique esthétique de l'architecture qu'il faudrait alors approfondir et rendre autonome dans ses mécanismes proprement liés à la mise en œuvre du gîte ou de l'habitat, comme les proportions, l'échelle, la déambulation, l'articulation des volumes, etc. C'est, en effet, un problème constant, dans l'analyse architecturale, que le départ entre une esthétique qui est liée à la bâtisse, à sa construction, à ses partitions, à ses ouvertures, et une autre qui semble s'y surimposer avec éventuellement les mêmes figures, mais sans participer du même système, de la même «logique» comme on dit souvent, du même ordre de raison technique comme nous préférons dire, si l'un peut ressortir à la schématique de l'habitat et l'autre à la déictique du sensible. Les maniérismes ou l'académisme «pompiers» pourraient bien tenir de l'une quand ce qu'on appelle «le classicisme», y compris contemporain, pourrait être de l'autre.

Auditivement, on constate de même que la norme d'art, non le simple goût ou la valeur, est de peu d'importance dans toutes ces musiques dites «d'ambiance», «d'accompagnement» pour fêtes foraines ou officielles, feux d'artifices royaux ou républicains, défilés en tout genre ou scènes intimes, musique «de variété» ou rock contemporain : l'essentiel est dans la sollicitation sonore. Qu'importe qu'elles soient, dans leur immense majorité, rengaines, répétitions, inventions banales: qu'elles plaisent est le principal, qu'elles s'entendent, même si elles ne sont surtout pas à écouter précisément, si socialement par destination⁴ elles servent à la danse, à la marche cadencée, à l'institution ou à l'esthétique chorale; techniquement ces musiques sont, par fonction, esthétique de l'esthématoquée sonore.

En face de quoi, les «arts majeurs» qu'élit la norme de l'art ne sont pas techniquement de nature différente. Mais il est troublant de constater que si la musique, «grande» ou non, n'est généralement que de l'esthématoquée et non de l'image, la tradition occidentale de la «grande» peinture est à l'inverse majoritairement image et non simple production de sensation, même si la chose réelle, bien sûr, peut combiner les deux fabrications. Il faut arriver à notre siècle pour que l'esthématoquée — elle-même, plus ou moins combinée à des formes imagières — accède à la reconnaissance dans ce qu'on peut appeler *l'abstraction*. Évidemment, il ne s'agit pas ici de prendre le terme dans ses habituelles acceptions historiquement situées et brandies comme nom d'école, de mouvement, de style; non plus comme qualificatif globalement accolable à une production quelconque, à un tableau précis. Mais d'en user conventionnellement et commodément pour qualifier cette esthétique de l'esthématoquée considérée comme art — «majeur» car valorisé — et non comme décoratif — «mineur»!

Comme à l'accoutumée, il suffit qu'un nouveau concept vienne donner meilleure prise sur une dissociation pourtant déjà existante dans le système — la représentation naturelle et sa fabrication — pour que l'analyse elle-même

⁴ Cf. AA 1, n° 92.

s'accélère. On devine nombre d'ouvrages auxquels on ne pensait pas pour n'avoir pas eu besoin de les situer, dont la fin est ainsi de fabriquer de la sensation : tout un pan de la déictique se découvre auquel on prêtait peu attention. Cependant, ce n'est point toutes ces investigations débutantes qu'il me plaît de continuer ici. Car, à placer analytiquement ces phénomènes artistiques, la musique, le décoratif et surtout cette abstraction, comme sensation non imagée, il est tentant d'en profiter surtout pour faire prendre pied à l'archéologie générale en histoire de l'art. Quoique de fondation nous ayons dit qu'archéologie et histoire de l'art étaient sœurs⁵, même ennemies, par l'unicité de leur objet — les ouvrages —, de leur méthode et de leurs objectifs⁶; quoique dans notre artistique l'ethnisation de la technique et le style définissent *stricto sensu* l'histoire de l'art⁷; quoique l'éthique et tout particulièrement la norme de la technique doivent permettre de préciser ce que nous entendons par Art⁸; quoique anecdotiquement ma formation soit autant d'histoire de l'art que d'archéologie, mes amours, d'architecture que de tristes pots: en dépit de ces prémices favorables, nous n'avons jamais abordé dans *Ramage* les Arts au sens convenu du mot, et moins encore leur histoire, et bien moins encore en termes médiationnistes. Il faut un commencement à tout : le voici en essai.

II. A propos du mouvement contemporain des Arts

Un tel mouvement, l'histoire de l'art, par tradition et même par cohérence avec ce que nous appelons précisément le style, tend à le mesurer dans le temps en observant les évolutions qui font le changement ou la transmission à l'identique, les acteurs que sont les artistes, leurs rencontres, leurs influences, etc. Le mode d'explication est à la fois génétique au sens ancien du mot histoire, et sociologique au sens plus actuel des rapports complexes qui se tissent entre les individus et les groupes sociaux. En tout cas on reste bien en société, suivant en cela la vieille hégémonie de la vieille histoire par laquelle, tout étant restrictivement dans le temps ou plus généralement accompli dans une société donnée, tout finalement s'y retrouve et s'explique en ethnique par la société, par l'histoire. En face de quoi, la théorie de la médiation, en posant la quadripartition de la raison, l'autonomie de quatre plans de culture qui se recoupent, peut suggérer une autre façon de rendre compte du phénomène humain que la seule cause historique et sociale, un autre mode d'analyse par lequel l'explication se découvre dans l'interaction des capacités rationnelles.

Le siècle a donc promu en art «majeur» l'esthématopeée esthétique, ce qu'on peut conventionnellement appeler l'abstraction. Une grande partie de la production,

⁵ Philippe Bruneau et Pierre-Yves Balut, « Positions », *RAMAGE*, 1 (1982), pp. 29-33.

⁶ Cf. Pierre-Yves Balut, « La méthode et les opérations de l'archéologie : séries et ensembles », *RAMAGE*, 2 (1983), pp. 175-205.

⁷ AA 1, n° 129 et 130.

⁸ Il en sera amplement traité dans le deuxième tome d'*Artistique et archéologie*.

jusqu'à nos jours, s'y rapporte en peinture, en sculpture, en tapisserie et autres formes d'art, nouvelles ou anciennes. L'image n'a plus été l'essentiel moyen de «faire de l'art» même si bien évidemment elle a persisté puisque tant le *Nu descendant l'escalier* que les *Demoiselles d'Avignon* en sont toujours, ou que l'hyper-réalisme en est de nouveau. Malgré quoi, dans les représentations dites figuratives, l'esthématopée n'est pas sans prendre parfois grand place par rapport à l'image, au point de rendre la représentation d'un référent bien accessoire, ou méconnaissable : ainsi du *Nu* où le schème de l'image se développe tant pour lui-même qu'il ne laisse plus guère reconnaître un référent et qu'il compose bien autant de «purs» jeux de formes, de couleurs et de lignes tout simplement «donnés à voir», quelles qu'aient été l'origine de l'inspiration et la genèse de la forme. De cet effacement plus ou moins net de l'image et de l'hypertrophie fermement marquée de l'esthématopée, s'ensuit une dynamique des arts contemporains qu'avaient moins eue à connaître les époques antérieures, car la prééminence de l'image donnait l'importance au mime et au gramme dans leurs liens souvent particuliers avec la représentation conçue, avec les riches expansions du monde du concept, en rendant la sensation elle-même plus contrainte, plus contenue, dans ses développements et ses expérimentations, par l'esthétique et les exigences de la construction imagière. C'est de cette dynamique que crée l'esthématopée érigée en fabrication majeure par l'affaiblissement des déterminismes de l'image, qu'il va être question; laquelle entraînera de concert le système même des images et l'ensemble du monde et des valeurs de l'art.

1. En raison de logique.

Car, à la différence de l'image, l'esthématopée ne fabrique nullement du sens, mais seulement de la sensation, comme *objet naturel* de représentation, quand à l'opposé l'écriture donne forme technique au signe linguistique⁹, quand l'image participe de cette représentation acculturée par le même signe et tient de la représentation conçue.

Si l'esthématopée peut se trouver liée à du sens, ce n'est pas qu'elle le fabrique, c'est qu'on l'y met; c'est que, objet de représentation, elle peut, comme tout autre objet, être incluse dans le rapport symbolique qui fait d'un objet l'indice d'un autre objet qui en est le sens. Mais ce rapport-là n'est en rien structuré : n'importe quel objet peut se relier à n'importe quel autre, et vice versa; l'enchaînement est indéfini et, stricto sensu, sans sens, sans direction obligée, sans l'analyse structurale du signe qui organiserait le rapport réciproque de certains traits signifiants de l'indice-son avec certains caractères du sens ainsi signifié. L'esthématopée est un objet de représentation comme un autre et c'est à ce titre-là seul qu'elle peut ou non être symbolique d'un sens.

Ainsi l'indicateur¹⁰, contrairement à ce que nous avons pu penser, n'est pas une fabrication différente de l'esthématopée, non plus que l'indice, comme son sens, ne

⁹ AA 1, n° 95c. Philippe Bruneau, «L'épigraphie moderne et contemporaine», *RAMAGE*, 6 (1988), pp.13-39.

¹⁰ AA 1, n° 95b.

sont autre chose que des objets de la représentation naturelle; l'indicateur, comme production d'un indice symbolique, n'est techniquement qu'esthématopée et logiquement qu'objet.

Deux raisons nous ont inclinés à réifier l'indicateur, à le faire d'une nature singulière. D'une part, l'esthématopée n'ayant pas encore été conceptuellement reconnue et l'image — donc avec son référent réel — occupant indûment sa place comme artificialisation de la représentation naturelle, il fallait faire un sort à des ouvrages particuliers qui n'ont aucun référent réel comme les feux tricolores ou le noir du deuil, dans lesquels l'indice «n'a pas d'autre existence que technique»¹¹. L'indicateur accédait de cette façon à un statut autonome puisque l'indice produit, sans référent, n'avait, semble-t-il, pas de rapport avec l'image œuvrant la représentation naturelle censément référencée¹². D'autre part, notre métier d'historiens et non de cliniciens nous mettait sur les bras bon nombre d'indicateurs sociologiquement importants où tel indice produit renvoyait à tel sens. Par la «convention sociale» fixant précisément la nature de l'indice et son rapport à tel sens «préalablement convenu»¹³, l'indicateur s'autonomisait une fois encore face à l'image-représentation immédiate. Cette autonomie prise en histoire confortait un statut ergologiquement particulier de l'indice fabriqué. Ainsi l'erreur n'était point tant théorique dans les définitions que pratique dans les glissements des explications parcellaires.

Donc, comme tout objet de représentation peut être indice symbolique de tout autre objet, ainsi toute esthématopée peut être indicateur de n'importe quel objet de représentation qui en est le sens. En clair, n'importe quelle sensation produite est susceptible de porter n'importe quel sens. En conséquence, tant techniquement que logiquement, le processus de symbolisation à tout-va, le sens échevelé qui sourd de toute œuvre si caricaturalement en art et en abstraction surtout, est, au pied de la lettre, naturel, puisque si la fabrication acculture l'indice en le produisant, le rapport symbolique, lui, reste de l'ordre de la nature. Et s'ensuit le paradoxe que le non-sens, définitoire de l'esthématopée qui n'est que sensation, tombe *tout naturellement* dans l'abîme infini et surtout indéfini du sens symbolique. Ce qu'avec finesse et fermeté Soulages dit en ces termes¹⁴ : « la peinture ne transmet pas de sens, mais (...) elle fait sens; elle n'en communique pas (...). Elle est avant tout une chose qu'on aime voir, qu'on aime fréquenter, origine et objet d'une dynamique de la sensibilité», dynamique où le sensible que fabrique l'esthématopée devient indice d'un sens. «Ni art, ni langage (...), la peinture est une organisation de formes et de couleurs sur laquelle viennent se faire et se défaire les sens qu'on lui prête».

¹¹ RAMAGE, 4 (1986), p. 338.

¹² La situation était même plus complexe car le non-mimétique, le non-référencé faisait partie de l'image, non analytique mais réelle, celle de l'article de Philippe Bruneau dans RAMAGE, 4 (1986), pp. 254-255. C'est qu'il peut y avoir analytiquement de l'esthématopée dans l'image réelle!

¹³ Philippe Bruneau, RAMAGE, 4 (1986), p. 253; AA 1, n° 95b.

¹⁴ *Image et signification*, Rencontres de l'École du Louvre, intervention de Pierre Soulages, p. 271.

Le malheur pour les jaseurs est que ce trou sans fond ne concerne pas la fabrication, l'art non plus que l'Art, mais notre capacité naturelle à faire sens de tout indice et qu'enfin le symbole n'a plus de sens à en trop avoir! La leçon pour l'historien — même «d'art» — consiste à se persuader de ne pas confondre ses propres prouesses à faire jaillir du sens — qui témoignent de ses seules aptitudes naturelles, et non culturelles, à enchaîner des rapports symboliques sur cela ou sur autre chose — avec les rapports précisément codifiés par ceux-là mêmes dont il rend compte. La seule limitation, en effet, à l'indéfini du symbole par lequel n'importe quoi peut signifier n'importe quoi, reste l'usage qui fixe chez les chauffeurs le rouge de l'interdit, mais, au Vatican, le même, cardinalice; maintenant le vert, écologique, mais au moyen âge, épiscopal; chez nous le blanc de la pureté mais en Inde, du deuil. Sauf à tomber dans un universalisme bien sot du sens obligé des choses — le noir est triste, la chauve-souris est en occident l'animal de la mort, mais en Chine elle l'est du bonheur! —, d'une animale — en tous sens — psychologie des formes et des couleurs. Plus encore qu'à la recherche de la convention sociale sur l'indice comme sur l'indicateur qui a moins de chance de rester inaperçue par le fait même de convention, l'historien est contraint à la recherche plus subtile de l'attestation historique de telle symbolique, de sa réalité, même non conventionnelle. Que d'envolées médiocrement lyriques, que d'affabulations indémonstrables s'évanouiraient de cette simple rigueur! Car si l'historien n'est pas moins homme en ayant droit lui aussi à «la dynamique de la sensibilité» pour son plaisir personnel, il n'est quand même pas habilité, ès qualités, à penser le monde à l'aune non étalonnée de ses réactions.

Que l'esthématopée, valorisée dans l'abstraction du siècle et non plus décoratif accessoire, sans fabriquer du sens, ne soit d'elle-même que non-sens, explique sans doute deux mouvements contradictoires et pourtant bien nouveaux et caractéristiques des arts contemporains. Des arts, y compris non abstraits, car l'effective nouveauté de cette mise en valeur du seul sensible contamine même le traitement du figuratif.

1. Où le non-sens s'assume.

Dès le début du siècle, avec l'éclatement marqué de l'image et constamment jusqu'à nos jours, toute une partie de la production artistique a entériné, en raison de logique, au plan du langage, l'abandon du sens. Les jeux des titres, tout d'abord, le révèlent. Ils se réduisent à un élémentaire descriptif : *Noir sur gris, gris vert olive, rouge sur marron* de Rothko, *Jaune et noir* de Poliakoff, *Vertical + horizontal* de Raynaud, *Empreinte pinceau n° 50 répétée à intervalles réguliers* de Toroni. Se limitent à une nomenclature type : *Multiforme* du même Rothko, *Composition II* de Mondrian, *Peinture* de Soulages, ou *Tableau abstrait* de Richter. Se restreignent à un décompte minimal : *N° 20* (1950), *18* (1952), *2* (1954). Se combinent encore dans le limité : *Foncé sur brun n° 14* (1963) de Rothko, *Number 26 A, black and white* de Pollock ou *1024 couleurs (n° 35013)* de Richter. Disparaissent enfin dans un *Sans titre* avec lequel ne persiste plus, pour l'essentiel repère de l'amateur, que la date : *Sans titre* (1945) ou (1949) (alors que ce dernier est pourtant de même type que d'autres dénommés cependant *Multiformes*) chez Rothko, ou chez Michaux (1955), Mondrian (1937), Bram Van Velde (1965), Viallat (1966), etc., etc. Similairement, dans la *techno*, musique actuelle venant des États-Unis, le nom de plusieurs

groupes se réduit à des lettres sans aucune signification : *KLF*, *EMF*, *LO*; idem des titres des morceaux : *W 432*, *K 18*; ou des noms de disques : un album du groupe Pil s'appelle *Album*.

Dans l'œuvre d'esthématope, le non-sens est de soi. On ne peut faire techniquement plus pour l'instaurer. Sauf en un point particulier qui touche alors au paradoxe : l'écriture, que les tenants d'un non-sens exploitent en la vidant de sa fin, qui est de fabriquer le signe, pour ne plus garder que la sensation du ductus, ainsi des *calligraphies* de Brion Gysin ou plus encore *Letter of Resignation* de Cy Twombly.

Cet effacement spectaculaire et systématiquement exploité par beaucoup peut s'accompagner en logique — en tous les sens du mot : parce que c'est conséquent et que le procédé ressortit au plan d'icelle — du refus du commentaire de l'œuvre même, par soi comme par les autres, qui ferait ressurgir le sens et son trop-plein symbolique «en tout sens» : les disques de musique *techno* se présentent en pochette blanche, sans aucune image qui puisse suggérer un sens quelconque, sans visage de musicien; les *Talkin Heds* sont en pochette noire; la maison d'édition *Label factory* imprime une enveloppe minimale avec le nom du groupe et le numéro du disque. Ou de la revendication de non-sens : «ce que nous appelons Dada, c'est une farce du non-sens où se trouvent [quand même!] toutes les questions fondamentales»¹⁵. Ryman prend le même parti¹⁶ : «la peinture n'a nullement besoin d'un symbolisme dynamique (...). Il est superflu». Elle n'a même pas besoin, génétiquement, «d'avoir un sujet», comme «un point de départ», comme s'il ne «s'agissait pas d'abstraction» et qu'elle reste «liée à l'image». Le «contenu de la peinture abstraite, c'est la peinture elle-même et son environnement», «comme d'écouter de la musique». Comme dit Barnett Newman, «pour avoir quelque chose à regarder»¹⁷. On ne peut mieux commenter la notion d'esthématope où rien d'autre n'est fabriqué que de la représentation naturelle et où le sens n'est qu'une surimposition logique étrangère à la fabrication.

2. Où le non-sens se compense.

Mais avec d'autant plus de force qu'il s'estompait dans l'ouvrage même, le sens ressurgissait plus fort autour de celui-ci. Les mêmes titres et commentaires réinsufflaient un surcroît de ce sens perdu, ce que n'avait jamais eu vraiment à connaître, du moins pour les titres, la création antérieure, où l'image et son titre n'en étaient que trop chargés. Lequel titre, en effet, cultive un genre littéraire, à l'inverse s'affaiblissant en littérature : le poème. Quand il domine quasiment, au siècle dernier, l'art du beau langage dans les recueils ou le théâtre, de Lamartine à Victor Hugo, jusqu'aux vers de mirliton des fêtes privées ou même publiques — du centenaire de la Révolution, par exemple —, il s'effondre presque au XX^e siècle pour n'être plus que le genre — même excellent — de quelques écrivains surnageant dans la pléthore des romanciers. C'est alors que les jeux de mots,

¹⁵ Hugo Ball, *Journal*, 12 juin 1916.

¹⁶ «Robert Ryman, une approche réaliste de la peinture», *art press* 112 (mars 1987), p. 23 et p. 19.

¹⁷ Cité dans *art press* 164 (décembre 1991), p. 44.

phonologiques ou sémiologiques, se développent dans les titres d'œuvres de ce siècle. Même lorsque l'image, référencée, subsiste, intégralement ou en partie.

Duchamp multiplie les titres calembours ou complètement indépendants de ce à quoi il les accole. Œuvres en grande partie abstraites — même si elles sont plus ou moins, génétiquement, issues d'objets réels, de sollicitations référencées, mais largement abandonnés pour ce à quoi ils renvoient et exploités pour la sensation qu'ils permettaient de fabriquer — : ainsi, surtout en sa partie supérieure, du *Grand verre* ou *La mariée mise à nu par ses célibataires même*; de *Tu m' dont*, à l'entendre, le titre «n'a aucun sens», sinon, malgré ses dires, celui du jeu phonétique des mots; de *A regarder (l'autre côté du verre) d'un œil, de près, pendant presque une heure*, etc. Ou œuvres qui sont parfaitement des images ou même des choses réelles comme les fenêtres : *LHOOQ* pour la Joconde retouchée, *Fresh Widow*, *La bagarre d'Austerlitz*, etc., et, bien sûr, *Étant donné 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage*. Il le dit expressément : «j'aime les mots dans un sens poétique. Les calembours sont pour moi comme des rimes... Le son des ... mots engendre à lui seul une réaction en chaîne»¹⁸. D'où ses inscriptions sur des objets sculptures comme «Rose Selavy et moi esquivons les ecchymoses des esquimaux aux mots exquis», sur *Rotative demi-sphère*, ou celles des *Disques* de 1926 «Bains de gros thé pour grains de beauté...», «L'aspirant habite Javel...». L'éclatement de la représentation, avec l'indépendance et l'émergence valorisée de l'esthématopée, brise ainsi les rapports du texte, entre autres du titre et de l'image même : au lieu que l'un reste l'explicitation de l'autre qui en est l'illustration, chacun tend à reprendre son indépendance et, strictement, à œuvrer pour lui-même, en même temps qu'alors l'effet se double et de la poésie du langage, de ses effets de sens, et de la symbolique de l'ouvrage ou, restrictivement, de l'image.

Car l'image surréaliste similairement, en se faisant grammaticale comme représentation fabriquée du mythe auquel nous accédons par le langage, s'éloigne ainsi quasi concomitamment de la référence au réalisme, au référencé réel, pour «conjuguer sa démarche à celle de la poésie» comme Breton le dit de Chirico¹⁹ : «même si (...) l'aspect extérieur de l'objet est respecté, (... la peinture) suppose le recours à toute l'intuition des symboles». « Du sensoriel, qui restait sous-jacent aux démarches analytiques mêmes — du post-impressionnisme au cubisme — [en nos termes, ces démarches fabriquaient génétiquement de l'esthématopée, non plus vraiment de l'image, par l'analyse du réel qui disparaissait de l'ouvrage final], on passe avec Chirico [et bien d'autres] dans le pur *emblématique*», c'est-à-dire dans la relation symbolique, le sens auquel cet indice vous fait penser, le même jeu symbolique, riche d'indéfini, de l'esthématopée indicateur. L'esthématopée se révèle être beaucoup plus qu'on pouvait le croire, puisqu'à tout moment ce simple objet de représentation peut être indicateur, mais, dans le même mouvement, l'image n'est plus ce qu'elle était, simple mime du réel, puisqu'elle développe le gramme du mythe langagier dans l'éclosion du surréalisme et accentue encore le jeu de la symbolisation.

Musicalement, l'inflation du sens, celle des symboles et des images associées assomment le banal auditeur : pochettes délirantes, titres-fleuves du groupe

¹⁸ Cité par Marx Partouche, *Une vie d'artiste, Marcel Duchamp* (Marseille, 1991), p. 70.

¹⁹ Cité dans *Giorgio De Chirico*, cat. d'expos. Centre G. Pompidou (1983), pp. 286-287.

Orchestre rouge, «Think of all the starving children in India, Jesus Christ, ha ha, I'm sick»; histoires-fleuves plus ou moins bien senties et lourdes, lourdes de sens du phrasé du Rap; performance à Dublin en 1981 du groupe Virgin Prunes sur la bestialité à grand renfort d'images atroces d'animaux morts, d'égorgements de poules, etc. : tout cela commenté à l'envi dans un livre *The faculties of the broken Heart*. Mais la peinture n'est pas en reste quand Newmann multiplie les références mythiques dans ses titres de tableaux : *The beginning, Be I, Adam, Ulysse, Prometheus, Voice of Fire, Concord, Cathedra...*

Point étonnant que l'art n'ait jamais autant connu d'auto-commentaire par les critiques, galeristes et artistes mêmes. Le non-sens de l'abstraction s'est mis à faire sens, non par l'ars mais par le langage qui le cause. La revue *art press* est exemplaire de cette glose jusqu'à l'excès. Et davantage encore, l'image grammaticale, intimement liée à ce même langage. Comme souvent, Duchamp illustre parfaitement le phénomène à ses débuts — avant qu'il tombe dans la logorrhée — et même dans une sorte de passage à la limite dispensant quasiment de l'œuvre même. Le *Verre* «ne devait pas être regardé au sens esthétique du mot; il fallait consulter le livre et les voir ensemble»²⁰. Le livre est *La boîte de 1914* «comme notes. J'ai pensé pouvoir réunir dans un album, comme le catalogue de Saint-Étienne, des calculs, des réflexions sans rapport entre eux». La *Boîte verte* de 1934, toujours pour accompagner le *Grand verre*, achevé en 1923, est, elle, un véritable livre²¹ avec nombre de commentaires et de croquis, jeux d'idées et jeux de construction de formes liés à l'œuvre, dont on a autant à conduire l'exégèse que de celle-ci, comme l'a fait Breton. L'œuvre littéraire est d'autant plus importante qu'elle se fait fac-similé des notes de Duchamp, quasiment reliques : «j'ai donc fait lithographier toutes ces pensées avec la même encre que les originaux» et «les papiers de qualité absolument identiques»²², etc.

Mais le plus fort — passage à la limite — se rencontre lorsque le commentaire dispense de faire autre chose que d'écrire seulement le sens : J. Kosuth, avec *Three colors sentence*, écrit au néon le titre sur le mur, ce qui constitue l'œuvre même! Il suffit de dire, ou plutôt de l'écrire, plus n'est besoin de faire autre chose. A moins de jouer et sur et avec les mots en tirant l'effet de pages d'écriture peintes et multicolores comme Robert Combas ou Jim Dine. L'affirmation de la primauté du sens sur la fabrication ne peut être plus radicale. Les mouvements d'*art conceptuel* ou de *Support-surface*, par exemple parmi d'autres commentaires moins systématiques, développent tant la glose que l'art s'amenuise comme manière de faire au profit d'une idéologie, d'un discours préconçu sur ce qu'il est. «Dans l'art conceptuel, l'idée ou le concept est l'aspect le plus important du travail. Quand un artiste utilise une forme conceptuelle d'art, cela signifie que tout ce qui concerne la programmation ou les décisions est accompli d'avance et que l'exécution est une affaire sans importance»²³.

²⁰ *Op. cit.* (*supra* n.18), pp. 41 et 88.

²¹ Marcel Duchamp, *Duchamp du signe, écrits* (1975), pp. 41-102.

²² *Op. cit.* (*supra* n. 18), p. 88.

²³ Sol Lewitt, *Art forum*, juin 1967.

2. En raison de technique.

Même les effets de sensible, dans l'art occidental, restent majoritairement liés à la référence : les coups de pinceau, les taches colorées, leurs contrastes sont jeux de lumière sur les tissus, profondeur d'une pénombre, effet ténu d'un voile, d'une dentelle, d'un bijou. Tendait à l'effet pictural, c'est encore quelque chose. La prégnance de la référence dans l'image tendait à limiter l'exploitation des effets sensibles pour eux-mêmes. L'impressionnisme, le pointillisme modifient l'image, dans le sens de la fabrication de sensation pour mieux en rendre l'impression ressentie. L'abstraction, comme exploitation de l'esthématopee, achève l'éclatement de la référence, même si dans l'œuvre globale persiste de l'image, quasiment comme témoin de la genèse de la sensation fabriquée, au moins comme guide à sa construction esthétique — par exemple dans le cubisme.

Ainsi délivrée des contraintes d'adaptation à cette fin pratique qu'est la représentation d'un référent, l'esthématopee ne trouve plus sa raison qu'en elle-même, dans la technique, précisément dans la fin endocentrique qu'est l'esthétique. Mais alors, ergologiquement, dans le processus de cette seule raison-là, tout est possible sans limitation. Ici encore, ou le mouvement contemporain n'assume pas cette expansion technique et il ne peut réinstaurer des contraintes que par la règle éthique, comme on le verra plus loin, hors de la technique elle-même qui n'a d'autre limite que ce qui est faisable. Car, on l'a amplement constaté dans la suite, rien n'est plus difficile que la construction esthétique de l'esthématopee dans la totale disparition des cadres de la référence : c'est toute une éthique de l'esthétique à réinventer.

Ou il l'assume et il est attendu alors qu'il aille dans le sens de la multiplication en nombre, de l'accroissement en force, des effets de sensation, c'est-à-dire que soit diversifiée, dans une recherche de plus en plus élargie, l'expérimentation technique. Ce, en tout point du modèle ergologique. Dans les moyens où s'emploient des matières nouvelles : du verre de Duchamp aux sable, bois, tissu, papier, aux collages et assemblages divers du Dadaïsme. Morris fait des sculptures molles en feutre; l'art pauvre promeut l'acier, la toile de jute ou les grains de blé ou de café; le nouveau réalisme, les affiches lacérées. Viallat peint non seulement sur des toiles de lin ou de coton, sur des bâches ou des draps ornés de monogrammes, mais encore sur des chemises, des bas de pantalon, des toiles de tente, de parasols, des fonds de fauteuils, des stores ou des rideaux colorés, etc. Smithson travaille au bulldozer; Uriburu colore les rivières; Véranne peint les rochers, les montagnes entières du désert : tout est bon, techniquement, qui fait sensation. Ou encore, dans leur analyse en matériaux où ce sont tantôt certaines qualités d'un moyen qui sont retenues comme utiles, tantôt d'autres, suivant ce qui est à fabriquer. Ainsi dans *Support-surface*, la toile avec Viallat est analysée non plus comme simple support neutre mais pour ses effets propres de trame, assimilables à ceux d'un filet, pour l'engendrement de «répété» qu'elle permet par pliages à travers lesquels la couleur se diffuse. Ou dans leur association en engin : les modes de composition changeant aussi selon les effets, s'abandonne la limite même de la surface, par exemple le cadre restrictif dans le mouvement *Support-surface*. Dezeuse réexploite les effets de trame de la toile, considérés comme une

fin de la figure, par un autre outil, celui des lamelles de bois composées sur le sol comme un tissu. Le plan traditionnel de la peinture, l'accrochage, le mur jusqu'aux ustensiles de production de l'œuvre, sont exploités dans la fabrication suivant des analyses nouvelles. Le *copy-art* néglige le pinceau pour exploiter les effets de la photocopieuse, quitte à en changer l'usage en remplaçant les documents papiers par des parties du corps, ce qui n'est que l'exploitation, parfaitement ergologique quoique sociologiquement inusitée, de la polytropie de l'ouvrage photocopieur qui réagit avec la même efficacité à tout ce qu'on lui présente, même si tout n'est pas également reproductible. Plus traditionnellement, dans le *dripping* de Pollock, pinceaux, peinture et toiles persistent mais là encore dans une fabrication différente de l'usage où il ne s'agit plus d'étaler la matière sur une toile verticale mais de la faire couler sur une toile posée au sol : polytropiquement, le pinceau en effet tient du goupillon, comme réservoir momentané de liquide, indifférent à étendre ou à projeter. De même le seau percé de trous qui contient plus mais restreint relativement la vitesse de projection, sert aussi bien à l'eau, qu'on répand sur le plancher afin de retenir la poussière au cours du balayage, qu'à la peinture.

L'esthématopee musicale n'est pas en reste en matière d'expérimentation, tant dans la «musique contemporaine», héritière de la «grande classique», que dans celle trivialement «actuelle» : analyse informatisée de sons naturels — aboiements de chiens, cris de bébés, sifflets, sirènes —, recomposés savamment; exploitation de sons désagréables, dans le courant *noisy* ou celui de la musique industrielle qui emploie perceuse, marteau-piqueur, marteau sur plaque de fer, etc.; composition surprenante comme lorsque le groupe *My bloody Valentine* tient le même son pendant un quart d'heure, sans varier.

Plus étonnants, par contre, sont les passages à la limite de cette expérimentation ergologique : l'outil — en nos termes — se trouve abandonné pour la relation naturelle non immédiate d'un moyen à sa fin dans l'instrument non technique. Dans *Théorème* de Pasolini, le fils, révélé à lui même, urine sur son tableau afin d'en modifier les effets. On se roule dans la peinture le corps nu — qui n'en devient pas pour autant techniquement un pinceau comme pouvoir-faire, mais reste un moyen circonstanciellement utilisé pour une fin, sans que l'un ni l'autre soient analysés pour créer un certain genre de tracé sur une surface —. Mieux encore, semble-t-il, certains caractères essentiels de ce qui s'appelle *performance* réduisent quasiment la technicité et le résultat produit à rien de bien important, même si persiste un certain décor de la mise en scène par exemple au profit de la seule activité naturelle du geste; l'analyse culturelle qu'est l'outil disparaît pour la seule nature du trajet. Et quel trajet parfois, dont on aura plus loin à apprécier la valeur normative : dans *Relation in space*, en 1976 à Venise, Marina Abramovic et Ulay se croisent de plus en plus vite en se heurtant jusqu'à épuisement total; «l'oeuvre» *Light / Dark* (1977) les faisait se donner des coups dans la figure pendant vingt minutes; à Bologne, ils s'assirent dos à dos pendant dix-sept heures, leurs longs cheveux noués en un seul chignon ²⁴! Cela tient du livre des records.

²⁴ Léo Delfgaauw, «Les investigations de Marina Abramovic et Ulay», *art press* 134 (mars 1989), pp. 44-46.

3. En raison d'ethnique.

Indépendamment de son intérêt, de sa qualité, n'importe quoi cependant peut faire sensation : d'une certaine façon, le savoir-faire de l'esthématorpée est sociologiquement banal, à la différence relative de celui de l'image qui requiert plus immédiatement du métier. Comme dit Richter, «cela commence à l'enfance. Peut-être parce que la peinture non figurative est si facile à faire : on met tout simplement des couleurs sur le papier»²⁵. Ryman, plus nuancé, constate qu'«elle doit paraître très facile»²⁶. Cette banalité, cette impression d'absence de métier s'illustre parfaitement dès les tous débuts de l'abstraction par une anecdote du Salon des Indépendants de 1910 : une peinture, signée Boronali, avait été réalisée en fait par un âne avec sa queue²⁷! La plaisanterie révèle l'ambiguïté possible de l'esthématorpée esthétique de pouvoir être faite par n'importe qui et avec trop facilement n'importe quoi.

Tout culturellement, comme le non-sens ou la faisabilité technique de l'esthématorpée, sa banalité s'assume ou se combat. Depuis 1967, dans le groupe BMPT, Buren exploite le motif des bandes verticales, Mosset, des cercles, Parmentier, des bandes horizontales et Toroni, des empreintes de pinceau : «ce travail impersonnel, sans style, aboutit inévitablement à un résultat très pauvre, pour ne pas dire nul quant à la forme», constate Buren avec lucidité²⁸. Mais, outre qu'il pense, pour le sens, que cet objet «question(ne) son propre effacement en tant qu'objet», cette banalité affirme surtout socialement l'effacement du statut et du métier de l'artiste même en promouvant un «travail anonyme», en récusant le statut de «propriétaire du travail», contre les usages d'un milieu artistique où «l'art se glorifie de plus en plus dans l'artiste», alors «qu'il est temps que celui-ci refuse ce rôle qu'on veut lui faire jouer ou qu'il accepte complaisamment afin [apparition non du sens qui nous a déjà préoccupé, mais de la raison propre de l'art qu'on abordera plus avant] que l'on accepte de voir "l'œuvre" et non son image obscurcie par le créateur». Lors d'un concert à Wiesbaden en 1962, les membres du groupe *Fluxus* mirent en scène en quelque sorte ce refus extrême du savoir-faire d'un métier et de son statut : «aucun de nous n'avait touché un violon de sa vie. On devait composer sur le champ trois heures de musique anti-violon»²⁹. Cela a dû faire sensation en tous les sens du terme. Les punks, dans un genre moins présentable et valorisé, joueront aussi, plus tard, sur le caractère non professionnel, non «lèché», de leurs prestations; et si la *musique industrielle* est une recherche de sons radicalement nouveaux, elle est aussi une négation du savoir-faire particulier du musicien, au profit d'un bruitage banalisé. De même, la peinture industrielle, dans la mouvance situationniste, dévalorise encore plus systématiquement l'«œuvre», techniquement en la produisant à l'aide de

²⁵ Entretien avec Gerhard Richter, *art press*, 161 (septembre 1991), p. 18.

²⁶ Entretien avec Robert Ryman, *art press*, 112 (mars 1987), p. 19.

²⁷ *Op. cit.* (*supra* n.18), p.25.

²⁸ Buren, *Arts magazine* (avril 1970), cité dans *points de vue*, cat. expos. ARC (1983).

²⁹ Citation de Dick Higgins dans *Groupes ...* (ENSBA, 1989), p.67.

machines, ethniquement en la multipliant jusqu'à l'inflation, sur d'énormes rouleaux de toile vendue au mètre : «plus de problèmes de format, la toile est coupée sous les yeux de l'acheteur satisfait; plus de mauvaise période, l'inspiration de la peinture industrielle, due au savant mélange du hasard et de la mécanique, ne fait jamais défaut; plus de thèmes métaphysiques (...).Et naturellement bientôt, plus de peintres»³⁰. Lors d'une exposition à Los Angeles en 1963, Warhol fit reproduire sur un rouleau de toile la même image d'Elvis Presley; la toile était alors découpée suivant la longueur des murs à occuper dans la galerie.

Mais on n'échappe pas à l'histoire! Le même mouvement qui dilue l'artiste dans le monde social par refus de distinction, le distingue cependant des confrères créateurs et les colonnes du Palais Royal ne risquent plus d'être anonymes par le fait de l'originalité de leur banalité! La peinture industrielle va rencontrer la parade des galeries qui considéreront le rouleau comme une œuvre, aussi vendable effectivement qu'une autre. Il n'en reste pas moins que tout un mouvement des arts contemporains cultive une contestation sociale de l'existence et du rôle de l'artiste à partir de la simplicité ergologique de l'esthémotopée.

Face à cette culture du banal, de la forme réduite, par laquelle s'instaure la disparition du statut social de l'artiste, la réaction est aussi sociologiquement simple : au danger de banalisation du métier s'oppose non une revendication réactionnaire de maîtrise mais le contre-feu de l'exploitation volontariste de la différenciation des styles, par laquelle, à rebours, chacun se distingue en affirmant son savoir-faire original et accroît son rôle propre. Les historiens d'art sont doublés dans leurs manies de catégorisation : les artistes eux-mêmes classent leurs productions, se typologisent, se «périodisent» d'emblée. Après ses *compressions*, César fait ses *expansions*. Après ses accumulations de robinets, Armand passe à celles des ressorts, des engrenages, des cafetières, des fourchettes, etc. A propos du *Verre*, Duchamp confie : «j'essayais constamment de trouver une chose qui ne rappelle pas ce qui s'est passé précédemment. J'avais cette hantise de ne pas me servir des mêmes choses»³¹. La musique actuelle n'est qu'une suite ininterrompue de styles nouveaux : rock, punk, new wave, ska, cold wave, batcave, noisy, industriel, electro, house, acid, rave, techno, dance, etc., etc. Un même groupe, tel Primal Scream, en pratique plusieurs sur le même disque ou dans le même morceau, mélangeant rock, dance ou genre «classique» avec clavecin et guitare sèche. La divergence considérée comme un art : le renouvellement constant devient une fin de la création, de l'abstraction et par conséquent de l'art contemporain dans son ensemble, car c'est un des moyens d'éviter qu'il soit, étymologiquement, vulgaire. L'originalité est salvatrice.

Ce n'avait sûrement pas été une préoccupation des époques antérieures où on faisait différent parce qu'on n'était pas les mêmes, non parce qu'à tout prix il fallait ne pas l'être; où, au contraire, se cultivait avec autant de constance la convergence à la tradition, aux maîtres, anciens ou récents, dans l'acquisition première du métier, comme maîtrise d'un certain savoir-faire commun. Il n'y avait ni honte ni médiocrité, tant pour Franz Hals que pour Judith Leysten, à ce que

³⁰ Cité par Jean-François Martos, *Histoire de l'Internationale Situationniste* (Paris, 1989), p. 104.

³¹ *Op. cit.* (supra n.18), p. 73.

celle-ci, comme élève, peignît à s'y méprendre comme celui-là, à peine qu'on peut encore les distinguer. Dans son *Livre de l'art, Traité de peinture*, Cennino Cennini écrit en 1437 : il faut au peintre «un maître avec qui, par amour il se dispose à l'obéissance et se mette en servitude pour arriver à la perfection. (...) Le plus tôt que vous le pourrez, mettez-vous sous l'égide d'un maître et apprenez. Quittez-le le plus tard possible»³².

Ainsi l'art contemporain est-il dans son ensemble sociologiquement contestataire, soit qu'il exploite la banalité du travail contre la maîtrise — Ryman parle défavorablement des «nombreuses toiles (qui) sont liées à l'artifice [comme recette sûrement, non comme *ars*] ou au "métier"»³³ — ; soit qu'il la contredise par la divergence cultivée des styles, dont le mouvement est aussi socialement instabilité. La facilité de divergence s'installe d'autant plus qu'elle est portée techniquement par l'expérimentation et industriellement par la quasi-disparition des fonctions sociales traditionnelles de l'œuvre d'art pour l'éducation, l'édification religieuse, la constitution de la personne sociale dans le portrait, etc. Il en résulte qu'il n'est plus de recette à connaître, de métiers institués, de maîtres suivis — même si, dans les faits, la convergence se révèle parfois inévitable —, d'enseignement assuré, d'académie estimable et même tout simplement de communication avec le reste du corps social. Il n'est pas anodin, en définitive, que les deux institutions qui restent solides soient celles du marché et du musée : l'une liée à la valeur, l'autre à la norme qu'est l'art comme éthique. Rien ne reste de vraiment fort en ethnique, uniquement lié à l'organisation du groupe social, à l'échange et à la communication : on en parle, on en vend, on n'en vit plus.

Mais la contestation synallactique de l'institutionnalisation de l'art — celle-là contrainte de s'adapter au propre mouvement de celui-ci, en raison même des caractères de l'abstraction comme non-sens, faisabilité, banalité—, cette contestation ethnique tend évidemment à s'étendre à l'ensemble du social. Le particularisme de ce qui se fabrique induit la rupture sociale. L'art contemporain, aussi récupéré soit-il, apparaît comme «de gauche», révolutionnaire même. Au point que l'idéologie contemporaine est de concéder à l'art une valeur immanente de contradiction de l'ordre social qu'il n'a très généralement pas eue dans les temps passés, sinon pas moins en partage avec l'évolution des savoirs, des techniques pratiques ou des comportements. De la divergence comme art à l'art comme moteur du mouvement social : ce n'est sans doute qu'une tautologie, un accident très occidental et actuel de l'histoire des arts, mais quel slogan et quel succès! jusqu'à nous faire revoir avec ces lunettes déformantes toutes les productions antérieures. Nombreux sont alors ceux qui se sont engagés dans la lutte politique, non comme simples individus, mais bien ès qualités, comme artistes. Des mouvements d'art sont devenus révolutionnaires, comme le situationnisme : «la culture à abattre ne tombera réellement qu'avec la totalité de la formation économique-sociale qui la soutient»; alors, «le communisme réalisé sera l'œuvre d'art transformée en totalité de la vie quotidienne»³⁴.

³² Édit. F. de Nobele (1972), pp. 5-6. Je dois cette belle référence, parmi d'autres, à René Lesné.

³³ *Op. cit.* (*supra* n. 26), p. 19.

³⁴ *Op. cit.* (*supra* n. 30), citations p. 103.

Cependant, comme le social reste un jeu constant de divergence et de convergence, il est attendu, face à ces mouvements d'éclatement restreints ou généralisés de la socialisation de l'art, qu'il y en ait d'autres qui s'opposent en réaction : qu'à vouloir retrouver le métier on réinvente l'image, ou, inversement, qu'à développer une trop grande sophistication des techniques, on réinstalle le statut privilégié d'un savoir-faire et donc d'un rôle social.

La raison ethnique caractérise encore d'autres particularités dans les arts contemporains : certains de leurs traits tiennent en effet à l'exploitation des coordonnées de l'histoire comme modalité de la création elle-même. La notion de *happening* prend en compte le temps, celui, relatif, du déroulement de la fabrication de l'œuvre ou celui, absolu comme on dit en archéologie, du moment choisi de son élaboration. Le situationnisme tire son nom de la notion de «situation à construire» : (comme) «la recherche d'une organisation dialectique de réalités partielles passagères, (...) la situation est conçue comme le contraire de l'œuvre d'art qui est un essai de valorisation absolue et de conservation de l'instant présent»³⁵. A propos des mille sept cent soixante parasols jaunes disposés sur vingt-neuf kilomètres en Californie en même temps que les mille trois cent quarante parasols bleus au Nord de Tokyo, Christo confie : «les gens ont besoin d'être témoins d'un événement qui n'aura plus jamais lieu» et qui ne devait durer que trois semaines. Ca n'a pas de sens; techniquement, c'est du pépin banal et esthétiquement il n'est que Christo à avoir eu la sensation d'ensemble, le même jour grâce à l'avion! L'«œuvre» n'a d'existence propre qu'ethnique, par l'occupation de l'espace, son moment d'inauguration et sa durée éphémère³⁶. Dans l'emballage du Pont Neuf par le même Christo, comptait autant ce lieu-là, pont principal de Paris et le plus ancien, qu'évidemment les qualités esthétiques intrinsèques de ce pont emballé par rapport à d'autres. On peut se demander si la promotion de l'art brut par Dubuffet, celle des gribouillis d'enfants ou de débiles ne tient pas à l'importance de cette seule coordonnée d'un milieu uniformément promu. L'histoire fait ainsi partie de l'œuvre en ce que le temps, le lieu ou le milieu dans lesquels elle se fabrique en est un critère aussi déterminant que les modalités techniques de son élaboration. Tout simplement l'œuvre de circonstance réapparaît, sans événement officiel, sans commande du «pouvoir» — horreur! —, sans non plus le grand plaisir du peuple qu'était celui des arts de la fête, mais bien aussi ancrée dans l'histoire, en en acceptant les conditionnements. Quelle découverte ! Ce n'est pas pour étonner car la musique classique, autre esthémotopée, ordonnait non seulement la durée des divers types de production mais s'organisait en fonction de certaines «circonstances» précises et limitées, sans pour autant déroger comme en témoignent chez Haendel, *Water music* ou les *Feux d'artifices royaux*. Ou en fonction de certains lieux : les quatre ensembles de cuivre du *Requiem* de Berlioz furent conçus pour les tribunes de la croisée de l'église Saint-Louis des Invalides. La disposition doit être recréée si l'on veut conserver le saisissant et dramatique effet spatial voulu par le compositeur.

Dans une telle prégnance du social dans l'art, enfin, il n'est point étonnant que dépassant les limites, s'affaiblisse la fabrication par quoi s'installe la divergence,

³⁵ *Ibid.*, p. 102.

³⁶ *art press*, 165 (janvier 1992), p. 24.

au profit majoré de la divergence pour elle-même, de la différenciation historique des groupes, quelle que soit la réalité de celle des styles. Tant la distinction des producteurs dans la multiplication des écoles et des mouvements, que celle des consommateurs : si le phénomène est peu sensible pour ceux-là dans les arts plastiques, il l'est caricaturalement dans la musique génériquement rock de notre époque : pour des produits qui restent souvent bien similaires, s'opposent, parfois dans le radicalisme, de véritables clans incluant «fans» et «groupies», par les moyens de la dénomination, des manières d'être, des modes vestimentaires, des lieux de prédilection, etc.

4. En raison d'éthique

C'est quand même la notion d'art qui semble au cœur des problèmes de la création contemporaine. Car tout peut nous faire sensation : n'importe quoi de naturel et d'hasardeux, n'importe quoi de culturel et de technique. Les machines ne sont pas faites pour faire du bruit, mais leur bruit peut faire impression sensible et même agréable. Le métro n'est pas parfumé, mais son odeur unique se ressent aussi bien comme une émotion, comme celle des rues de Paris au matin. Lorsque à la station «Assemblée nationale», les colleurs d'affiches détachent les grands papiers colorés des murs, on se surprend à trouver le résultat de ces dilacérations multicolores des couches d'affiches aussi surprenant que les savantes compositions colorées fabriquées par Jean-Charles Blais. Ainsi nature et effets conséquents de la technique — sans autres fins — créent une concurrence entre le sensationnel et le sensible expressément fabriqué dans l'esthématoopée. C'était déjà vrai de l'image impuissante à saisir la beauté de son référent : au moins n'étaient-ils pas interchangeables et l'effet de l'un n'était-il pas celui de l'autre. En matière de sensation, l'esthématoopée est souvent moins forte que ce qui n'en est pas.

L'esthétique cherche bien à contrer cette concurrence en introduisant un ordre propre, endocentrique à la technique, qui différencie radicalement sensation conséquente et sensation produite. Les affiches lacérées du nouveau réalisme sont censées n'être plus celles des colleurs du métro. Mais la frontière est ténue, d'autant que l'artiste exploite aussi le hasard. De toute façon, un nouveau problème se pose, car traditionnellement tout ce qu'on appelle le «décoratif» est très exactement de l'esthétique de l'esthématoopée et donc identique à ce qu'on a appelé l'abstraction. Si l'on peut espérer de l'esthétique et de la technique qu'elles marquent un type de distinction entre les sensations naturelles et celles qui sont fabriquées, quelles que soient par ailleurs les qualités qu'on trouve à l'une plutôt qu'à l'autre, l'ergologie ne fournit aucun critère qui permette de séparer le décoratif de l'abstrait.

Là, la norme seule qu'est l'art distingue axiologiquement ce qui, dans le processus ergologique, est identique et, dans l'ouvrage résultant, peut être parfaitement similaire. Alors le décoratif semble au mieux correspondre à une casuistique de l'*ars* : l'autofrustration fait qu'on ne fabrique pas n'importe quoi, en quelque sorte par «convenance». Cette vieille notion de l'architecture du XVIII^e siècle contient l'idée d'une adaptation de la fabrication — restrictivement ici de

l'esthématopée et non de toute la schématique de l'architecture, ce qui est un autre problème — au monde, comme la morale chrétienne s'adaptait à la complexité des cas réellement rencontrés dans la pénombre du confessionnal. Les effets du décor doivent s'adapter ainsi, le plus communément, aux caractères du lieu : il y a les couleurs, les dessins qui vont aux chambres, aux salons, aux bains, aux cuisines, aux salles de mariage, aux bureaux, aux églises. Ils conviennent à des gens, à des moments, à des idées. Bref, le décoratif trouve ses lois dans le monde auquel il se plie : il est complaisance. Réglé ainsi sur les usages sociologiques, il l'est encore sur le technique : ce qui est bien est non seulement ce qui convient à la situation mais ce qui a accompli l'efficace de l'*ars*, ce qui exploite les matières, leur diversité, leurs mises en œuvre; le décoratif est aussi virtuosité. On dit justement en ces cas, lorsqu'on méjuge : ce n'est plus que de la technique! chose paradoxale car le reste l'est bien de même. Il n'y aurait que trop d'exemples où l'esthématopée esthétique se laisse aller à la complaisance du socialement convenable et du techniquement virtuose. L'image n'a pas manqué de le faire quand les recettes de son savoir-faire furent assez assurées. Ainsi, comme sont nulles tant d'images décoratives dans des bâtiments ou des lieux publics ou privés, des cimetières par exemple! ainsi restent bien médiocres animations tant de fresques abstraites pour halls, pignons ou façades d'immeubles plus ou moins prestigieux, tant de sculptures pour cours d'écoles désolées, autoroutes et autres tristes lieux dont l'art serait censé diminuer l'inintérêt, quand son caractère bien platement décoratif en augmente malheureusement la laideur de sa prétention. Mais évidemment, tout un pan de la production contemporaine assume ainsi l'absence, relative, de difficulté à faire de l'esthématopée en jouant sur le décoratif, non pas seulement dans la décoration en tout genre — habitat, vêtement, livre —, mais même dans ce qui tient pour être «de l'Art».

Si partie de la norme qu'est l'Art se règle sur une complaisance au monde et à la virtuosité de la technique, une autre peut, à l'inverse, vouloir conformer les développements de la technique à la règle. La frustration s'adapte à la situation dans la casuistique; dans l'ascétique la situation s'adapte à la frustration, mouvement inverse du réinvestissement, équivalent de la science et du mythe au premier plan ou de l'empirie et de la magie au second³⁷. L'un permettrait donc de définir analytiquement — car c'est de concept qu'il s'agit, non de définition de mot ou de qualificatif d'une réalité globale — le décoratif, l'autre ce qu'en compagnonnage on appelle la maîtrise. Non celle que personnifie le maître, mais celle, morale, où le travail bien fait n'est ni complaisant ni virtuose mais seulement conforme à ce qui doit se faire. D'où, dans une qualité d'exécution, le caractère si peu inventif, si peu novateur, si esthétiquement timoré et plat de ce genre de travaux — lesquels, au demeurant, il est bien entendu qu'ils peuvent être aussi analytiquement décoratifs, puisqu'ils s'agit ici de cerner des processus, non de classer des choses sous des rubriques impénétrables l'une à l'autre. Paradoxalement, souvent, rien n'est ainsi moins chef-d'œuvre que ces chefs-d'œuvre de maîtrise réglés; rien n'est moins beau que la belle ouvrage. Autant l'abstraction contemporaine sous toutes ses formes se trouve à l'aise dans le décoratif, autant l'innovation technique et la contestation ethnique la rendent peu

³⁷ AA 1, n° 53.

encline à une embarrassante et fixiste maîtrise. Il serait cependant intéressant de faire l'investigation dans les productions du genre pour observer les retombées et les transformations de l'esthémotopée esthétique. Il ne doit pas manquer d'artistes contemporains dont l'ambition d'être «pro» ne recouvre pas seulement celle de posséder le métier reconnu, mais aussi celle d'établir des règles de repères.

Aussi est-ce bien plutôt dans l'esthétique de la morale que l'abstraction trouve son accomplissement, sa parfaite «raison d'Art». Car dans l'absence de directivité d'un sens disparu, de directivité de la technique elle-même à qui s'ouvrent tous les possibles, de directivité du métier et des us banalisés, la direction n'a d'autre établissement que la norme. Le sens se retrouve, non dans l'ordre de la représentation, mais dans l'orientation que lui donne une règle prise pour elle-même. L'art si indéfini de l'esthémotopée se délimite dans l'esthétique de la règle, dans la frustration pour elle-même : il est sublime, dans le sens d'une sublimation comme pure esthétique de la norme. Au bout du compte, l'Art de l'abstraction contemporaine, plus que dans le sens logique, l'invention technique, le renouvellement historique, trouve sa raison profonde dans l'autofrustration esthétique d'une morale héroïque. Si cette autofrustration est ce qui nous donne accès à la liberté, l'extrême simplisme de technique de BMPT n'est pas ainsi moyen de refuser le sens, d'assumer la facilité et la banalité : il est libération, par la restriction, de tout ce qu'on pourrait faire; il est accès à une esthétique de la liberté. A la Biennale de Paris en 1967, un magnétophone répétait dans leur exposition : «l'art est illusion de dépaysement, illusion de liberté (...), pas la peinture de BMPT»³⁸; c'est bien tout dire! Chuck Close reproduit fidèlement en peinture des photographies : «le jour où j'ai décidé que j'allais avoir des contraintes assez sévères, tout s'est ouvert. Il m'est possible de décider d'autre chose que de mes états d'âme, du jour, etc. Cela ne m'avait jamais rendu heureux d'inventer des formes intéressantes et d'intéressantes combinaisons de couleurs parce que je n'arrivais à penser qu'à la manière dont d'autres avaient fait cela avant moi [ce n'est pas l'infinie faisabilité technique qui l'inquiète, mais au contraire sa restriction historique par la convergence de style qui lui apparaît comme obligée]. Maintenant il n'y a pas d'invention du tout : j'accepte seulement le sujet»³⁹. La règle morale ne s'établit pas ici sur la restriction des moyens et des fins, mais sur l'inféodation des moyens à une fin prédéterminée : la photographie. A la limite il en est qui arrêtent de peindre comme Duchamp (relativement) ou comme Gasiorowski. Ce qui gênait celui-ci, «c'était l'aspect cuisine de la peinture»⁴⁰ : une technicité sans frein, et pour elle-même sans doute. Quand il recommence à peindre dix ans plus tard, c'est encore avec un nombre réduit de brosses et de couleurs — le noir — et en rapport aussi avec la contrainte du sujet et des valeurs de la photographie, comme «une réticence à peindre en acte»⁴¹. Réticence ultime, dix ans plus tard encore, il cesse de vraiment peindre malgré sa

³⁸ Cité par C. Millet, *L'art en France* (1987), p.123.

³⁹ *Art in America*, nov.-déc. 1972, p. 24.

⁴⁰ Cité par René Lesné, *La peinture actuelle et la photographie*, thèse de doctorat de l'Université de Paris-I (1978, inédite), p. 296.

⁴¹ R. Lesné, *op. cit.*, p. 298.

«passion pour la peinture; mais ne lui trouvant plus de signification aujourd'hui, alors je me décale en faisant maintenant des déchets. Je prends des cageots, je barbouille, je macule, ou je salope»⁴². Puisqu'il ne peut saloper la peinture qu'il aime trop, il le fait autrement : bel exemple d'allotropie et du caractère central de la dialectique de la norme et de la morale dans l'art contemporain. Sans dénégation du savoir-faire technique, comme chez Buren qui aussi combat le métier, Rothko le restreint constamment jusqu'aux derniers tableaux *noir sur gris*. On l'a dit «poète parmi les peintres»⁴³; ce qui n'est pas, car il n'était pas esthète des mots et du sens; mais il était bien esthète d'autre chose que de la peinture : de la norme, un héros! Comme Ryman, dans *Crest* et les *Classico*, et bien d'autres, avec plus ou moins de contraintes. Point étonnant que la restriction passe à la limite de l'abstinence dans les tableaux presque noirs de Reinhardt, ou blancs de Malévitch. Point étonnant qu'il y en ait aussi qui, insatisfaits de faire comme d'arrêter de faire, arrêtent de vivre. Ainsi le possible indéfini de l'esthétique de l'esthématope regagne l'Art par l'héroïsme de la morale.

Le paradoxe de l'Art contemporain se rencontre quand cette abstinence passe à l'abstention totale de fabrication. Dans les ready-made, l'Art de Duchamp n'est plus qu'élection, choix qui se porte non sur l'à-faire mais sur l'*ars* déjà fait, qui lui fait promouvoir un urinoir en *Fontaine* à fin «de ramener l'idée de la considération esthétique [celle, configurative, de la technique] à un choix mental et non pas à la capacité ou à l'intelligence de la main». Effectivement, «il est bien possible que le concept de ready-made soit la seule idée vraiment importante à retenir de (son) œuvre»⁴⁴, car elle est le passage à la limite qui manifeste que l'Art n'est pas l'*ars* et moins encore esthétique de l'*ars*, où il ne trouve ni ses critères ni sa raison, et qu'il n'est, comme processus, qu'élection normative. Mais Duchamp ne le comprend pas très bien lui-même parfois, puisqu'il pense que «le danger, c'est la délectation artistique»⁴⁵; non, car c'est ce plaisir réglé qu'il promet, pur, artistique, non issu de l'*ars* même mais du choix. De l'abstinence structurale, refus du faire en l'occurrence, à sa contestation dialectique comme manière de vouloir autre chose, de faire autrement quand même, naît l'intention qui fait sens, non logique mais directionnel : «j'achetai dans une quincaillerie, une pelle à neige sur laquelle j'écrivis : "En prévision du bras cassé" (...). J'espérais que cela n'avait pas grand sens, mais, au fond, tout finit par en avoir un»⁴⁶. Tout, plutôt, a commencé dans le choix. L'intention et sa protestation surtout sont un mécanisme fondamental de l'art contemporain, où on ne veut plus faire, mais où le «vouloir» suffit, ou le «faire autrement». Au point que la protestation peut seule importer, au grand dam de Chirico qui dit ne pas aimer le «pseudo-héroïsme» [*sic*] des Futuristes italiens dont le mouvement «n'a point donné d'oeuvre. Il ne suffit pas de faire des discours et de distribuer des coups de poing. Il faut tout de même faire des

⁴² Entretien en 1974 avec R. Lesné, *op. cit.*, p. 296.

⁴³ Stanley Kunitz, cité par Donald Mc Kinney, *Mark Rothko*, cat. expos. Musée nat. art mod. (1972), p. XII.

⁴⁴ *Op. cit.* (*supra* n. 18), p. 48.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 55.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 48.

tableaux ou faire des livres»⁴⁷. C'est en effet le problème de toute une part de la création contemporaine de n'être plus qu'intention par quoi elle est Art, d'une certaine façon, sans plus être *ars* : les Futuristes «semblent avoir choisi une fausse attitude, à cheval entre vitesse [*sic*], l'élan, la force, toutes choses qui n'ont, au fond, rien à voir avec l'art», dit encore Chirico. Pas plus d'*ars* dans les dites «œuvres» — où il devrait être encore de l'ouvrage — d'art des performances de Marina Abramovic et d'Ulay, dans la même ambiguïté où ils cherchent «à travers l'inconscient, des règles de vie de l'éthique universelle, (où) ils tentent de trouver les valeurs et les normes qui leur permettent de vivre avec le Prochain»⁴⁸. Body-art ou exploits sportifs — le Pacifique à la rame! — se retrouvent, avec quelques macération et flagellation religieuses, dans le même héroïsme esthétique, où la technique n'est plus qu'un équipement nécessaire mais anecdotique en regard du réel enjeu moral. Seuls diffèrent les mises en scène et plus encore les mises en situation, les mises en histoire, les groupes sociaux impliqués par de telles actions. L'*ars* n'est plus dans l'Art; il ne réapparaît que comme témoignage fabriqué, moyen de faire autrement, de faire autre chose que ce qui s'est réalisé artistiquement dans une esthétique de la norme. Abramovic et Ulay multiplient ainsi photographies, films et livres et autres manières de faire que la seule chose qui réellement s'accomplit, la performance. Encore, au moins, y-t-il acte d'Art. D'autres n'en restent qu'au projet, sans action : l'allotropie est complète puisque les descriptifs, images, croquis sont vraiment les moyens de faire autrement ce qui, de toute façon, ne se fera pas, comme les *Interventions sur la ville* de Venise ou de Paris par Plessi, que leur caractère absurde rend irréalisables.

La limite est passée qui nous fait sortir de l'*ars*, mais elle peut l'être encore qui nous ferait sortir de l'Art, de cette esthétique de la frustration. Car on peut ne pas se frustrer du tout et valoriser simplement la pulsion naturelle; non la liberté culturelle de la morale, mais celle, naturelle, du «je fais ce que je veux, quoi, m...», celle de la satisfaction directe, simplement exhibée et valorisée «comme» Art. Dans la musique actuelle, quelques punks ont donné le ton, tel le groupe, sans grands lendemains, *Subway sect* qui décida, ivre, et enregistra de même, dans la foulée, un disque plutôt «destroy», sans plus de préparation ni maîtrise des instruments! En dépit d'un sens lourdement didactique soulignant un «versant dramatique de l'existence, (touchant) à l'excrémentiel de la société qui est fait de corps et d'individus, de quartiers et de classes prolétaires»⁴⁹; en dépit de l'acte politique de provocation et de contestation, il y a quelque naufrage de l'Art, comme accès à la liberté vis-à-vis de la pulsion par l'autofrustration, dans la boîte de conserve signée, numérotée, datée (mai 1961), de *merda d'artista*, de Piero Manzoni. Naufrage pour l'artiste qui en est réduit à cela pour essayer de faire sens, de fabriquer, d'exister et de se libérer; mais plus encore naufrage pour ce monde de l'art, toujours prêt à payer, à commenter, à exposer, puisque ça s'intègre de toute façon dans le système d'échange de valeurs. La peinture industrielle, moralement hors norme, s'est faite aussi bien récupérer par l'économie du marché

⁴⁷ *Op. cit.* (*supra* n. 19), p. 131.

⁴⁸ *Op. cit.* (*supra* n. 24), p. 45.

⁴⁹ Germano Celant, entretien «mémoire du futur : l'art italien», *art press*, 152 (nov. 1990), p. 33.

qui n'est plus celui de l'Art, en l'espèce disparu. Sans aller jusqu'à ces extrêmes, il faut bien reconnaître le poids déterminant de la valeur pour décider de ce qui est d'Art, hors de toute considération des processus normatifs (et encore moins techniques) qui le fondent pourtant, et sans lesquels le mot ne veut plus dire grand chose. Situé au plan de l'éthique et lié à la norme, il est attendu que l'Art ait aussi partie liée à la nature dont la norme est la réanalyse culturelle, comme le signe l'est de la représentation et l'outil du geste. Il est donc «organique» que l'art ait affaire à la pulsion et au désir qui s'introduit entre le prix qu'on paie et le bien qu'on en attend dans la valeur. Mais il est non moins évident que pulsion et valeur ne sauraient suffire à le définir. Or, les jeux contemporains du marché de l'Art, les cotes, les spéculations, l'économie des productions ont une importance actuelle considérable, jusqu'à promouvoir n'importe quoi, par le seul mécanisme de l'offre et de la demande, de la valeur concédée, hors de l'Art et de l'*ars*, de l'esthétique morale aussi bien que technique.

Tout cela n'est pas nouveauté. L'enjeu n'était pas de proposer de nouvelles «interprétations», mais de sortir de la glose indéfinie du sens ou des enchaînements de l'histoire, du commentaire ou de la narration. En ce sens, le modèle de la médiation s'est montré ce qu'il est pour nous : heuristique.

En permettant d'abord l'analyse de phénomènes globaux, c'est-à-dire la dissociation de leurs composants : Buren assume le non-sens et la banalité mais non l'expansion technique ni l'absence de difficulté, puisqu'il se limite moralement dans son *ars* par son Art. Par le fait de l'analyse, les rapprochements se font sur un point, et sur un point concernant le processus quel qu'en soit le contenu, entre ce qui ne se ressemble pas par ailleurs : Rothko n'a rien à voir techniquement avec Mondrian, Pollock ou Twombly, encore moins avec Dada ou la musique techno; pourtant sur le point du sens, ils sont dans le même mouvement. Idem de BMPT ou de Warhol, sauf sur le point de la banalité; ou du même BMPT et de Chuck Close, sauf sur celui d'une éthique de la restriction. Ensuite, en montrant que le mouvement même de ce qui nous apparaît toujours en histoire pouvait avoir ses raisons hors de l'histoire, dans la dynamique, les jeux, la raison de chacun des plans de culture : le non-sens ou le sens, la faisabilité technique indéfinie, la banalité professionnelle ou l'originalité de style, la facilité ou la difficulté.

Mais le modèle est d'autant plus efficace que le sujet est riche. L'art contemporain illustre les dissociations comme s'il était sciemment médiationniste, comme s'il avait cherché à manifester les dissociations en les illustrant ! C'est sans doute la meilleure démonstration de son bien-fondé, ce que nous nommons validation historique : ça marche, et mieux que d'autres modèles. Cependant, si cette richesse illustrative est la grandeur des mouvements d'art contemporain, c'en est aussi la misère : l'Art comme l'*ars*, le sens comme le métier sont plus pesants que des démonstrations de pédagogie. L'art pompier est toujours d'actualité : si l'on définit celui-ci, non anecdotiquement par le brillant des casques maintenant disparus, mais par le didactisme, par l'inflation du discours sur le sens et le sens du sens; par la volonté de démonstration sociale, conservatrice ou révolutionnaire, et par l'ambition du beau, plus discuté que créé,

alors l'art contemporain est même plus pompier que les Pompiers, puisque, même sans le sens, il reste encore discours; qu'il n'est plus d'*ars* ou qu'il est trop dans la technicité ou l'esthétique prétentieuse; que sans le métier, il reste encore engagement et démonstration politique; qu'il n'est plus d'Art ou qu'il est trop gratuitement héroïque. Qu'importe qu'un péquin y trouve compte et plaisir : il est aussi ravi des nuages, de l'eau ou des papillons; tout fait sensation, car le monde en est aussi riche que l'art qui n'en fabrique pas tant d'inoubliables. Cela ne suffit pas à donner de la raison à toutes ces productions — et à leur producteurs, ce qui est plus difficile à vivre. Les artistes prennent le rôle des professeurs à se demander ce qu'ils font et ce qu'ils sont. Pendant ce temps, ils n'ont souvent plus le leur. Quand alors on observe chez les intellectuels patentés, dont c'est le métier d'être subtils et clairvoyants, les catastrophes provoquées par les idéologies en tout genre, scientifiques, politiques, artistiques, par les philosophies partielles et partiales que contredisent l'observation élémentaire et la réalité même de l'humain, on ne peut être qu'inquiet des conséquences de ces élucubrations sur des épigones, fussent-ils artistes. Affranchis du sens, de la référence, du statut, de la norme, ils n'ont plus les guides simples du savoir-faire, du métier, de la virtuosité ou de la maîtrise, dont quelques-uns, seuls, se libéraient; et leurs guides nouveaux sont autant des leurres.

Ce n'était qu'un essai pour tenter de mettre les raisons à leur place, dans ce qui est un magnifique mouvement des arts contemporains. Ceci mieux abouti, la médiation permettra-t-elle d'analyser aussi le mécanisme des impasses de telles attitudes, en ce que, rendant compte du processus constitutif de l'humain à travers l'infinie variété de ses apparences, elle manifeste les agissements qui les contredisent si foncièrement qu'ils sont voués à l'échec ? La compréhension de l'humain n'est que bien accessoirement rétrospective — l'histoire, comme connaissance, est un plaisir de curieux! —. Elle peut être, plus essentiellement, une manière de se voir vivre, et de s'y aider.

Pierre-Yves BALUT

MUSIQUE ET ARCHÉOLOGIE MUSICALE

Parce que *RAMAGE* est une revue d'archéologie*, nous y avons surtout considéré ce dont cette discipline est couramment occupée, lieux de culte, cimetières, portraits et images de toutes sortes, céramique, jouets, etc. Mais nous n'y avons — non plus que dans *Artistique et archéologie* — que très occasionnellement parlé de musique¹. Pourtant l'expression existe d'«archéologie musicale», et nous croyons que c'est à juste titre : notre propos, en effet, ne saurait être de faire en une vingtaine de pages une théorie de la musique alors qu'il est là-dessus des bibliothèques entières, mais, la regardant à travers nos lunettes, de montrer comment cette musique, qui fait si souvent bande à part, prend place dans notre théorie de l'artistique et, partant, de l'archéologie, ce qui sera aussi l'occasion d'y ancrer des notions musicales courantes comme instrument, symphonie, exécution, composition, improvisation...

I. LE CHANT DU CYGNE, OU DE L'ARTIFICIALITÉ DE LA MUSIQUE

1. Art musical et arts plastiques

L'isolement de la musique.

La musique, aujourd'hui, est classée parmi les beaux-arts; à l'Institut de France elle forme ainsi une des cinq sections de l'Académie du même nom. C'est là sans doute l'effet d'une conception récente de l'Art² qui rassemble dans une même

* Ces pages résultent de la collaboration d'un théoricien de l'artistique qui n'est pas totalement ignorant de la musique et d'un praticien des instruments à clavier qui est frotté de théorie de la médiation.

¹ Dans AA (= Ph. Bruneau et P.-Y. Balut, *Artistique et archéologie*, 1), voir les n° 103c, 105, 113 et 145.

² Expliquée succinctement dans *RAMAGE*, 1 (1982), pp. 29-31.

valorisation certains arts et en exclut d'autres ressortissant pourtant également à l'outil, celle qui, par exemple, fait dire à Balzac que sa Muse du département «s'associa vivement aux idées de l'école romantique en comprenant dans l'Art la poésie et la peinture, la page et la statue, le meuble et l'opéra»³. Il n'empêche cependant que dans nos universités la musique est normalement séparée des arts plastiques comme la musicologie de l'histoire de l'art et de l'archéologie, ou que conservatoires et écoles des beaux-arts sont des institutions distinctes.

A d'autres périodes la coupure est encore bien plus radicale. Ainsi, dans la Grèce antique, la *mousikè*, qui est étymologiquement l'activité patronnée par les Muses (*mousai*), n'inclut que la lyrique — poésie et exécution instrumentale —, la danse et la science, à l'exclusion des arts plastiques, en dépit du grand éditeur qui naguère, sous le titre des «Neuf muses», publiait des histoires de la peinture, de la sculpture et de l'architecture. La raison en était, expressément énoncée dans le *Songe* de Lucien, qu'un sculpteur manie le marteau et le ciseau, qu'il est couvert de sueur et de poussière et que tout le prix attaché à ses œuvres n'empêche qu'il est du tâcheron dans le grand Phidias.

Histoire et ergologie.

Si l'art musical est ainsi fréquemment coupé des arts plastiques, et donc l'histoire de la musique de l'histoire de l'art, voire l'«archéologie musicale» de l'archéologie tout court, il peut se trouver à cela diverses raisons. Théoriques : dans le «système des beaux-arts», la distinction est traditionnelle des arts de la vue et de l'ouïe, d'ailleurs conjointement présentée comme celle des arts de l'espace et du temps. Ou historiques : ce sont ces différences de valorisation ou d'organisation sociale ou didactique dont nous venons de rappeler quelques-unes et qu'on n'en finirait pas d'explorer tant, à travers les siècles, musique et arts plastiques ont été différemment prisés ou méprisés, tenus pour séants ou non à telle ou telle classe de la société, avec des situations d'ailleurs parfois fort contrastées quand on songe qu'Haydn portait la livrée du prince Esterhazy dans le même temps où Frédéric II ne dédaignait pas de composer et de jouer.

Mais, de notre point de vue, ce sont des faux-semblants. La classification sensorielle n'est pensable que dans l'habitude de pratiquement restreindre l'Art à la seule déictique, et, de toute façon, l'analyse rationnelle qu'est la fabrication n'est pas affectée par la diversité des sens qu'elle peut solliciter. Quant aux avatars de l'histoire, ils ne sont qu'«incidents»⁴ et ne sauraient occulter l'artificialité de la musique qui est indubitable dès lors que l'ergologie est dissociée de la sociologie, de la glossologie et de l'axiologie, ou l'art de son institutionnalisation, de sa conceptualisation et de sa réglementation. En effet, pour être axiologiquement prisee, glossologiquement énoncée ou sociologiquement instituée, il faut d'abord qu'il soit de la musique⁵; or, elle n'est que par les

³ *La Muse du département*, 2e édit. de la Pléiade, IV, p. 645.

⁴ Sur ces notions de plans incidents et, plus bas, d'infrastructure, cf. AA, n° 37.

⁵ Même raisonnement, l'an passé, pour l'église : RAMAGE, 9 (1991), p. 54.

«instruments» — ou plutôt, dans notre terminologie, les «outils»⁶ — qui la produisent; c'est donc dans la rationalité ergologique qu'elle s'inscrit fondamentalement et par là elle relève sans conteste de l'art, au sens où nous prenons toujours le terme. A la considérer au plan qui lui est d'infrastructure, il devient très secondaire que la musique soit valorisée autrement que la peinture et prise dans des institutions différentes; cela n'a pas plus d'importance, à ce plan, que l'inégalité sociale du sculpteur, qui est tenu pour un artiste, et du sabotier, qui n'est qu'un artisan, bien qu'ils manient également le ciseau, ou que l'indépendance mutuelle du boulanger ou du cordonnier : ergologiquement, cordonnerie, boulangerie, saboterie, sculpture et musique n'en ressortissent pas moins également à l'outil, donc à une théorie de l'artistique, et sont pareillement susceptibles d'investigation archéologique.

Au sein de l'art, la musique, qui est une des modalités de l'esthématope⁷, se place sans mal dans la catégorie industrielle de la déictique où ses deux formes, non mimétique et imitative, sont dans le même rapport que visuellement l'«art abstrait» et l'«art figuratif»; ou olfactivement les «parfums», qui n'évoquent rien de préexistant, et les «odeurs» reconnaissables; ou encore, gustativement, la cuisine et les succédanés qui visent à produire la saveur d'autre chose⁸. Il se trouve seulement que la part est fort restreinte de la musique imitative, au sens strict de reproduction outillée d'un événement sonore, même si le «non imitatif» ne supprime pas pour autant l'intention de représenter selon le mot célèbre de Fr. Couperin : «j'ai toujours eu un objet en composant ces pièces»⁹. Le seul problème est alors, historique et non pas ergologique, de comprendre pourquoi la musique est avec la peinture ou la sculpture dans un rapport quantitatif inversé, le non imitatif constituant la quasi-totalité du répertoire de la première tandis que l'art abstrait ne forme qu'une petite part de la production des secondes; ce n'est pas le lieu de discuter ici des raisons qu'ensemble ou séparément on peut alléguer : en regard du voir, la part très restreinte de l'ouïr dans notre expérience quotidienne, puisque pour l'essentiel il intéresse l'audition du langage qui s'artificialise autrement, dans l'écriture; ou la faible part du décoratif sonore qu'est la «musique d'ambiance» en regard du décoratif visuel qui — comme l'indique ici même P.-Y. Balut¹⁰ — est bel et bien de l'art abstrait quoiqu'on ne l'y classe pratiquement jamais; ou la genèse même de la musique qui naît d'expérimentation acoustique sur des corps sonores et non d'impressions sensibles offertes par les agents naturels.

De ce que la musique est affaire d'outil, nous n'avons, contre ceux qui y privilégient inspiration et sensibilité, meilleur garant que Strawinsky : il s'en prend aux gens qui «veulent toujours chercher dans la musique autre chose que ce qu'elle est. L'important est pour eux de savoir ce qu'elle exprime et ce que l'auteur avait en vue quand il la composait. Ils n'arrivent pas à comprendre que la

⁶ Cf. ci-dessous pp. 34-38.

⁷ Cf. P.-Y. Balut, ici même, au début de l'article précédent.

⁸ Cf. *RAMAGE*, 4 (1986), p. 254.

⁹ Fr. Couperin, *Préface du Premier livre de pièces de clavecin* (1713).

¹⁰ Toujours dans l'article cité n. 7.

musique est un fait en soi...». Il déclare «éprouver un profond respect pour l'honnête métier d'artisan (que) peu (...) d'artistes (...) possèdent» et rappelle ce mot de Tchaïkovsky : «je me suis posé pour but d'être dans mon métier ce qu'avaient été dans le leur les plus illustres maîtres, c'est-à-dire d'être, comme eux, un artisan à la manière d'un cordonnier»¹¹. Ou encore : «je n'oublierai pas que j'occupe une chaire de *poétique*, et ce n'est un secret pour aucun de vous que poétique, au sens propre, veut dire étude de l'œuvre à faire. Le verbe *poëin* dont il provient ne signifie pas autre chose que faire (*to make*)»¹².

2. Ergologie musicale

L'«instrument» de musique.

Si la musique n'a d'autre définition fondamentale qu'ergologique, d'être un art, on attend d'y reconnaître les manifestations particulières de processus artistiques plus généraux.

Ergologiquement, d'abord, c'est-à-dire en s'établissant au seul «plan II», cela est patent de l'«instrument» de musique qui, en dépit de son nom, illustre bien, au contraire, le modèle de ce que nous nommons l'«outil»¹³ — et d'autant mieux que la théorisation, ancienne, de la musique met à disposition tout un vocabulaire qui fait ailleurs cruellement défaut —. Il n'est rien de commun, en effet, entre le hautbois ou le violon et ce que nous qualifions, nous, d'«instrument» comme la cuiller dont un garnement frappe une casserole pour assourdir la famille : ici, le moyen est asservi à sa fin dans l'occasion limitée de la percussion; là, il s'agit d'un «outil de musique» qui reste rationnellement agencé même en l'absence de tout violoniste ou hautboïste occupé à en jouer.

Taxinomie mécanologique : les identités du fabricant. — D'abord, du côté du «fabricant». Dans un piano, par exemple, la matière métallique dont sont faites les cordes ne s'analyse en matériau qu'en raison d'une propriété vibratoire et d'une résistance à la tension utiles à l'émission de certains sons, tandis qu'en sont négligés d'autres caractères comme d'être contondante ou conductrice de l'électricité; et pareillement le feutre n'est pas utilisé pour une imperméabilité qui importe à la production des chapeaux, mais pour son aptitude à étouffer les bruits mécaniques.

Parce que le matériau est l'«évidement» structural de la matière par une analyse implicite qui en retient les qualités utiles et en néglige les autres caractères physiques, plusieurs matières peuvent être le même matériau¹⁴ : tels

¹¹ Strawinsky, *Chroniques de ma vie* (coll. «Médiations»), respectivement pp. 175, 149 et 184.

¹² Strawinsky, *Poétique musicale*, pp. 8-9.

¹³ Sur cette distinction, cf. AA, n° 76.

¹⁴ Cf. AA, n° 66 et 69.

sont, sous la percussion, la corde du piano et la peau de la timbale puisqu'elles produisent également un ré ou un mi. Mais en cela seulement, car le ré du piano et celui de la timbale ne sont pas en tout point similaires, donc interchangeable, pour la raison que les caractères de la matière non retenus comme utiles n'en sont pas moins inévacuables. La différence ainsi audible entre deux ré ou deux mi est alors ou non utilisée, double possibilité dont le critère est l'opposition structurale dans un même arsenal¹⁵ de traits utiles : entre le ré du piano et celui de la timbale — et ceux, bien entendu, des divers cordes, bois et cuivres —, la différence qui résulte de la mise en œuvre de matières différentes est un trait utile parce qu'elle contribue à une opposition de «timbres» qui est concrètement exploitée dans l'orchestre; la variation des moyens est «fabriquante» en ce qu'elle correspond, dans le «fabriqué», à une variation de la tâche¹⁶.

Au contraire, lorsque pour des motifs écologiques ou économiques, les becs des clavecins ne se font plus aux dépens des corbeaux mais en plastique (delrin) ou que la membrane des timbales n'est plus en peau d'âne mais également en plastique, en dépit de dissemblances sonores qui peuvent être aussi fortes qu'entre le piano et la timbale, ce n'est qu'affaire de substitution historique et non d'alternance ergologique : une matière a remplacé une autre sans être analysée en un matériau différent porteur d'une opposition utile¹⁷. Rien donc à voir, ergologiquement, entre le timbre du hautbois qui s'oppose à celui de la flûte et, socioartistiquement cette fois, les dissemblances qui distinguent un piano Steinway moderne et un Pleyel de 1830 et permettent à une oreille exercée d'en reconnaître la date et l'origine, exactement comme sociolinguistiquement on distingue à l'accent un paysan breton d'un cafetier marseillais alors que leurs «bonjour, monsieur» sont glossologiquement interchangeables.

Générativité mécanologique : les unités du fabriquant. — La mécanologie ne tient pas, taxinomiquement, dans la seule opposition des identités différencielles du matériau, mais encore, sur l'autre axe, dans la segmentation d'unités contrastives. Il ne s'agit plus alors des qualités du matériau, mais de la façon dont il est «quantitativement débité»¹⁸; non plus de «l'un n'est pas comme l'autre», mais de «l'un est distinct de l'autre». Même si l'engin — au même titre que le phonème du langage — n'est qu'un complexe abstrait posant le seul principe structural du découpage¹⁹ et ne se confond donc pas avec la réalité des pièces

¹⁵J. Gagnepain, *Du vouloir dire*, I, p. 43 parle, en phonologie, du «registre» des traits pertinents; mais le mot est trop utilisé en musique pour n'être pas ici fâcheusement ambigu; nous lui substituons celui d'arsenal.

¹⁶ Cf. AA, n° 66. Bien entendu, nous simplifions un peu pour la commodité de l'exposé : le timbre ne résulte pas uniquement de la qualité taxinomique du matériau mais aussi de son débitage génératif dans l'engin; il ne faudrait pas s'imaginer, en effet, qu'il est une correspondance symétrique entre les identités mécanologiques et les identités téléologiques.

¹⁷ Passons, bien entendu, sur des substitutions de matières qui n'entraînent aucune différence sonore comme celle — due à la raréfaction et à la protection des éléphants — du plastique à l'ivoire dans les touches de piano.

¹⁸ J. Gagnepain, *Du vouloir dire*, I, p. 146.

¹⁹ *Ibid.*, p. 147.

matériellement isolables dans le montage²⁰, performanciellement il est bien exemplarisé par la corde du piano : sa qualité vibratoire ne va pas sans une longueur, une épaisseur et une tension déterminées dont le critère reste ici encore l'utilité puisqu'elles contribuent tout autant à la fabrication des sons. Selon les instruments, la longueur peut être, à strictement parler, préfabriquée : au piano ou au clavecin, elle est fixée par l'interposition du clavier entre la main et la corde et par un accord préalable et techniquement étranger à l'exécution, tandis qu'aux violons, altos, etc. elle est incluse dans l'opération musicale puisqu'à chaque instant elle est fabriquée par la position des doigts.

Sur l'axe taxinomique, on a vu, à propos des timbres, que les traits utiles (comme les traits pertinents du langage) ne sont pas isolés mais qu'ils entretiennent des rapports de «corrélation» qui les opposent au sein d'un arsenal; sur l'autre axe, les engins ne sont pas moins structurellement solidaires mais se trouvent placés dans un rapport, cette fois, de «concaténation», puisque, comme les phonèmes dans une chaîne, ils se composent²¹ dans ce qu'il peut être plus parlant, en ergologie, d'appeler un appareillage²² : au piano, pas de corde sans marteau qui la frappe, pas de marteau ni d'étouffoir sans touche qui les commande.

Une précision est ici nécessaire, en musique peut-être plus qu'ailleurs : quand nous donnons les traits utiles comme étant d'ordre qualitatif, on peut aisément objecter qu'ils n'en sont pas moins quantifiables. Il est bien vrai que la vibration de la corde se mesure physiquement par sa fréquence exprimée en hertz, et il en sera de même quand, passant du fabricant au fabriqué, nous allons bientôt classer parmi les identités téléologiques les notes de la gamme, alors qu'elles sont les «degrés» d'une «échelle», et leur intensité dont le nom même suggère le plus et le moins. Et tout pareillement en d'autres secteurs, la variété des couleurs est chiffrable par la mesure de l'absorption lumineuse, comme la fluidité d'une pâte peut se traduire en mesures de viscosité. Mais déplacer les qualités utiles dans l'ordre quantitatif serait confondre la physique et l'ergologie : dans l'engin, l'opération elle-même implique la quantité, puisque c'est la segmentation des parties qui est utile; taxinomiquement, au contraire, le trait ne vaut que par son opposition à un autre; ce sont la variation, la différence, l'alternance, le simple «l'un n'est pas comme l'autre», comme on voudra le dire, qui seuls sont ergologiquement mis en œuvre, sont les critères de l'analyse qu'est la fabrication, même si par ailleurs la physique est scientifiquement en état de les mesurer. La distinction de l'ergologie et de la physique est d'autant plus à fermement souligner qu'il est courant de subordonner la première à la seconde. Or, cet assujettissement de la technique à la science est erroné comme le prouve la fréquente antériorité du procédé sur le savoir qui l'explique : on a fait du feu sans connaître le principe de

²⁰ Que la fourchette soit d'une seule pièce ou constituée de deux morceaux ne change rien au fait que le manche et les dents soient structurellement deux engins distincts.

²¹ *Ibid.*, pp. 43, 146, 148.

²² De même que taxinomiquement les traits retenus pour utiles n'éliminent pas les autres caractères physiques de la matière, générativement aussi l'appareillage entraîne des effets physiques inutiles : c'est bien naïvement qu'ici ou là les touristes s'extasient de l'écho qui permet d'entendre un murmure propagé le long d'un mur courbe comme si c'était une habileté de construction.

l'oxydation, lancé des ponts dans l'ignorance de la résistance des matériaux, et cuisiné dans celle de la chimie organique.

Taxinomie téléologique : les identités du fabriqué. — Le fabriqué, strictement ce qui se fabrique par la médiation de l'outil, ne peut être, dans le cas qui nous occupe ici, que la musique elle-même, en gros la combinaison des notes. Mais «note» est d'une ambiguïté qui occulte l'analyse puisqu'on dit aussi bien «les notes de la gamme» que «la durée d'une note» : le modèle oblige donc, dans la réalité concrète de la note, à distinguer par des noms différents — et d'ailleurs usuels dans la théorie de la musique — le «degré», qui taxinomiquement ressortit à ce que nous nommons la tâche, et la «valeur», qui générativement ressortit à la machine.

La tâche étant l'analogue ergologique du sème, y ressortissent tous les caractères du son fabriqué qui ne sont pas d'ordre quantitatif : la note au sens de «degré», sa hauteur au grave ou à l'aigu, le timbre, l'intensité, identités téléologiques qui, bien entendu, peuvent être groupées comme le sont les identités sémiologiques au plan du langage (par exemple, le -aux d'«animaux» ou de «martiaux» porte à la fois le sème du masculin et celui du pluriel). Mais la tâche n'est pas identifiable à la fin, pour la raison qu'il n'est pas de fabriqué qui ne soit garanti par le dispositif du fabriquant²³; aussi les tâches ne se recensent-elles pas en une liste universelle, fixée une fois pour toutes, qui serait celle des fins. A l'instrument, ou plutôt à l'outil de musique, il peut manquer des degrés comme dans les cors et les trompettes du XVIII^e siècle dont la tâche se restreignait aux gammes diatoniques en sorte qu'il fallait, pendant un même morceau, passer du cor en ut au cor en fa. Ou certaines hauteurs, ce qui se compense, à l'orchestre, par la solidarité des pupitres : le hautbois sera relayé par la flûte dont le registre est plus étendu à l'aigu. Ou encore, le clavecin ne peut produire l'alternance des temps forts et faibles bien que ce soit une fin dans la musique qui s'y joue : la variation d'intensité est une fin qui n'y est pas fabriquée en tâche, faute du dispositif qui a été ensuite introduit au contraire, comme son nom même l'indique, dans le piano-forte, puis le piano. Mais ici le mode de compensation est plus intéressant : ce qui est taxinomiquement impossible se récupère sur l'autre axe, en jouant de la durée du son ainsi que l'explique Fr. Couperin : «dans les occasions où les instruments à archets enflent leurs sons, la suspension de ceux du clavecin semble (par un effet contraire) retracer à l'oreille la chose souhaitée»²⁴.

De même que les identités mécanologiques s'opposent structurellement en un arsenal, de même les identités téléologiques en ce qu'on pourrait appeler un répertoire et qui est l'analogue du lexique dans le langage : la gamme est un système d'opposition structurale des identités téléologiques que sont les notes en tant que degrés; le volume n'est jamais que le répertoire des intensités; et il en va de même de la palette des timbres. C'est, négativement, par opposition structurale au sein d'un répertoire et non pas, positivement, par leurs caractères physiques et physiologiquement audibles que s'instaurent les identités, à la façon dont un mot n'est sémiologiquement identifiable qu'au sein d'un lexique : si la musique tenait

²³ Cf. AA, n° 70.

²⁴ Fr. Couperin, *L'art de toucher le clavecin* (1717), édit. Breitkopf et Härtel (1933-1961), p. 14.

dans le seul la du hautbois, il n'y aurait ni degré ni timbre bien qu'on entendît toujours un son d'une certaine fréquence et toujours nasillard.

Générativité téléologique : les unités du fabriqué. — Analogie ergologique du mot, la machine est l'unité téléologique minimale. C'est ici la note, cette fois non plus en tant qu'elle s'entend mais qu'elle se compte, non plus comme degré mais comme valeur (bien entendu, ici, dans l'acception musicale et non axiologique du terme), qui se délimite quantitativement dans la « mesure » et peut se prolonger dans la « tenue ». Mais comme les sèmes dans le mot, plusieurs tâches se groupent ordinairement dans la machine : en musique ce peuvent être évidemment le degré, l'intensité et le timbre d'un la *forte* du hautbois, mais tout aussi bien plusieurs degrés dans les cas de polyphonie — entendue génériquement et quelle qu'en soit la diversité historique (polyphonie proprement dite, contrepoint et fugue, ou harmonie) — où plusieurs degrés se jouent conjointement.

De même que les mots en un texte, les unités téléologiques s'associent en ce que la musique, comme la peinture et bien d'autres arts, nomment « composition » (mot qui, notablement, est l'équivalent latin de la « syntaxe » grecque). Les identités téléologiques groupées dans les machines peuvent alors s'associer en des compositions, si l'on peut dire, superposées, à la façon, par exemple dans les tableaux de Mondrian où la géométrie facilite l'observation, dont la composition des surfaces est dissociable de celle des couleurs puisqu'elle peuvent varier indépendamment, ou encore, sur la couverture de *RAMAGE*, dont la variation chromatique annuelle ne compromet pas la composition graphique de la main bipartie. La chose est constante en musique où la composition des degrés constitue la mélodie et l'enchaînement des accords, tandis que celle des durées instaure le rythme.

Polytropie et synergie; la symphonie.

Ressortissant en fait à l'outil, ceux qu'on appelle les « instruments » de musique sont nécessairement impliqués dans les processus opposés de la polytropie et de la synergie²⁵. Le premier, qui consiste à servir des fins différentes par le même dispositif, a surtout l'avantage de rappeler que la technique musicale n'est pas isolable au sein de l'univers technique du moment : le clavier commandant une frappe de marteaux est commun à la machine à écrire et au piano, de même qu'il est de la sarbacane dans le flageolet ou de la pompe dans le trombone à coulisse.

Quant à la synergie, qui inversement consiste à servir une même fin par des dispositifs différents, elle permet de situer la symphonie dans la théorie générale de l'artistique en lui faisant déborder son étroite acception historique et professionnelle. Le genre musical moderne de la symphonie d'orchestre consiste à conjointement associer différents dispositifs œuvrant, tous ou partie, à la même fin. Mais, ergologiquement, il repose sur la possibilité de produire le même ut en raclant des cordes, en déplaçant de l'air dans des tuyaux et en maillant une peau

²⁵ Cf. AA, n° 71.

tendue. Or, étant intemporelle, la fabrication ne fait pas non plus acception de simultanéité ou successivité²⁶ : aussi la même synergie qui permet à l'orchestre de jouer en même temps une symphonie de Beethoven, rend-elle également possible, mais cette fois à des moments différents, de la «réduire» aux cordes frappées d'un piano qui ne figure pourtant pas dans l'orchestre, ou, à l'inverse, de développer à l'orchestre les *Tableaux d'une exposition* d'abord joués au piano : c'est la «transcription». Orchestre et transcription exploitent pareillement, mais l'un dans la concomitance et l'autre dans la succession, le même principe ergologiquement intemporel de la synergie dont la symphonie, en dépit de la spécialisation historique du terme et sans paradoxe, est, au fond, la modalité propre à la musique.

Si, de soi, la synergie — et ce que nous appelons ici la symphonie — est intemporelle, elle n'en recoupe pas moins, comme tout, l'histoire : la musique d'une époque ou d'une région peut bien alors être ergologiquement jouable sur des «instruments» dont elles ne disposaient pas, mais ce qui est ergologiquement possible peut cependant, considéré du plan III, paraître historiquement scandaleux. Là-dessus le goût a beaucoup varié. Paul Dukas écrivait en 1896 : «aussi personne ne songe-t-il à se plaindre que, lorsqu'on exécute leur musique [à Bach et Mozart] dans les concerts, on ne prenne pas souci de l'invraisemblance matérielle des conditions dans laquelle elle nous y est présentée»²⁷. Ou encore, Gide évoque Rubinstein jouant au piano, en 1883, des pièces de Couperin²⁸; un tel concert n'est plus possible aujourd'hui. Même le clavecin de W. Landowska ne doit plus s'entendre que dans quelques sous-préfectures; et si ce n'est pas encore un crime de jouer Frescobaldi sur un clavecin français du XVIII^e siècle accordé en tempérament égal, déjà notre plaisir réclame un clavecin italien accordé en mésotonique. La tendance, en effet, est actuellement de requérir des instruments appartenant d'aussi près que possible à la même époque et à la même région que la musique qu'on y joue, bref à rejeter les synergies historiquement inauthentiques. Au passage, on admirera que ce bel historicisme soit contemporain, à l'opéra comme au théâtre, de l'habitude de négliger la mise en scène d'origine, comme si le décor et les costumes qui l'équipent faisaient moins partie du drame que le texte qui le signifie.

3. De l'orthophonie

Le recoupement des plans de culture.

Si de l'infrastructure ergologique on passe aux plans incidents, il est évident, en premier lieu, que la musique est verbalisable et signalisable puisqu'il existe une

²⁶ Cf. AA, n° 90.

²⁷ P. Dukas, *Chroniques musicales*, édit. Stock, p. 185.

²⁸ A. Gide, *Si le grain ne meurt*, chap. VI (édit. de la Pléiade, *Journal 1939-1949, Souvenirs*, p. 465).

«notation» à laquelle est consacrée toute la seconde section de cet article, et qu'elle est susceptible de se laisser analyser selon les dogmes d'une «sémiologie musicale».

Sociologiquement, ensuite, la musique ressortit aux deux faces du style²⁹. D'un point de vue vernaculaire, elle est toujours, comme n'importe quoi, historiquement singulière en sorte que réserver aux musiques exotiques le néologisme d'«ethnomusique» revient à croire que l'ethnicité est l'apanage des autres et que nous détenons, nous, le privilège de l'universel, comme si Bach échappait plus à l'histoire que Azavéré-Tchangui, Li T'ai-Po ou Billie Holliday³⁰ ! Et du point de vue de l'ouvroir, il est des métiers de la musique, ainsi, d'ailleurs selon une distinction très récente, ceux de compositeur et d'exécutant pour des raisons qui paraîtront plus loin, avec ce que cette socialisation de l'art apporte de «recettes» venant en restreindre les possibilités techniques³¹.

Enfin, axiologiquement, tout ce qu'on peut dire des autres arts vaut de la musique : la production en est valorisable; éventuellement chez nous divisible, au nom de notre conception de l'Art, en «ce qui est de la musique» et ce qui curieusement n'est pas tenu pour tel, nonobstant une évidente communauté technique (on vous dira que *La Fille de madame Angot* ou *Les vingt-huit jours de Clairette*, «ce n'est pas de la musique!»); et réglemtable, de la législation utopique de Platon sur les modes³² aux très réels interdits qui frappent de nos jours l'œuvre de Wagner ou de tel autre. Et, bien entendu encore, on peut déceler dans la musique, comme dans la peinture ou le langage, la manifestation de troubles venant d'ailleurs, ce qui ouvre la voie à une psychanalyse de la musique.

Le son et la note.

Mais, toujours axiologiquement, ou plutôt socio-axiologiquement, il est, hormis dans la création toute contemporaine, un point tout à fait propre à la musique. En peinture, par exemple, toutes les lignes sont permises, et toutes les couleurs en sorte que la palette comporte la continuité de toutes les nuances, quitte à ce qu'on juge ensuite que l'effet est raté; ce n'est qu'affaire de valeur ou, si l'on veut, de «callipraxie», de travail bien fait, réussi, méritoire. Il en va tout autrement en musique : si en regard des «bruits» d'origine naturelle, on appelle «sons» l'audible techniquement produit par l'outil, il est constant qu'en musique le son est rationné, que certains sons seulement y sont autorisés; ce sont classiquement les «notes» de la gamme, précisément séparées par des intervalles déterminés, quelle qu'en soit l'étendue, éventuellement très faible; la musique repose toujours sur un

²⁹ Expliqués dans AA, n° 132.

³⁰ Déjà RAMAGE, 1 (1982), p. 29, et AA, n° 113.

³¹ AA, n° 144. — C'est même une observation de Berlioz, *Mémoires*, chap. XIII, qui nous a d'abord servi à illustrer ce point (RAMAGE, 4 [1986], p. 258, et 5 [1987], p. 101) : «l'examen impartial des coutumes de l'instrumentation, celui des formes et des combinaisons non usitées, la fréquentation des virtuoses, les essais que je les ai amenés à faire sur leurs divers instruments, et un peu d'instinct ont fait pour moi le reste».

³² Platon, *République*, III, 398c-399c.

système d'échelle qui impose le « discret » des intervalles là où la peinture admet la continuité du dégradé. Les autres sons sont des « fausses notes », non pas dans l'acception pianistique d'une erreur de touche qui fait inopportunément sonner un la au lieu d'un sol, mais de couac, de son illicite. A le considérer au plan axiologique, ce n'est plus affaire de valeur mais de norme³³, non plus de production réussie mais de production régulière, non plus de callipraxie mais d'orthopraxie³⁴ et, en l'occurrence, de sa modalité musicale que — d'un terme à l'ordinaire entendu autrement mais qui convient très bien, surtout eu égard à ce que nous dirons plus loin du chant³⁵ — nous appellerons l'orthophonie.

La restriction orthophonique des sons est technicisée dans les instruments tempérés qui sont incapables de ces fausses notes en même temps qu'ils excluent l'enharmoine dont les cordes sont au contraire capables. Cette orthophonie du tempérament a d'ailleurs pu s'ancrer assez fortement dans l'oreille pour rendre ensuite malaisée la pratique de l'enharmoine qui restait ergologiquement accessible et axiologiquement licite; d'où les difficultés que Rameau éprouva à faire chanter le trio des « Parques » d'*Hippolyte et Aricie* et qui le firent renoncer à ce type d'effet.

L'orthophonie se définit plus précisément quand on la rapporte à la structure de l'outil.

Relativement d'abord à sa bifacilité, il est manifeste qu'elle intéresse la téléotique et non la mécanique³⁶, car si la fin se restreint à la production des douze notes licites, tous les moyens sont bons pour les produire; c'est ce qu'illustrent la synergie d'ordre symphonique dont nous parlions plus haut, cette diversité de l'orchestre où le même la sonne à travers les cordes frappées, pincées ou grattées, l'air pulsé dans des tuyaux de bois ou de métal, la percussion de plaquettes de bois ou de peaux tendues, et sans exclure la scie musicale.

Du point de vue, ensuite, de la biaxialité, c'est sur l'axe de la taxinomie que l'orthophonie paraît la plus radicale : le fabriqué musical s'y restreint donc à certaines identités légitimes, ou, plus précisément, « codifiées »³⁷ puisque, sinon la règle elle-même, du moins le principe de la règle fait l'objet d'un consensus des praticiens de la musique. Mais, peut-être moins impérative, l'orthophonie se retrouve encore sur l'autre axe, celui de la générativité où toutes les valeurs ne sont pas licites. Le son, en effet, s'y débite en unités d'une durée codifiée dont le principe est fractionnaire : alors que taxinomiquement l'orthophonie était d'interdire toutes sortes de sons possibles, elle est générativement d'exclure les segments étrangers aux divers fractionnements binaires, mais aussi ternaires, voire par 5, 7, etc., qui peuvent intervenir à l'intérieur de l'unité de pulsation

³³ Sur leur rapport, cf., succinctement, AA, n° 40 et 41.

³⁴ Concept défini dans *RAMAGE*, 4 (1986), pp. 130-131. Callipraxie s'y oppose de la façon dont calligraphie n'est pas orthographe.

³⁵ De toute façon le grec *phônè* désignait non seulement la voix de l'homme, mais le son des instruments (cf. Platon, *République*, III, 397a).

³⁶ Cf. AA, n° 66 et 70.

³⁷ Définition du « code » dans AA, n° 37.

(*tactus*) qu'est la mesure. Et si avec les «fausses notes» il est taxinomiquement des tâches prohibées, il est générativement avec les accords mal sonants (quelles que soient les règles polyphoniques ou harmoniques du moment) des machines illicites.

La règle peut se techniciser dans l'étalon. En musique, c'est notablement vers la même époque que l'établissement du degré et de la valeur corrects a été dévolu à l'artifice : le diapason a été imaginé en 1711 et si le métronome n'a été breveté qu'en 1816, il est l'aboutissement de recherches remontant au XVII^e siècle.

Orthophonie et critique musicale.

Génétiqumment parlant, l'orthophonie est largement chez nous d'origine mathématique et tient au lien historique, dans l'antiquité grecque, des mathématiques et de la musique qui en était tenue pour une partie; mais, hormis toute histoire, il demeure qu'à la différence de la plupart des arts, plastiques en particulier, la musique se produit dans les limites strictes d'identités et d'unités téléologiques codifiées, d'un rationnement socialisé du fabriqué sonore. Une conséquence en est que l'histoire de la musique est celle des successives transgressions d'une orthophonie dont, sans en avoir, jusqu'à l'époque contemporaine, contesté le principe, elles ont au fil des temps bouleversé le contenu, l'interdit d'hier devenant comme toujours le licite du lendemain en sorte qu'on s'étonne souvent qu'aient fait scandale à leur époque des musiques qui semblent ensuite si harmonieusement correctes.

Une autre conséquence touche encore à la critique musicale. Peinture, sculpture, cuisine, etc., n'étant susceptibles que de callipraxie, le jugement n'y est qu'affaire de goût. La musique, au contraire, risque d'être dans le cas de la tragédie classique que les doctes jugeaient au seul respect des règles : un très vieux musicien de nos amis ne vomissait-il pas Ravel pour avoir «ignoré les règles de l'harmonie» —entendez, dans cette histoire des transgressions successives évoquée à l'instant, qu'il avait osé contrevenir aux règles qui s'enseignaient dans les jeunes années de notre ravelophobe! —. C'est bien sûr une position intenable : pour être bonne, il ne suffit pas qu'une musique soit orthophonique, la *Plaisanterie musicale* de Mozart est là pour le démontrer par l'absurde; et de même qu'au XVII^e siècle les antidoctes affirmaient qu'en fait de critique dramatique le plaisir du public l'emportait sur le respect des règles, de même le jugement musical tient bien autant à un plaisir accessible à tous qu'à une orthophonie qu'apprécient seuls des juges informés du code. C'est le sens qu'on peut trouver à ce mot de Debussy : «j'avoue ne pas comprendre pourquoi il vaut mieux plaire à de vieilles wagnériennes cosmopolites qu'à des jeunes femmes parfumées et même ne jouant pas très bien du piano»³⁸. Mais quelque place qu'on fasse à la «calliphonie»³⁹, le

³⁸ Cf. Debussy, *La Revue blanche*, 1er décembre 1901, repris dans *Monsieur Croche*, p. 59.

³⁹ En regard d'«orthophonie», le couple «callipraxie»-«orthopraxie» appelle ce «calliphonie», mais ce n'est pas un néologisme : *calliphonia* existe en grec ancien dans cette acception.

jugement musical ne peut pas ne pas ressortir aussi à l'orthophonie qui la régit; aussi l'estime différente où l'on tient tel ou tel compositeur repose-t-elle largement sur leur inégale aptitude à exploiter de façon nouvelle le même système autorisé, ce qui fait dire que Salieri est «moins intéressant» que Mozart.

4. Toccate et sonate

Nous avons jusqu'ici tenu, sans discussion, que la musique est constitutivement un art parce qu'elle procède de la médiation de l'outil. Mais la thèse inverse vient aisément à l'esprit que l'homme est doué d'un talent naturel pour la musique; alors, si les instruments sonnent, n'est-ce pas d'abord que les hommes chantent comme les oiseaux? les sons techniquement fabriqués ne font-ils pas que reproduire le chant humain, non outillé, issu d'une exploitation particulière des organes phonatoires dont nous sommes naturellement dotés? la musique «instrumentale» n'en est-elle pas seulement la technicisation? Et n'est-il pas faux alors de prétendre que la musique est fondamentalement artificielle, qu'elle ne serait pas sans les outils qui la produisent?

En fait, si l'on peut défendre que la nature offre toutes les couleurs possibles à notre représentation sensible et que les fabricants de pigments, peintres ou teinturiers n'ont ensuite qu'à les reproduire artificiellement, il n'en va pas de même en musique : si la nature nous fait entendre bien des bruits, elle ne fournit pas à notre représentation auditive les notes ni surtout leur organisation en gamme. C'est l'exploitation empiriquement calculée de cordes plus ou moins longues, de vases plus ou moins pleins qui permet seule de les produire; la médiation de l'outil est ici nécessaire, comme en bien d'autres cas où la représentation, sensible ou même intelligible, est issue de l'appareillage mis en œuvre⁴⁰. Et pareillement du rythme : on allègue volontiers l'expérience naturelle que nous en imposent les battements cardiaques; en fait, les rythmes compliqués, même de musiques parfois réputées «primitives» comme celles de l'Afrique noire, ne viennent pas d'une représentation sonore de la nature, mais de l'action des mains. C'est au «plan II» et non au «plan I» qu'il faut en chercher l'émergence : sans conteste ils sont issus du geste, instrumentant dans la percussion de n'importe quel morceau de bois ou outillant dans le maniement du tam-tam.

Aussi ne chante-t-on jamais que ce qu'on joue, que les notes dont les «instruments» ont techniquement fourni l'échelle et la succession rythmique : loin d'être prétechnique, le chant est une production sonore outillée, mais dans le défaut matériel des moyens; la chorale n'est pas préalable à l'orchestre ni moins artificielle que lui, mais en est le substitut⁴¹. Bref, à prendre les deux mots par leur étymologie, c'est la toccate qui fait la cantate; non plus que les castors ne bâtissent ou que les perroquets ne parlent, les oiseaux ne chantent comme nous, et quoi qu'on dise du cygne, il n'est de chant que de l'homme⁴².

⁴⁰ Cf. AA, n° 87.

⁴¹ Nous reprenons presque textuellement AA, n° 103c.

⁴² Strawinsky, *Poétique musicale*, p. 35, commente de même «le gazouillement du ruisseau, le chant d'un oiseau. (...) Ces éléments sonores évoquent pour nous de la musique, mais ne sont

II. LE SIGNE DU CHANT, OU DE LA NOTATION MUSICALE

1. Partition et tablature

Le peintre saisit palette et pinceaux et se met à peindre; rien n'empêche non plus de s'asseoir au piano et d'enfoncer les touches. A l'ordinaire il n'en va pourtant pas ainsi. Depuis l'antiquité et quels qu'en soient les procédés divers (alphabétique, neumatique, diastématique, etc. aussi bien que le système simplifié préconisé par J.-J. Rousseau), il existe une notation musicale en sorte qu'aujourd'hui le musicien s'attend à jouer ce qui est inscrit sur des feuilles de papier, selon des conventions d'«écriture» et de lecture qui constituent la théorie musicale. Le truchement de cette «musique écrite» ajoute à la fabrication instrumentale ou vocale de la musique une difficulté qui, relevant de la signalisation⁴³, est technique elle aussi, mais vient en supplément et lui est donc extérieure. A preuve qu'on peut s'en passer : tandis que certains musiciens sont habiles au déchiffrement, d'autres, musicalement aussi bons, s'en dispensent plus ou moins par un effort de mémoire qui leur permet, peu ou prou, de «jouer par cœur», de même qu'il se trouve à travers le monde des musiques très complexes qui peuvent cependant se passer de toute notation.

Les procédés de signalisation.

S'il est banal de dire qu'on «écrit» la musique, nous préférons le nom, tout aussi courant, de «notation», même s'il risque de suggérer erronément que les notes y sont seules en cause. En effet, l'«écriture» musicale ne ressortit pas, de beaucoup s'en faut, à la technicisation du langage que seule nous appelons ainsi. Certes, il s'y trouve des titres et, entiers ou abrégés, bien des mots comme «allegro», «accelerando», «Ped(ale)», «fff», etc., voire les clés qui ne sont que la déformation, aujourd'hui méconnaissable, du C, du F et du G dont on désignait ut, fa et sol. Et même des chiffres pour la mesure, les triolets et autres perturbations rythmiques, la basse chiffrée ou certains doigtés.

Mais la majorité des signaux sont, de loin, des indicateurs, fabriqués pour être symboliquement les indices d'un sens convenu. Tels sont les «notes» elles-mêmes qui indiquent à la fois des degrés par leur position sur la portée à laquelle elles sont associées, et des durées par leur couleur, l'absence ou la présence de la

pas encore de la musique. (...) Ces promesses de musique, il faut un homme pour les tenir. (...) Les éléments sonores ne constituent la musique que par l'effet de leur organisation, et cette organisation pré suppose une action consciente de l'homme».

⁴³ Dans l'acception très précise où nous prenons ce mot : cf. AA, n° 94.

hampe portant plus ou moins de crochets; les silences correspondant à ces valeurs; les lignes courbes de liaison, de prolongation ou de phrasé; les points d'augmentation et du staccato; les barres de mesure, les ornements, le signe de reprise ou encore l'astérisque de l'étouffoir du piano.

Quant à l'image, elle paraît rarissime : elle est pourtant le principe de la tablature où les lignes parallèles, si similaires soient-elles à celles de la portée, reproduisent en fait, très schématisées, les cordes de la guitare ou du luth.

Notation du fabriquant et notation du fabriqué

Si des procédés de la signalisation on passe à ses référents, aux choses signalées, il crève les yeux qu'aujourd'hui, comme dans l'antiquité et au moyen âge, il s'agit presque uniquement de ce qui va s'entendre : taxinomiquement, les degrés et les intensités, et même les timbres puisqu'ils sont le plus souvent indiqués par les noms d'instruments figurant en tête des parties, de façon spécialement nette dans les partitions d'orchestre; et générativement, les valeurs, les mesures et les rythmes, les modalités diverses de ce que nous avons englobé sous le nom de «polyphonie». Sur la façon de s'y prendre, c'est-à-dire de manœuvrer l'instrument, il est au contraire très peu d'indication : quelques chiffres précisant le doigté pianistique pour deux destinations possibles, soit parce qu'il est difficile à trouver, soit parce qu'il est préférable à un autre (un geste différent apportant un effet différent, on ne choisit pas seulement son doigté pour gagner en facilité); toujours au piano l'intervention des pédales (*Ped.* / *); des mutations d'engins, comme l'adjonction d'une sourdine aux cordes ou aux cuivres, ou la couverture et les baguettes d'éponge dont Berlioz prescrit l'emploi timbalier dans un des mouvements de sa *Fantastique*, ou le dispositif des percussions dans l'*Histoire du soldat*; ou, aux cordes, l'opposition «arco/pizzicato» qui distingue le maniement de l'archet et le pincement direct de la corde. Mais pour l'essentiel on s'abstient; notable, à cet égard, ce mot de Fr. Couperin : «j'avais dessein de marquer par des chiffres les doigts ... mais cela aurait jeté de l'embarras dans la gravure»⁴⁴.

A ce mode de notation qu'est la partition s'oppose celui, infiniment moins répandu, de la tablature : ici, au contraire, se note seulement la position des doigts sur l'image schématisée des cordes du luth ou de la guitare, c'est-à-dire la manœuvre de l'instrument, mais rien du son qu'elle fabrique.

⁴⁴ Fr. Couperin, Préface du *Premier livre de Clavecin* (1713).

Partition et tablature : R. Ballard, Premier Livre, début de la Première courante.

Certes, concrètement, il reste de la tablature dans la partition, au premier chef, correspondant aux deux mains, les deux portées des partitions de clavier, ou la position inférieure ou supérieure de la hampe des notes comme dans l'exemple ci-dessous. Mais, dans leur principe, la tablature est la notation du jeu tandis que la partition est celle du son; ou, dans nos termes, la première est la notation du fabriquant et la seconde celle du fabriqué, selon la même distinction qui, pour le langage, oppose le syllabaire ou l'alphabet à l'idéogramme, ou, pour le dire plus précisément, l'écriture «phonographique» du signifiant à l'écriture «sémiographique» du signifié⁴⁵.

Rameau, Gavotte variée, 4me double

⁴⁵ Cf. J. Gagnepain, *Du vouloir dire*, I, p. 240. Ces deux mots sont évidemment bâtis sur le couple phonologie/sémiologie; rien à voir donc, bien sûr, avec le phonographique de Pathé-Marconi.

Lacunes de la notation et recours au savoir-faire du métier.

Bien qu'elle soit «écrite avant» l'exécution, la notation musicale, pas plus sous les espèces de la partition que de la tablature, n'est complètement ce qu'en théorie nous avons appelé le «programme», c'est-à-dire, étymologiquement, le pré-dessiné et le pré-écrit de la fabrication, pour la raison que l'une des faces de l'outil n'a pas à l'emporter sur l'autre. Très majoritaire en musique, le cas de la partition, qui signale presque exclusivement le seul fabriqué, n'est pourtant pas isolé : même s'il s'accompagne de «dessins de réalisation», le projet d'architecte omet la façon de poser les briques, de même qu'un projet d'ébénisterie ne descend guère dans le rabotage, le plantage des clous ou le choix des colles. Tout bonnement, on compte sur ce que sait l'artisan : parce que l'opération est socialement organisée en ouvrier, l'art en métier d'art⁴⁶, il est des choses qui vont de soi. Même si l'on répugne à assimiler Cortot à un poseur de briques, il n'en va pas autrement en musique, et pour une raison patente : la partition note non pas la fin, mais bel et bien le fabriqué, c'est-à-dire les tâches et machines que le fabriquant met à disposition, et dès lors un homme de métier sait comment s'y prendre. Ce savoir vient de ce que le fabriquant est infiniment moins diversifié, donc bien plus aisément maîtrisable que le fabriqué : «l'engin (...), en multipliant ses combinaisons, permet l'économie des dispositifs, tout comme le phonème par sa récursivité permet l'économie des marques»⁴⁷. Aussi la notation du fabriquant s'adresse-t-elle surtout, au contraire, aux débutants et amateurs : ce sont les premiers livres de piano qui notent systématiquement le doigté, et la tablature pour guitare a d'autant meilleur succès qu'il est aujourd'hui des masses de jeunes gens qui en touchent sans vraiment savoir en jouer.

Ce tacite appel au savoir-faire des praticiens a pour effet de rendre délicate l'exécution de partitions anciennes où la notation, pourtant identique à la nôtre, ne tient pas compte de tout ce qui, en son temps, allait de soi, ne serait-ce que le dispositif instrumental de l'orchestre pourtant si précis au XIX^e siècle; ou encore le compositeur moderne ne prescrit pas comment asseoir l'instrumentiste, et pourtant Arthur Rubinstein disait avoir beaucoup plus de mal avec les tabourets qu'avec les pianos! Et de même quand l'éloignement entre la notation et l'exécutant est d'ordre non plus temporel, mais spatial, ainsi que l'observait Fr. Couperin : «C'est que nous écrivons différemment ce que nous exécutons; ce qui fait que les étrangers jouent notre musique moins bien que nous ne faisons la leur. Au contraire les Italiens écrivent leur musique dans les vraies valeurs qu'ils l'ont pensée»⁴⁸.

⁴⁶ Cf. AA, n° 89 et 143.

⁴⁷ J. Gagnepain, *Du vouloir dire*, I, p. 147.

⁴⁸ Fr. Couperin, *op. cit.* (*supra*, n. 24), p. 23.

2. Composition, exécution, interprétation, improvisation

Prestation différée et travail divisé.

S'il a fallu attendre notre temps pour que l'esthématopee⁴⁹ visuelle se numérise, l'esthématopee auditive qu'est la musique, elle, est notée, voire chiffrée depuis l'antiquité grecque pour le moins. La cause doit en tenir à ce que nous indiquerons plus loin du statut de l'ouvrage musical : n'étant pas une chose manipulable, il n'est pas conservable. Même si l'on ne sait plus comment ils ont été fabriqués, du moins la Pyramide de Khéops ou les cercles de Stonehenge ne cessent de s'offrir à la vue; au contraire, la musique s'évanouit en même temps qu'elle se fabrique et jusqu'à l'enregistrement phonographique dont l'invention est récente, elle ne pouvait continuer de s'offrir à l'ouïe que par réitération, laquelle dépendait de la sauvegarde du mode de fabrication. Les notes s'envolant comme les mots, le remède est dans les deux cas le même : ou bien, comme les aèdes, on sait par cœur la musique et le texte; ou bien on recourt à la notation qui met en conserve la matière musicale comme l'écriture le fait du langage, en sorte qu'il n'est pas fortuit que dans la Grèce ancienne l'écriture des poèmes homériques soit plus ou moins contemporaine de la notation musicale.

Si la notation musicale a toute chance ainsi d'être d'abord un remède à la perte instantanée du produit musical, les effets en sont beaucoup plus amples. Le premier est qu'en permettant de réitérer plus ou moins fidèlement une émission musicale déjà réalisée, elle permet aussi bien de différer la réalisation : il est de la musique «écrite» qui n'a jamais été jouée ou qui a attendu fort longtemps de l'être. Au point que celui qui a écrit peut être déjà mort, tel ce pauvre Jean Gilles dont le *Requiem* a été joué pour la première fois à son propre enterrement!

De tels retards illustrent un second effet qui, dans le monde musical actuel, est d'évidence : bien que celui qui écrit et celui qui joue puissent ne faire qu'un, ils ne sont pas forcément, et même généralement pas le même individu. Bref, si la notation donne toute latitude de réitérer ou de différer la réalisation de l'ouvrage musical, elle rend aussi possible de la diviser socialement en «exécutant» et «compositeur» qui, en nos termes, ne sont rien d'autre qu'un professionnel du fabriquant et un professionnel du fabriqué.

Il n'est rien là d'exceptionnel ni d'étonnant. Au théâtre, l'acteur et l'auteur sont, glossologiquement, les professionnels, l'un du signifiant et l'autre du signifié, tandis que, sociologiquement, le régisseur et le metteur en scène se partagent l'instituant et l'institué de l'esthétique chorale, comme le faisaient aussi, dans les cérémonies très codifiées du catholicisme de naguère, le cérémoniaire et la Sacrée Congrégation des Rites⁵⁰. Il en va analogiquement de même au plan de l'art : exécutant et compositeur sont ergologiquement dans le même rapport que le maçon et l'architecte, le jardinier et le paysagiste, le poseur de

⁴⁹ Sur ce nouveau concept, cf. ci-dessus n. 7.

⁵⁰ Ce parallèle est déjà indiqué dans *RAMAGE*, 9 (1991), p. 75.

tesselles et le dessinateur de cartons mosaïstiques, bref l'ouvrier et l'ingénieur⁵¹. C'est que le travail ne se confond pas avec sa répartition sociale, sa division en métiers : ergologiquement la fabrication est un acte unitaire qui ne fait pas acception du nombre des individus mis à l'œuvre; mais sociologiquement dans la «confection»⁵², on peut se mettre à plusieurs, partage du travail dont la collaboration de spécialistes du fabriquant et du fabriqué est une des modalités.

D'un côté comme de l'autre, le nombre des praticiens est indifférent : s'il est assez rare que collaborent plusieurs compositeurs, la multiplicité des exécutants est au contraire chez nous si répandue qu'elle donne lieu à une nomenclature codifiée, trio, quatuor, orchestre de chambre, harmonie, fanfare, orchestre... Quand les exécutants sont trop nombreux, on leur donne un maître d'œuvre qui peut ne rien faire d'autre : c'est le chef d'orchestre qui rarement tient lui-même une partie, exactement comme peu de contremaîtres, sur le chantier, posent eux-mêmes des moellons.

Les deux façons d'interpréter.

Cette assimilation, si théoriquement indubitable soit-elle, ne réjouirait sûrement pas les chefs d'orchestre, non plus que les violonistes d'être comparés aux maçons. S'ils jouissent d'un prestige supérieur, ils le doivent bien sûr à celui de la musique, mais aussi, et peut-être surtout, aux bénéfiques qu'ils tirent des carences de la notation musicale.

A celles-ci il est plusieurs causes. D'abord, déjà signalée plus haut, l'omission délibérée des évidences du moment : on ne note pas ce qui, en des temps et lieux donnés, va de soi pour le praticien, appartient au savoir-faire de son métier. Ensuite un décalage croissant dans l'évolution des deux arts impliqués ici, la musique elle-même qui s'est énormément transformée du moyen âge à nos jours et la notation qui au contraire a assez peu varié; aussi, à travers le temps, celle-ci est-elle devenue assez mal adéquate à celle-là, exactement comme à travers l'espace le même alphabet latin note très défectueusement la diversité des langues européennes. En troisième lieu, l'inégale habileté à noter la musique; c'est à quoi fait allusion Rousseau : «l'intelligence de la musique difficile dépend beaucoup de la manière dont elle est copiée; car outre la netteté de la note, il y a divers moyens de présenter plus clairement au lecteur les idées qu'on veut lui peindre et qu'il doit rendre. On trouve souvent la copie d'un homme plus lisible que celle d'un autre, qui pourtant note plus agréablement; c'est que l'un ne veut que plaire aux yeux, et que l'autre est plus attentif aux soins utiles»⁵³. Enfin, la difficulté inhérente à toute déictique de l'art : tout ce qui se fabrique n'est pas signalisable, d'où l'écart constant entre le mode d'emploi et le tour de main qui fait rater la mayonnaise en dépit du meilleur livre de cuisine.

⁵¹ Nous reprenons la formule de AA, n° 145.

⁵² Terme défini dans AA, n° 89.

⁵³ J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de la musique*, s. v. «Copiste».

Quelle que soit la cause, l'effet, en tout cas, est le même : les lacunes, en partie irréductibles, de la notation doivent être comblées. Elles ouvrent donc entre musique notée et musique jouée un interstice où s'introduit ce qu'on nomme l'interprétation. Faute que ce soit prescrit — au double sens de pré-écrit et d'imposé — dans la partition, il faudra décider, ici de l'intensité, là du tempo, voire du choix des instruments. Choix nécessaire là où la notation est déficiente, obligation de prendre parti, l'interprétation n'est pas, comme on l'entend parfois dire, une partie plus spirituelle, un ajout « Artistique », une expressivité qui viendraient en surcroît de la matérialité de la technique ou iraient au-delà ! Pour fabriquer du non noté, elle n'est pas moins de la fabrication, n'est pas moins technique que la gamme de do majeur laborieusement montée par un débutant. Le statut particulier qu'on lui accorde n'est pas d'ordre ergologique, car elle reste affaire d'outil, mais sociologique : il vient de ce que par elle l'exécutant participe un peu du compositeur. En un mot, les carences de la notation musicale offrent aux professionnels du fabriquant une certaine latitude d'empiéter sur le rôle, bien plus prisé, des professionnels du fabriqué.

Mais ce qui n'est qu'une nécessité de la confection — l'ouvrier, si l'on peut dire, réparant les oublis de l'ingénieur — peut, pour l'exécutant, tourner au bénéfice délibérément recherché : par pure et simple infraction au prescrit de la notation, il contre alors le compositeur et, se substituant à lui, impose pour une part sa propre composition. C'est la « désinvolture » que Strawinsky stigmatise chez les chefs qui, dans l'inobservance des indications précises de Beethoven, font du même morceau des mouvements différents et s'enquière : « avez vous entendu *ma* cinquième ? », celle qui lui fait « envier le sort des artistes peintres, sculpteurs, écrivains qui, eux, communiquent directement avec leur public sans avoir recours à des intermédiaires »⁵⁴.

Importance ergologique de l'improvisation.

Facilité et même, pour l'essentiel, rendu possible par la notation, le partage social de la composition et de l'exécution, ainsi que l'interprétation qui y est subséquente, sont si ancrés chez nous qu'aisément on les croirait obligés, au point de rapporter au genre particulier de l'« improvisation » les cas, devenus rares, de fabrication musicale non différée et socialement non divisée. Mais si l'improvisation est devenue une catégorie à part, et peu fréquentée dans notre occident contemporain, il faut cependant bien voir que c'est un accident historique qui tient à l'organisation sociale de l'art musical, non à cet art lui-même : ni plus ni moins que faire une tarte ou construire un mur, jouer est un acte unitaire où fabriquant et fabriqué ne vont pas l'un sans l'autre, même si, par recoupement des plans ergologique et sociologique, il est, comme la pâtisserie ou la maçonnerie, divisible entre plusieurs. Bref, en dépit du partage qui est historiquement dominant chez nous et qui, du coup, la marginalise, l'improvisation est la forme ergologiquement la plus simple de la fabrication musicale.

⁵⁴ Strawinsky, *Chroniques de ma vie* (*supra*, n. 11), pp. 163 et 154.

3. La musique produite par la notation

Puisque musique notée et musique jouée sont deux réalités différentes, elles ne se superposent pas entièrement et conservent une relative indépendance. Au point qu'on peut se passer d'écouter et se contenter d'écrire et lire la musique. Ce n'est pas seulement le cas d'un Beethoven qui y était contraint par la surdité; J. Chailley rapporte que le musicologue Pirro lui avait dit : «je n'écoute pas de musique, il suffit d'en lire»⁵⁵.

Si la notation, comme représentation de la musique, ne rend compte, nous l'avons souligné, ni de l'ensemble du phénomène sonore physique qu'elle vise à noter, ni de l'ensemble des moyens techniques (instrumentaux et gestuels) nécessaires à la performance, elle peut inversement mettre à profit cette indépendance pour introduire des éléments de représentation qui ne sont pas compréhensibles à l'oreille.

A la façon, d'abord, dont, dans les calligrammes, les lettres d'un texte peuvent être disposées en sorte de dessiner une syrinx ou une souris, le tracé des notes peut aussi former une image qui rend sensible à l'œil ce qu'on veut évoquer, alors que le résultat sonore ne suggère rien de tel. Les exemples ne manquent pas dans l'œuvre de J.-S. Bach, tels la figuration des vagues de la mer dans la cantate *Ich will den Kreuzstab gerne tragen*, ou les motifs de quatre notes représentant la Sainte Croix, ou ceux qui illustrent Satan sous la forme d'un serpent (cantate *Dazu ist erschienen der Sohn Gottes*, air «Serpent de l'enfer, n'as-tu point peur?»).



J.-S. Bach, cantate *Ich will den Kreuzstab gerne tragen*,
récitatif «mon pèlerinage est comme une navigation».



J.-S. Bach, cantate *Dazu ist erschienen der Sohn Gottes*,
air «Serpent, n'as-tu point peur?».

⁵⁵ J. Chailley, *40.000 ans de Musique*, édit. d'aujourd'hui (1976), p. 134.

D'autres cas tiennent, non plus imagièremment mais langagièremment cette fois, au fait que les notes sont nommées par des syllabes (dans les pays latins) ou des lettres (dans les pays anglo-saxons et germaniques) : la partition peut ainsi énoncer un message verbal indéchiffrable à l'oreille. Ce sont les noms des notes qui forment une phrase comme «Lascia fare mi» (la-si-fa-ré-mi) dans la Fantaisie n° 13 du livre de 1649 de Froberger, ou «sol facile à cirer» (sol-fa-si-la-si-ré) d'une chanson publicitaire pour la cire; ou un nom tel que B.A.C.H. (si bémol-la-do-si naturel), thème si célèbre qu'il ne peut plus évoquer aux musiciens que Jean-Sébastien, même s'il est aussi utilisé en dehors de toute allusion comme dans la Fantaisie de Sweelinck⁵⁶, écrite bien avant la naissance de J.-S. Bach.

Mais l'autonomie de la notation va encore bien plus loin, comme l'indique Pierre Schaeffer : «ainsi le solfège, confiant tout le sens aux symboles de l'écriture et laissant à l'orchestre le soin de les lire et de les transformer en objets sonores, ne peut qu'obliger le compositeur à penser en fonction de ces symboles... Combien les moyens de notation ont reconditionné des thèmes, leur donnant souvent une structure presque méconnaissable, si différente de celle qui avait été rêvée»⁵⁷. Autrement dit, la partition peut écrire de la musique indépendamment de toute référence à l'exécution, même si l'observance d'un code solfégique la rend décodable pour l'instrumentiste initié à la notation utilisée (la limite étant la notation «par paramètres» qui ne rend compte que des phénomènes acoustiques en faisant abstraction de toute «tablature»).

Indifférente à la technique instrumentale, la notation crée une nouvelle technique qui doit s'inventer à partir de la partition. Ainsi Strawinski composa son concerto pour violon sur le conseil du violoniste Dushkin : «je lui demandais si le fait de ne pas pratiquer le violon ne se répercuterait pas sur ma composition. Il me donna non seulement tous apaisements, mais ajouta encore que ce fait contribuerait précisément à me faire éviter une technique routinière et donnerait naissance à des idées qui ne seraient pas suggérées par le mouvement accoutumé des doigts»⁵⁸. Aussi peut-on distinguer deux qualités dans l'instrumentiste, la virtuosité et l'ingéniosité, la première étant la capacité à résoudre des difficultés attendues, par exemple de venir «sportivement» à bout d'une pièce comme le finale de la sonate au Clair de lune, difficile, mais qui exploite les ressources habituelles de la technique pianistique, accords plaqués et arpèges ascendants rapides; et la seconde, celle de résoudre des difficultés inattendues, par exemple de trouver les solutions digitales nécessaires à l'exécution de la sonate «Hammerklavier», écrite sans le souci de la possibilité de la jouer, tant les difficultés y sont extrapianistiques et étrangères aux ressources habituelles de la musique de cette époque.

A l'extrême, parce que la notation est commune à tous les instruments, en dépit de leur diversité technique, la partition peut être indifférente, non seulement à la commodité gestuelle de l'exécutant, mais encore à l'instrument lui-même, soit que la notation utilise pour un instrument des procédés qui sont habituels à un autre (Schumann, *Études symphoniques*), soit que tout simplement elle oblitère

⁵⁶ *Opera omnia*, fantaisie n° 4, vol. 1, fasc. 1, p. 26, Nederlandse Muziekgeschiedenis.

⁵⁷ P. Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, éd. Seuil, p. 492.

⁵⁸ Strawinski, *Chroniques de ma vie* (*supra*, n. 11), p. 181.

l'instrumentation comme annexe et sans importance. Ainsi l'*Art de la fugue* de J.-S. Bach est écrit sans aucune précision de dispositif instrumental, pour le jeu le plus savant de l'écriture fuguée et dans une apparente indifférence à sa réalisation.

Vivace (♩ = 63) (♩ = 104)

III.)

R. Schumann, Études symphoniques, n° 3

CONCLUSION L'ARCHÉOLOGIE MUSICALE

Du point de vue constamment adopté dans *RAMAGE*, il est donc parfaitement légitime de parler d'archéologie musicale, si peu répandue que soit encore cette expression : puisque la musique est fondamentalement artificielle, elle ressortit à l'archéologie qui, selon nous, connaît de tout art. Et l'archéologie musicale offre même la particularité d'être double, pour la raison que, dans notre monde occidental du moins, il est une double technicité de la musique : la représentation que nous avons de l'art musical s'artificialise dans la notation en sorte que l'outil est mis deux fois en œuvre; alors que dans l'écriture du langage, c'est le signe qui se signale techniquement, dans la notation de la musique l'outil sert à signaler l'outil. La signalisation ressortissant à la déictique qui est pour nous un des quatre grands secteurs de l'industrie, toutes les disciplines occupées d'image ou d'écriture ne peuvent, par voie de conséquence, qu'être des branches de l'archéologie⁵⁹; nous incluons donc évidemment dans l'archéologie musicale cette spécialité musicologique qu'on appelle la paléographie musicale.

⁵⁹ AA, n° 110, qui renvoie aux développements plus amples de *RAMAGE*, 4 (1986), p. 285 pour l'imagerie, et 6 (1988), p. 14 pour l'écriture.

Quant à l'archéologie, non plus de la signalisation de la musique, mais de sa production, elle est d'un genre inverse de celui auquel nous sommes professionnellement accoutumés, et c'est même sans doute pour cette étrangeté que l'expression d'archéologie musicale est rare et n'a pas son correspondant dans d'autres arts, personne ne parlant d'archéologie picturale ou sculpturale. Lorsqu'en effet c'est la peinture qui est en cause, il est aussitôt question de tableaux, fresques, miniatures, voire de vases peints, pratiquement jamais des pinceaux, de la boîte à couleurs ou de la palette, de l'éponge, etc. qui ont servi à les produire. Et pareillement des deux autres composantes de la grande triade de l'Art: à propos de sculpture, on parle de statues et de reliefs, mais rarement de ciseaux, forets, tuyères ou moules, comme en architecture plutôt d'édifices que de truelles ou d'échafaudages. Inversement, l'archéologie musicale est celle des «instruments» qui servent à produire la musique. Ce contraste, certes, n'est pas sans refléter l'inégale compétence des observateurs : la quasi-totalité des archéologues et historiens d'art seraient incapables de produire ce dont ils parlent, tandis qu'il n'est guère de musicologue qui ne soit aussi musicien⁶⁰. Mais il tient aussi aux conditions de l'observation rétrospective : pour un ciseau ou une truelle conservés, on dispose de mille édifices et statues et ne parlons pas des pinceaux en regard des tableaux; inversement, comme les paroles du proverbe, les notes s'envolent et il ne reste à considérer que l'aulos, la vielle ou le clavecin qui servaient à les produire. D'un côté, donc, le produit dans le quasi-défaut des ustensiles de production; de l'autre, les ustensiles de production dans le défaut assuré du produit. C'est ce qui fait la différence entre le Louvre et le musée du Conservatoire de musique, et aussi entre la satisfaction contemplative que peut procurer le premier et l'ennui mortel qu'à visiter le second éprouve quiconque n'est pas musicien.

En cela, pourtant, l'archéologie musicale n'est pas seule de son genre : l'archéologie agricole non plus n'a guère à sa disposition que les «instruments» aratoires ou autres (qui, eux aussi, sont des outils), et bien rarement, presque toujours par témoignage et non par autopsie, les labours ou les semis; de même que l'archéologie des transports n'observe directement que les véhicules et les voies, mais non pas le voyage. Cela est sans mystère ergologique et tient simplement au statut de l'ouvrage : d'une part, considéré à travers le temps et non dans l'intemporalité de la fabrication, l'ouvrage, produit par l'outil, peut être à son tour exploité comme ustensile de production d'un autre ouvrage, comme outil dans l'acception triviale du mot, et c'est ainsi que la charrue est successivement l'ouvrage du forgeron et l'ustensile du laboureur comme le piano est successivement l'ouvrage du facteur et l'ustensile du pianiste; d'autre part, l'ouvrage n'est pas forcément une chose manipulable et plus ou moins longtemps conservable. Ce n'en crée pas moins le sentiment d'une disparité entre l'archéologie la plus courante et celles de la musique, de l'agriculture, etc.⁶¹.

Et forcément les problèmes ergologiques s'y posent en des termes inverses : on a bien toujours quelque chose en main ou sous les yeux, mais dans le premier cas on se demande comment ça a été fabriqué et dans le second comment ça marchait;

⁶⁰ Cf. AA, n° 24.

⁶¹ Cf. *infra*, p. 92.

tantôt on part du produit à la recherche des procédés de production, tantôt, au contraire, de l'ustensile de production («instrument» de musique ou aratoire) à la recherche du mode d'emploi, c'est-à-dire du produit. Quand nous disons «ustensile de production», la plupart aurait parlé d'outil, mais l'outil, pour nous, est structurellement à deux faces et, par rationalité incorporée, inclut sa manœuvre; aussi est-il hors de question, comme on l'a récemment proposé, que «l'archéologue étudie les instruments mis au jour dans la fouille (et que) le musicologue cherche à comprendre leur facture et leur technique de jeu»⁶². De même que dans le déchiffrement philologique on ne saurait traiter séparément le son, qui n'est signifiant que s'il porte du sens, et le sens, qui n'est signifié que pour autant qu'il est marqué par du son, de même la recherche archéologique du mode d'emploi ne saurait assigner à deux disciplines distinctes la matérialité de l'instrument qui prend raison dans l'utilisation musicale et l'émission musicale qui, réciproquement, ne tient qu'aux dispositifs mis en œuvre.

A la fois par sa relative étrangeté au sein de la discipline et par sa duplicité, l'archéologie musicale, en définitive, est une des plus complètes. D'un côté, on dispose des ustensiles de production; de l'autre, la notation, qui est prospective et anticipatrice pour les usagers, est pour l'archéologue retrospective et dilatoire, et, partant, pour autant qu'on l'ait déchiffrée, met à portée de l'observateur actuel un produit du passé.

Philippe BRUNEAU
et Jean-Luc PLANCHET

⁶² A. Bélis, *Rev. archéol.*, 1989, p. 127. — A. Bélis impute aussi à l'archéologie les représentations figurées des instruments. Bien sûr! à la fois parce que l'image est elle-même objet d'archéologie et qu'elle est témoignage sur un objet archéologique (cf. *RAMAGE*, 4 [1986]), pp. 284-285 : archéologie de et par l'image).

ERGOLOGIE ET CRÉATIVITÉ

L'ergologie en tant que science du travail n'ambitionne d'être ni productive, ni créative par elle-même, mais de dresser le constat de la productivité, voire de la créativité du travail. Relier la création au travail c'est rompre corrélativement avec l'ontocentrisme de la personne, sans nier pour autant les prouesses de la sensibilité et de l'intelligibilité ni celles du désir et de la liberté. Quant à l'originalité qu'on rattache spontanément à la création, elle est à inscrire dans une dialectique de la personne en tant qu'instauration d'une origine de l'être social. La théorie de la médiation permet d'avancer quatre principes de créativité qui correspondent à chacune des quatre modalités de la raison :

— par la représentation, l'exercice d'une sensibilité, d'une imagination et d'une intelligibilité,

— par la manipulation, le développement d'une habileté, d'une instrumentation et d'une technicité,

— par l'être, l'assomption d'une subjectivité, d'une genèse et d'une historicité,

— par le vouloir l'épreuve d'une émotivité, d'une valorisation et d'une liberté.

Il ne sera ici question que du principe lié à la manipulation tant la globalité d'une étude risque le syncrétisme. Plus précisément, il s'agit d'appréhender la productivité plastique et déictique de l'art, leur coexistence conflictuelle dans le formalisme opposé à l'imagerie autant que leur collusion dans l'œuvre. C'est le rapport entre l'art et la représentation qui est en cause pour ce qui concerne l'incidence de l'art sur la représentation (avec cette réserve que la déictique n'est pas la seule visée pratique de l'art qui peut être schématique ou cybernétique). On a, en effet, coutume d'envisager l'art comme technique de représentation, moins de considérer que l'art puisse être en retour imaginant.

Parmi les différentes raisons de faire il en est une qui est constamment niée sur le mode d'une dénégation, «freudienne», par son obstination : «La technique n'est pas l'art», dit-on; mais quelle différence est ainsi supposée, quand l'opposition n'est pas doublée d'un rejet ? «L'aveuglement devant» la technique se targue de spiritualité en arguant non plus du don ou du génie mais d'autres centrismes de la personne «avec et en avance sur son temps». Il va de l'authenticité naïve ou du

simulacre vécu authentiquement qui fondent les expressionnismes et tous les post-modernismes, au «logos» qui sémiotise tout; rarement il est fait allusion au «tropos» et aux potentialités de la technique, aux rapports variés au monde que l'humain constitue par son pouvoir outillé.

Paradoxalement, la peinture «anonyme» qui a promu une matériologie renvoie à des noms; c'est dire qu'en la remuant on a flairé que la raison de l'œuvre pouvait ignorer celle de son auteur mais jamais au point de l'en dissocier totalement. Le constructivisme, l'écriture automatique, le ready made, support-surface et le pattern art, Sol Lewitt, François Morellet sont là pour en témoigner. En parlant de matériaux et de techniques on veut désigner et on escamote ordinairement l'organisation du travail qui devient du coup, faute d'esprit, chargé de honte et de besogne. «Matériaux et techniques» ainsi compris sont aussi réduits à l'état de moyens asservis à des finalités spirituelles où une certaine idée de la plastique trouve place par esthétisme et par ajout. Ainsi, la plastique est exclue du travail, ce qui n'est pas la moindre des conséquences aveuglantes.

De tels simplismes ont depuis longtemps été dénoncés pour faire valoir une réalité autre de l'art: sur des présupposés phénoménologiques les «formes» ont été liées à la matière et à un esprit lui-même tributaire du procédé mis en œuvre¹, le mode d'existence artistique a pu être encore opposé à celui esthétique de l'œuvre d'art²; celle-ci est devenue une «abstraction concrète»³; enfin, la référence à une activité par elle-même créatrice définit la poïétique⁴.

Il n'empêche qu'on est loin de reconnaître dans l'activité une organisation à l'égal de la grammaire, si du moins on ne se contente pas de métaphores telles que «grammaire des formes», ou de sémiotiser les effets (en oubliant les faits), objets élémentaires d'une représentation: «point, ligne, couleur». Si l'activité est créatrice, il s'agit de montrer comment elle l'est. En se référant à la théorie de la médiation, il n'est pas question d'un truc déclencheur de trouvailles rythmiques, mais de repérer l'articulation spontanée, quel que soit le travail entrepris, des fonctions plastiques et déictiques à une organisation sous-jacente, implicite, à réhabiliter au même plan que l'inconscient freudien.

Recourir au néologisme «ergologie» pour la désigner, c'est rompre pour les raisons suivantes avec le savoir dominant associé au terme de «technologie»:

— la «technologie» hiérarchise entre les activités pour ne considérer que les techniques les plus sophistiquées au détriment de la technique au quotidien;

— corrélativement, elle ne connaît que la technique de l'ingénieur et, relativement à un objet usuel, néglige la diversité des modes d'emploi en fonction de chacun des opérateurs que nous sommes. La «technologie» brasse indifféremment les nécessités sociales et techniques, les raisons qui tiennent au métier avec l'organisation spécifique du travail;

1 Henri Focillon, *Vie des formes*.

2 Etienne Gilson, *Peinture et réalité*.

3 Marc Devade, *Passages*, catalogue d'exposition, Galerie Templon, 1970.

4 René Passeron, «La poïétique du matériau», in *Recherches poïétiques*, t.II, éd. Klincksieck (Paris, 1976).

— elle confond la rationalisation du travail avec la rationalité incorporée à toute activité, que celle-ci soit bien ou mal organisée;

— il en résulte un caractère impérialiste de la «technologie» peu compatible avec la liberté de l'Art et finalement c'est l'appréhension analytique de l'art qui en subit le contrecoup;

— enfin, pour accréditer ses thèses, elle fonde sur la physique le rapport humain à l'activité, positivant l'utilité dans le recours aux «propriétés de la matière» et négligeant de surcroît que la physique elle-même intègre la théorie de la relativité.

A titre d'hypothèse, la théorie de la médiation pose que les fonctions plastiques, déictiques et magiques sont articulées, et spécifiquement, à l'organisation implicite du travail. Ceci a pour conséquence, non seulement une appréhension autonome de l'art dans le rapport à la représentation, mais de lui conférer une raison a-historique d'existence et de le dissocier encore de l'axiologie fondatrice des Beaux-Arts par opposition aux arts et métiers. C'est en instaurant une clinique neurologique expérimentale que l'équipe de recherche de l'UFR du Langage et des sciences de la culture de l'Université de Haute-Bretagne a pu confirmer que notre capacité de représentation ne nous rend pas capables d'agir. En raccourci, le fait de savoir reconnaître et désigner un pinceau n'en délivre pas le mode d'emploi. Inversement, les troubles de la représentation, médiatisée ou non par le langage, peuvent laisser intacte notre capacité de manipulation; ainsi, un aphasique peut encore déchiffrer une partition, et inversement un dyslexique n'a aucune difficulté pour parler. C'est en se fondant sur cette diffraction naturelle de notre rationalité attestée pathologiquement qu'une théorie de l'outil est tentée, à l'égal de celle du signe dont la cohérence et l'adéquation, dans la glossologie, ont depuis longtemps été mises à l'épreuve.

Il ne s'agit pas de s'aligner dogmatiquement sur une théorie à l'opposé d'un empirisme qui, négligeant ses propres présupposés, rejoint subrepticement le dogme, mais de tester en quelque sorte la fonction heuristique du modèle proposé. Il est à parier que la distinction entre la représentation et la manipulation aura pour effet de nous mettre en mesure de mieux les exploiter, dans leur double réalité : apport naturel des sens et culturel des mots distincts de celui, également double, des gestes outillés ou non.

Ainsi, la référence à la technique a valeur explicative et productive. Pour ce qui concerne l'analyse propre à l'outil, on se reportera utilement aux études déjà publiées sur l'ergologie⁵. Le cadre étroit de cet article m'oblige à condenser l'hypothèse faite d'une théorie de l'outil; celle-ci apparaît comme tétramorphique, l'organisation du travail s'analysant

1. par faces,
2. par axes,
3. par la projectivité des axes,
4. et par pôles.

⁵ Jean Gagnepain, *Du Vouloir dire*, I, «Du signe, de l'outil» (1982); *Tétralogiques*, n° 3, *Problèmes d'ergologie* (Presses Universitaires de Rennes 2, 1986); Philippe Bruneau et Pierre-Yves Balut, *Artistique et archéologie*, I (*MAGE 1 = Mémoires d'Archéologie Générale*, 1989), chap. IV, «L'ergologie».

1. *Les faces.*

La transposition du modèle du signe dans l'étude de l'activité a valeur heuristique à condition qu'on ne se paie pas de mots : substituer la dualité «fabriquant/fabriqu^e» au «signifiant/signifié» du langage n'a d'intérêt que par la rupture instaurée avec l'analyse de la technique en termes de moyens et de fins qu'on retrouve sous d'autres appellations, notamment par les couples de «forme et contenu», de «forme et sens», «d'analyse formelle et sémantique». Le principe de l'outil bifacial réside dans la disjonction culturelle du moyen asservi naturellement à la fin et inversement de la fin liée par la nature au moyen en tant que raison d'être de celui ci.

Le changement de réalité impliqué par cette hypothèse est double :

— il en résulte, d'une part, une attention accrue prêtée à l'analyse des moyens, leur seule ustensilité garantissant leur traitement culturel. Un bâton peut servir à la peinture et de façon particulièrement efficace dans le dripping, il permet ainsi une coulée de la pâte en mince filet, il ne manifeste pas pour autant du fabriquant, c'est-à-dire une élaboration qui le désinvestisse de son exploitation particulière. Il se peut qu'on le remise dans la «boîte à outil» pour un prochain emploi ; ce geste peut être dû simplement au fait qu'il se soit avéré particulièrement efficace; ce n'est pas une raison suffisante pour le ranger parmi l'outillage. C'en est une si cela suppose que le bâton en question manifeste concrètement une analyse qui le distingue de n'importe quelle chose : il a été choisi pour sa rigidité, sa solidité, ni trop mince ni trop gros, ni trop court pour disposer d'un manche, ni trop long pour assurer la télécommande et éviter l'amplification du geste. L'outil apparaît ainsi comme de la distance installée dans l'activité, refus d'agir immédiatement qui, incorporé à la matérialité du moyen et en l'absence d'action, le rend disponible pour l'activité;

— quant à l'analyse des fins, elle n'est plus à confondre avec le projet (le bâton taillé en pointe pour accentuer la finesse du filet de peinture dégoulinant dans un travail d'écriture pourra être investi tout autant dans un travail de gravure ou de marquage au sol). On réalise la portée de cette proposition non seulement par l'écart de notre intention avec la fin analysée par la technique (en constatant, par exemple, que la charge limitée du pinceau oblige à interrompre et donc à fragmenter l'écriture d'un mot que je voulais unitaire par une égale densité des traits) mais encore en promouvant au titre de potentialité ce qui pourrait bien apparaître comme la banalité d'une «contrainte technique» ainsi qu'il est dit souvent. Ainsi, dans l'exemple ci-dessus, il est certes toujours possible de rechercher pendant plusieurs années, comme a pu le faire Pierre Alechinsky, un pinceau japonais qui convienne, mais il n'est pas moins créatif de repérer un rythme dans ces interruptions discrètes évoquées précédemment, ce que Pierre Alechinsky n'a pas manqué également de montrer en renouvelant le rapport à la disjonction des traits qui constituent les lignes qu'il nous montre.

En somme, il s'agit de reconnaître que notre créativité plastique n'est pas seulement parfois suscitée par la technique qui ferait alors à notre place, mais qu'elle est toujours articulée à son organisation, quelles que puissent être les visées du plasticien.

2. Les axes.

Pour préciser cette activité déjà formalisée, deux axes sont à considérer qui dédoublent l'analyse par faces : ils visualisent une capacité de différenciation et de segmentation qui aboutit à substituer le matériau et l'engin à la globalité du moyen, la tâche et la machine à celle de la fin.

Il convient de revenir à l'exemple du bâton maintenant élaboré en manche et en pointe : celui-ci manifeste le processus de l'outil par le fait qu'on y a repéré :

- un pouvoir de rigidité par différence avec un pouvoir de souplesse qui pourrait être réalisé par un bout de ficelle, par exemple;

- un pouvoir de solidité qui l'oppose à la fragilité du brin de paille ou du morceau de polystyrène;

- un pouvoir de neutralité en présence de peinture que ne réalise pas le polystyrène qui fond par la térébenthine employée comme diluant, ni le bâton de craie qui se désagrège, trempé dans de la peinture à l'eau;

- un pouvoir de sécabilité qui justifie la préférence donnée au bâton de bois qu'on peut facilement tailler plutôt qu'à la barre de fer.

Chacun de ces choix implicites suppose une mise en opposition analogue à la paire minimale de la phonologie : et de même que celle-ci fait apparaître un trait pertinent négligeant la matérialité du son, de même celle-là constitue le matériau et une abstraction de la matière. César est à citer qui dans ses «Expansions» propose souvent la dialectique du solide et du pâteux; Giovanni Anselmo aussi, particulièrement «Verso Oltremare» où s'intensifie l'opposition entre la solidité et le poids d'un bloc de granit menaçant une petite pièce fragile et légère. «L'interrupteur mou géant» de Claes Oldenburg offre encore un bon exemple de mise en scène de ce principe oppositionnel fondateur; la puissance monstrative de sa pièce réside dans la double implication d'un pouvoir de mollesse et de dureté.

En deçà de l'opérateur impuissant qu'elle suppose, on appréhende ainsi l'abstraction de l'art indépendamment de sa fonction dite «figurative» ou «abstraite» par défaut. Ce sont des qualités mécanologiques qui sont retenues; peu importe, dans le principe, la matière qui assure leur réalisation concrète. Ainsi le bois n'est nullement rivé au pouvoir de rigidité puisqu'il peut aussi bien acquérir de la souplesse une fois étuvé ou plus simplement trempé dans l'eau, tel le rotin, ou en offrir naturellement à qui choisit l'osier entre les essences. Le matériau apparaît donc comme multimatériel. Que le thème de l'eau se déduise du matériau appréhendé comme pouvoir de liquidité, tel qu'il apparaît dans «La chute blanche» de Pierre Alechinsky, n'implique pas que la liquidité soit rivée à cette fonction déictique. Toutefois, cette conséquence d'une attention plastique prêtée au fabriquant pour le réinvestir dans le fabriqué amène à souligner que la thématique plastique ne saurait être traitée par des façons de faire interchangeable sans être réduite à de l'imagerie; pour le plasticien, les effets formels (en l'occurrence le rythme propre aux qualités sensibles) sont spécifiques à chaque qualité utile mise en œuvre. Ceci amène à reconsidérer le principe de la synergie lorsque le mode de production est plastique⁶.

La réunion en ensembles des choix effectués dans la diversité des qualités utiles suppose une capacité à définir des unités, c'est-à-dire des frontières en-deçà et au-

⁶ Cf. ci-après 4ème partie, «les pôles de l'outil».

delà desquelles un ustensile apparaît ou disparaît. Ainsi, le bâton taillé en contracte deux, en dépit de son unité tangible, par la pointe qui contraste avec la manche. Il importe de préciser que la segmentation étant abstraite, elle est dans son principe négligence de la matérialité; autrement dit, le nombre d'unités mécanologiques manifesté par tel objet usuel ne coïncide pas avec le nombre de pièces matériellement séparées ou séparables par montage ou démontage : c'est ainsi que dans le «marker», le manche est aussi un réservoir. Relativement aux unités repérables à travers le bâton, l'analyse qui permet de les dissocier consiste dans le fait que la pointe se rencontre ailleurs et sans le manche associée à la tête dans le clou, à la lame dans le couteau, ou au poteau dans le pieu, et que le manche est présent sans la pointe dans le pinceau avec la touffe, dans la casserole avec le récipient, et doublé d'un second manche dans le témoin de la course de relais. De cette façon, une organisation mécanologique quantitative, principe de division ou de segmentation minimale du travail, préside à la constitution des engins, par analogie avec les phonèmes du langage.

Deux exemples permettent de cristalliser un rapport plastique à l'engin sur le mode de la métrique : celui de Cézanne et de Mondrian. En faisant apparaître la forme de la touche, Cézanne introduit un principe de division du format qui s'avère en même temps mesure étalon des surfaces qui, quelles que soient leur étendue et leur fonction dans l'effet de paysage (premier plan ou lointain), se trouvent ainsi scandées par les unités d'application du pinceau. La période 1913-1919 de Mondrian fait valoir particulièrement la non-coïncidence de l'unité de surface disponible avec l'objet-paysage. Le champ de celui-ci, d'abord visuel et posé comme extériorité se noue peu à peu au format dont il acquiert les caractéristiques (forme, étendue, limites, proportion, orientation). L'évidence de l'unité matérielle du support s'opacifie; des unités s'y forment et sous-tendent l'accord du champ de l'objet au champ pictural. Mondrian neutralise le rapport aux limites : d'abord par le réaménagement du format en ovale, jouant de l'inscription elliptique totale ou partielle dans le rectangle, ensuite par un sfumato puis un tassement des formes pour parvenir à la rencontre avec les bords qu'il traite en affirmant tantôt l'arrêt imposé, tantôt l'illusionnisme du plan illimité. Mais quelles que soient les modalités retenues du rapport, l'émergence du format s'affirme comme relation plastique au support démultipliant celui-ci.

Téléologie, l'analyse de la fin est également double, mais sans coïncider avec l'organisation mécanologique : ce sont les différences de dispositifs, non de matériaux ou d'engins qui font les différences de tâches, et les unités d'intégration des dispositifs, non les variations qualitatives et quantitatives du fabriquant qui font les machines. Le fait, dans l'estampage, de substituer un voile de tissu à une feuille de papier modifie le dispositif sans constituer une différence de tâches. Par contre, le changement dans la disposition relative des engins (film d'encre, voile de tissu, planche de bois, rouleau encreur, rouleau presseur) témoigne de l'introduction d'une machine supplémentaire lorsque le rouleau encreur est aussi rouleau presseur prélevant l'empreinte de la planche sur un tissu superposé : encrage et estampage se trouvent ainsi intégrés au lieu d'être seulement en distribution complémentaire (cf. infra : la syndèse).

Dissocier le but de l'opérateur des tâches qui sont effectivement impliquées a pour effet de mettre le travail à distance du projet. La prégnance d'une finalité

particulière hiérarchise la séquence opératoire au point que des opérations sont occultées auxquelles convient le concept de parergon. Pourtant, si plastique il y a, on ne saurait admettre qu'elle se manifeste seulement à partir d'un certain moment du travail, excluant le rapport au travail dit «préparatoire» et le rapport au matériel pour ne considérer que l'organisation du produit. C'est pourtant ainsi que dans le tableau, le travail du cadre et du châssis s'est effacé bien longtemps derrière la chromatisation et la linéarisation avant que Daniel Dezeuse, Claude Viallat et Pierre Buraglio exploitent leur assemblage. De même, il a fallu la boîte trouée de Jackson Pollock, «Le vol d'une mouche non-euclidienne» de Joan Miro et les inclusions de tubes pressés d'Arman pour que le stockage de la peinture soit valorisé. On pourrait encore développer la question du socle en sculpture et l'effacement du dispositif de construction auquel il contribue.

La productivité plastique de l'opération réside principalement dans la constitution d'un registre, morphologie spécifique liée à l'un des dispositifs mis en œuvre. Il s'agit de constater que les formes plastiques ne peuvent être indifféremment produites par n'importe quel dispositif, les finesses de la pointe sèche, par exemple, n'étant pas reproductibles au pinceau. Ceci nuance quelque peu le principe de synergie, de la même façon que la poésie conteste la synonymie par réinvestissement du signifiant dans le signifié⁷. A ce rapport plastique à la tâche on peut relier bon nombre de pratiques où s'affiche une même famille de formes par récurrence du même traitement technique. A titre d'exemple, «L'adieu» d'Henri Laurens, «Le tiaré» d'Henri Matisse, «Rue de Buci» dé-collage de Wolf Vostell, «abcd» de Raoul Hausmann, «Le boeuf écorché» de Chaïm Soutine,

Lorsqu'il n'en est pas ainsi, il arrive cependant qu'une autre opération soit mimée qui ne peut avoir lieu dans le procédé choisi : telle la taille de la sculpture et sa volumétrie accentuée dans la peinture de Picasso des années 1930-1940, inversement, en céramique modelée, la présence virtuelle de la taille comme dans la «Table Tio Pepe» d'Eduardo Arroyo.

La collusion de la déictique et de la plastique s'avère le plus souvent comme la conséquence d'une attention prêtée à la façon de faire : par le fait même qu'il est constitué d'une réitération, le rapport plastique aux opérations ne manque pas de produire de l'information, que celle-ci survienne comme «témoignage d'un vécu» ou qu'elle fournisse l'occasion d'une production déictique : ce qui est repéré par le peintre comme indice s'élabore peu à peu comme indication. Ainsi la peinture ou le dessin fait de raclage ou de grattage jusqu'à trouser la toile ou déchirer le papier témoignera d'un rapport douloureux au monde, banalité que le peintre ou le dessinateur s'évertuera à dépasser, certains travaux de Fontana l'attestent.

Le rapport plastique à la machine peut être désigné par le terme d'involution : celui-ci présente l'avantage de s'opposer à la fragmentation, ce que le plasticien cherche à conjurer. Le travail de Paul Cézanne peut encore servir de référence; telle la «Vue sur Gardanne» : si l'on se reporte à la confrontation faite par J. Rewald⁸ avec une photographie du paysage correspondant, il apparaît nettement qu'en peinture le végétal s'architecture, il subit en quelque sorte la contagion de la construction du village, objet de l'attention. Le même parallèle peut être effectué

⁷ Voir note 6.

⁸ John Rewald, *Cézanne et Zola* (Paris, 1936).

s'agissant des «Maisons à l'Estaque» de 1908 de G.Braque, de même que des «Maisons sur la colline» de 1909 de P. Picasso. La rencontre d'opérations qui a lieu dans de telles conditions fait valoir l'objet visuel de référence en tant que «chose pour agir»; le registre géométrique de la construction fournit ses lignes à la chromatisation et l'on retrouve ainsi mais avec un nouveau sens les fameuses lignes dites «de construction».

L'involution peut avoir lieu sur le mode du contraste : citons en exemple la pratique de Sam Francis où la projection de peinture va à la rencontre d'une linéarisation offrant un réseau virtuel pour le rendre visible çà et là en des efflorescences produites par la diffusion de la couleur dans le liquide transparent. La dualité des tâches apparaît avec d'autant plus de force qu'ordinairement linéarisation et chromatisation sont confondues dans le tracé. Les encres de P.Alechinsky présentent une façon similaire de faire valoir la linéarisation dans le rapport à la chromatisation : alors que le tracé est scandé de ruptures, la couleur fuse pour faire la liaison entre les fragments.

Pour ce qui concerne la productivité plus particulièrement déictique des rencontres d'opérations, il faut rappeler le procédé du collage-découpage promu par les surréalistes mais déjà au principe de la production de bon nombre de «Monstres dans l'art occidental»⁹, notamment ceux de J.J.Grandville, sans compter le tangram et tout l'art du montage filmique générateur de la «troisième image»¹⁰.

Si l'on considère la fonction déictique de la plastique elle-même, l'exemple de «Month of may» d'Antony Caro est éclairant : il montre comment la rencontre de deux façons de faire différentes peut être informative : la poutre IPN n'est pas élaborée pour le pliage; faite pour la construction, elle doit tout au contraire résister à toute déformation. Sa forme et ses qualités utiles (rigidité et solidité) se prêtent à son exploitation par tronçonnage. Les deux tronçons présentés le sont dans leur stabilité maximale; coupés à angle droit, ils sont rigoureusement perpendiculaires au sol, plus larges que haut; tous ces faits qui tiennent aux modalités particulières du découpage redoublent la force d'inertie qu'ils constituaient déjà. Opposés à ces deux formes rouges, un ensemble de tuyaux oranges affichent une orientation ascendante; chacun d'eux est coudé, ce qui renvoie à une force minime de pliage comparée à celle qu'il faudrait déployer pour infléchir le fragment d'IPN. L'un des tuyaux est en aluminium, c'est le seul qui soit peint en vert ; il est également le seul à montrer un pliage manuel (quelque peu aléatoire), il est encore le seul qui ne participe pas, ni réellement, ni visuellement au soutien d'un quatrième composant fait de deux barres parallèles ; il est en appui, sur le sol et sur les barres comme s'il les effleurait à peine, et pour cause : c'est le plus léger et, tuyau, il rejoint la légèreté de l'air. Deux lignes apparaissent, l'une constituée de l'entredeux des barres (dont l'épaisseur, la rigidité et la droitesse rappellent par le même rouge les caractères des tronçons d'IPN), vide que traverse une ligne formée d'un pliage désinvolté qui ne se plie à aucune architecture. Le comment faire, on le voit, vaut le commentaire suggéré par le titre.

⁹ Gilbert Lascault, *Le monstre dans l'art occidental* (Paris, 1976).

¹⁰ S. M. Eisenstein, *Cinématisme, peinture et cinéma* (Bruxelles, 1980).

3. La projectivité des axes.

Les deux axes de différenciation et de segmentation ou d'identités oppositionnelles et d'unités contrastives se projettent l'un sur l'autre par la constitution d'identités et d'unités partielles. Quatre concepts, la covalence et le type, la covariance et la syndèse, désignent ces processus de similarité et de complémentarité.

La covalence ou similarité d'unités mécanologiques. — On comprend aisément que deux unités mécanologiques puissent avoir en commun un même pouvoir qui établisse une covalence en constatant, par exemple, que la rigidité est présente dans quantité d'engins, du récipient, du manche et de la pointe déjà mentionnés à la planche et à la plaque. Une telle réalité qui allie le bois et la glace nie tout autant que le matériau la diversité des apparences. Elle s'établit à l'encontre de nos représentations en fragmentant l'unité de leurs projets, accentuant du même coup la distinction des deux ordres de la conscience et de la conduite. Si Gloria Friedman peut en quelque sorte réactiver le paysage de neige d'un tableau classique en faisant valoir sa distance du spectateur au moyen d'un bac interposé contenant du verre pilé, c'est bien en raison de l'identité partielle des cristaux de neige et de verre par rapport aux pouvoirs de transparence et d'opacité.

Le type ou similarité d'unités téléologiques — Ce principe de similarité concerne également le fabriqué : des classes de tâches, les types, sont ainsi constituées par une exploitation partiellement identique des engins : le conduit par tube permet d'associer à l'adduction d'eau ou de gaz aussi bien l'éclairage au néon, et celui du moniteur d'ordinateur, que l'écoute au stéthoscope, à la suite de tous les regards outillés, téléscopiques, macroscopique et microscopique. L'important est ici de souligner, en-deçà de l'isomorphisme qui nous fait prendre des canons pour des tronçons d'oléoduc, la proximité manipulative de tâches, certes différentes, mais encore éloignées les unes des autres par une conscience finaliste. C'est que la conduite elle-même, jetant ces ponts en dépit des séparations instituées, crée déjà des analogies déictiques, parce qu'elle amène des sensations identiques malgré la diversité opératoire. Il n'est donc pas étonnant que par le tube une thématique de l'énergie liée au vide se cristallise, dont le caractère générique doit au principe du type. Il est inévitable aussi que des rapprochements s'établissent, voulus ou non, entre des pratiques éloignées, celle d'Antony Caro par l'œuvre précitée, de Keith Sonnier dans sa série tubulaire, de Bruce Nauman par ses tubes de néon. C'est par ce même regard outillé que le tube se retrouve dans la nature et que s'y ajoutent alors les connotations de la croissance vitale, de «la substantifique moëlle» et des modes nutritionnels et digestifs; il faut du coup, pour compléter ce musée imaginaire, inviter Peter Briggs avec ses coquillages en spirales, Marcel Dinahet et ses concrétions de ciment axialisées par un tube plus que digestif et intestinal, plus que sexuel aussi puisqu'il est encore axe de rotation de la terre, et autant l'image du globe que masse de particules mélangées au ciment. Ainsi, l'artiste producteur de matières rejoint le coquillage, la terre, la mer, condensation de la Genèse, phylogénèse et ontogénèse.

La covariance ou complémentarité d'unités mécanologiques. — L'élaboration outillée implique un principe de complémentarité qui indépendamment de la finalité plastique ou déictique est capacité d'adaptation des unités entre elles par assimilation partielle. Ainsi la touffe du pinceau est reliée au manche par la virole et l'encre, parce qu'elle est «pour écrire», à la feuille de papier apprêtée.

On peut toutefois faire valoir plastiquement ces rapports d'adaptation : bien des exemples pourraient être extraits de la pratique de Support-Surface ; citons plus particulièrement les travaux de peinture où s'affiche l'interdépendance du subjectile et du colorant (particulièrement ceux d'André-Pierre Arnal et de Claude Viallat). Plus couramment, l'écriture cursive manuelle offre l'occasion de développer ce principe de complémentarité entre les unités minimales. En partant du constat que les unités gestuelles de production des lettres ne sont pas les unités représentatives que sont les phonèmes du langage, que bien souvent c'est la ligature entre deux lettres (plus que la lettre elle-même) qui existe, un autre rapport à l'écriture plus plastique s'initie, mettant l'accent sur les articulations.

Le principe en cause, celui de covariance, est spontanément impliqué dans tout le travail ; le reconnaître en le pratiquant, c'est déjà le mettre en œuvre.

La syndèse ou complémentarité d'unités téléologiques. — Parler de «syndèse»¹¹, c'est envisager la complémentarité des machines (ou unités d'intégration des tâches) ; il s'agit alors d'appréhender leur enchaînement de sorte que chacune comporte l'anticipation des suivantes et se réaménage en fonction des précédentes.

La technique du bois perdu en offre un exemple net ; soit une planche taillée par étapes : chacun de ses états donne lieu à une impression de couleur à chaque fois différente ce qui a pour effet de mettre en scène les traces de la taille elle-même. Ce procédé que Picasso a exploité dans ses linogravures suppose que la gravure proprement dite (taille et linéarisation) commence, s'arrête et reprenne en fonction de la décomposition par couleurs de l'image que réalise l'impression (chromatisation et estampage). L'impression elle-même s'infléchit, l'exploitation d'une seule planche obligeant à superposer les couleurs et donc à commencer par les couleurs les plus claires, si l'on veut éviter leur mélange, ou bien à composer, gravure comprise, avec celui-ci. Une double estampe de Gérard Diaz présente une variation du même principe : ce sont deux états successifs d'une même planche qui sont confrontés sur une même feuille ; si l'accumulation des tailles produit un effet narratif de levée de tempête («La tourmente»), c'est aussi parce que l'impression réunit les deux variations dans un même espace.

Un autre exemple est fourni par Bill Woodrow dans l'exploitation par découpage (découpage et linéarisation) et soudage (soudage et pliage) d'un capot d'automobile : la façon de faire par relation de cause à effet entre les machines redouble le rapport entre l'accident et le téléphone. La conscience du malheur ne tient pas seulement au combiné décroché mais au fait que celui-ci est plein du fait antérieur qui l'a produit, télescopant les moments critiques (l'accident lui-même, le découpage de la tôle, l'annonce de l'accident, jusqu'au vide de personne qui s'en suit dans le pire des cas).

¹¹ Attie Duval, «Au pied de la lettre», in *Tétralogiques*, n° 3, *Problèmes d'ergologie* (1986).

4. *Les pôles de l'outil : la dialectique de la fabrication et de la production.*

A l'égal de la grammaire relativement au langage, la fabrication constitue le moment instantiel de la technique ; il est loisir par refus d'agir, négation du geste naturel (qui ne diffère pas l'action pour l'outiller mais l'accomplit dans l'asservissement du moyen et de la fin) et désubstantialisation du travail par investissement implicite dans son organisation indépendamment de ses fonctions explicites.

On conçoit alors que l'attention prêtée au comment faire propre à l'endocentrisme de la plastique place le plasticien dans une position privilégiée pour observer le travail et méditer, outillage en main, sur ce qui le fait agir à la fois quant aux objets qu'il entreprend et quant à la façon dont il s'y prend. Que la performance se définisse comme le démenti de l'instance fait encore du plasticien un être constamment en face (sinon en lutte contre) des conditions qu'il s'est données de son propre travail. On se reportera sur ce point à un précédent article¹².

Toutefois la différence entre la plastique et la déictique amène à reconsidérer la question de la synergie des opérations. Soit une ligne à produire : si l'opérateur ne vise qu'une orientation et une fragmentation, comme dans l'écriture, peu importe ce dont la ligne est faite; si, par contre, la visée est plastique et que la ligne doit porter un rythme, les variations de transparence, d'opacité, d'épaisseur et de largeur ne sont plus négligeables tant elles déterminent elles-mêmes un rythme qui ne manquera pas de faire sentir sa discordance s'il est oublié.

Gilles LE GUENNEC

¹² Gilles Le Guennec, «Descriptivité et description d'une performance plastique», in *RAMAGE*, 7 (1989), pp. 7-24.

**Études d'archéologie du vitrail français
au XIX^e siècle, VI***

**RIDEAUX ET VITRAUX,
POUR LE CONFORT DES ÉGLISES DE PARIS
AU XIX^e SIÈCLE**

C'est une évidence pour les lecteurs de *RAMAGE*, il est en tout logement de l'habitat de la personne et du gîte du sujet. L'église n'échappe pas à cette définition¹ et chacun de ses équipements s'adresse soit à l'animalité, soit à l'acculturation du fidèle qu'elle loge. Au siècle dernier, l'amélioration du confort des églises est constante. Pour répondre aux besoins nouveaux, les aménagements varient selon la période envisagée. D'abord rudimentaires, ils deviennent techniquement plus complexes, et sont largement diffusés, à partir du milieu du siècle. C'est alors que les fenêtres sont pourvues de vitrail coloré. Une nouvelle étude du vitrail au XIX^e siècle s'imposait donc, en le considérant, cette fois, comme participant au confort des habitants de son église d'accueil, le clergé et les fidèles.

I. LA RECHERCHE DU CONFORT DANS LES ÉGLISES

En 1836, le manque de confort des églises parisiennes devait être tel que Bidaut, membre de la Société libre des Beaux-arts, lui consacra un article. Pour cet auteur, l'église devait remplir cinq conditions principales : «Destinées à la

* La précédente étude remonte à *RAMAGE*, 8 (1990), pp. 41-58.

¹ Cf. Ph. Bruneau, «Qu'est-ce qu'une église ?», *RAMAGE*, 9 (1991), pp. 56-66.

réunion des fidèles, au recueillement et à la prière, nos églises doivent être vastes et élevées pour nous faire sentir notre petitesse; elles doivent être décorées de sujets rappelant à tous la puissance et la miséricorde divines; elles doivent être propres et rangées pour servir d'exemples; elles doivent être préservées d'humidité, et leur température doit être douce, afin que la crainte d'y contracter des maladies n'en éloigne personne; enfin, il faut qu'elles soient isolées de toute habitation particulière : la demeure de Dieu doit être séparée de celle des hommes»². Sur le ton de la raillerie, il poursuivait en dénonçant les défauts d'aménagement des églises de la Capitale, consacrant, notamment, un long développement à leur manque de confort : «La malpropreté, l'humidité, la froidure qui règnent dans toutes les églises catholiques de France étonnent l'observateur indifférent et indignent le philosophe chrétien... Eh quoi ! c'est sous l'influence d'une religion de charité et d'amour du prochain qu'on voit des églises où l'on ne peut mettre le pied, où l'on ne peut s'asseoir un moment pour la prière, sans être obligé de payer, où la boue du sol, les moisissures des murs, la rusticité et la saleté des chaises, l'humidité glaciale de l'air dégoûtent, menacent et attaquent ceux qui viennent rendre hommage à Dieu ! C'est dans ces églises funestes qu'en assistant à une bénédiction nuptiale ou à un service mortuaire, on contracte une maladie mortelle ! Cet état de chose est vraiment monstrueux et impardonnable aux chefs du clergé de France. Lui seul a aussi peu soin de la santé et de la vie des fidèles. Dans tous les autres pays de l'Europe, les églises sont tenues saines par les soins des pasteurs; ouvertes avec soin en été pour que la température s'y mette en équilibre avec celle du dehors, elles sont chauffées en hiver pour qu'on puisse y prier sans risque. Et que l'on n'objecte pas la dépense que le chauffage occasionnerait : une des plus grandes églises de Londres est chauffée moyennant 7 fr 50 cent. de combustible»³. Nonobstant le caractère peut-être excessif de ce texte, le manque de confort des églises qu'il dénonce, devait se faire sentir à l'époque de sa publication. Pour y remédier, Bidaut concluait : «Que nos pasteurs sachent donc profiter des œuvres d'art pour décorer leurs églises avec goût et convenance; qu'ils les assainissent et les rendent habitables pendant les offices; qu'ils y fassent entendre, outre les hymnes admirables des Palestrina et des Hændel, des chœurs de jeunes filles et de jeunes garçons exercés à chanter avec candeur les louanges du Très-Haut, et l'on ira prier et méditer dans les lieux où l'on ne peut aujourd'hui se reposer sans risques de plusieurs genres»⁴. Il semble que l'amélioration du confort matériel des églises soit, au moins à Paris, une question d'actualité en cette première moitié du XIX^e siècle. Les lignes suivantes vont le montrer, sans être toutefois un inventaire exhaustif des nouveaux équipements mis en place⁵.

² Cf. Bidaut, «Des églises catholiques, de leur décoration et de leur tenue», *Journal des artistes*, n° 1 (3 janvier 1836), pp. 8-9.

³ *Ibid.*, pp. 9-10.

⁴ *Ibid.*, pp. 10-11.

⁵ Cet article exploite pour une bonne part les comptes rendus des séances des bureaux et des conseils de fabriques des paroisses parisiennes consignés dans les registres de délibérations. Tous sont conservés aux Archives historiques de l'archevêché de Paris, comme l'ensemble des

A. Le confort du sujet

Le confort du sujet intéresse tous les sens. Déjà en 1734, le curé de Saint-Nicolas-des-Champs (III^e arr.) décide «la construction d'un caveau pour mettre fin aux "mauvaises odeurs du fait de l'ouverture de la terre" (...), [qui] devait être construit "depuis le portail jusqu'à la chaire, comme dans presque toutes les églises de Paris"»⁶. Le XIX^e siècle voit se mettre en place des aménagements luttant contre le froid, contre le bruit et contre l'éclat du soleil.

1. La lutte contre le froid

Des deux moyens possibles pour combattre le froid, agir soit sur la chose à chauffer, soit sur le système de chauffage⁷, c'est le premier qui fut d'abord retenu à Paris. En effet, si l'installation de paillassons sur le dallage de pierre ou le remplacement de ce dernier par un parquet ne réchauffaient pas l'église, ils contribuaient au moins à ne pas la refroidir. Bidaut signale en 1836, qu'«après beaucoup d'hésitations, quelques curés de Paris se sont décidés à faire poser des tresses de paille sous les chaises des nefs de leurs églises, et dans une enceinte où l'on paie les chaises un sou de plus»⁸. Saint-Roch (I^{er} arr.) était dans ce cas. En 1832, la fabrique commande quatre tapis de jonc pour en garnir la nef, et en 1843, trente tapis de la même matière pour le reste de l'église : pour le bas-côté du chœur, six à droite et quatre à gauche; cinq dans chaque bras du transept, occupé respectivement par les chapelles Saint-Denis à gauche et Sainte-Geneviève à droite; dans la nef, trois devant chacune de ces deux chapelles; enfin, deux tapis autour de la chaire et deux autres dans le bas-côté derrière le banc d'œuvre⁹. Le cas n'est pas unique : en séance du 30 octobre 1833, le conseil de fabrique de Saint-Germain-des-Prés (VI^e arr.) autorise le curé à garnir la nef de l'église de «paillassons soit en paille, soit en jonc en tout ou en partie, pourvu que la dépense à faire n'excède pas mille francs». La chapelle de la Vierge de cette église n'en fut dotée que six ans plus tard, grâce à une décision prise lors de la séance du conseil du 20 décembre 1839. De même, à Saint-Germain-l'Auxerrois (I^{er} arr.), le bureau de la fabrique autorise le trésorier à payer au sieur Lœillet, fabricant, les paillassons à fournir pour l'église, soit, la somme de 158 fr. pour 92 morceaux, le 3 décembre 1837, et de 117,50 fr. pour 58, 44 m, le 2 janvier 1842. À Notre-Dame-des-

archives paroissiales parisiennes utilisées ici. Les fautes d'orthographe des textes cités ont été corrigées.

⁶ Cf. M. Dargaud, *L'église Saint-Nicolas-des-Champs, étude historique et archéologique* (thèse de l'École nationale des Chartres, 1974-1975) (Arch. nat., «A B XXVIII 212»), pp. 231-232, d'après le registre de délibérations (Arch. nat., «LL 863», f^o 229 V^o, 7 septembre 1734). Je remercie l'auteur de m'avoir autorisé à consulter son travail.

⁷ Cf. Ph. Bruneau, *op. cit.* (*supra*, n. 1), p. 58.

⁸ Cf. Bidaut, *op. cit.* (*supra*, n. 2), p. 10.

⁹ Voir les états des fournitures à faire, datés du 17 mai 1832 et du 5 août 1843, conservés dans les archives paroissiales de Saint-Roch, dossier n^o 480.

Victoires (II^e arr.), au cours de la séance du conseil de fabrique du 26 juin 1834, «M. Le Duc propose que l'église soit, comme cela se pratique, garnie de paillassons, afin de préserver du froid les fidèles pendant la saison rigoureuse». Approuvée, cette mesure occasionna une dépense de 420 francs, dont il est rendu compte lors de la séance du 9 juin 1835. La question est réabordée le 10 novembre 1853, lorsque «M. le curé demande au conseil s'il lui conviendrait de faire placer un calorifère dans les caveaux de l'église et un paillason sur les dalles de la nef et des chapelles à raison de la saison d'hiver». Les paillassons «de la meilleure qualité» sont approuvés par le conseil, mais en séance du 10 janvier 1854, «M. le curé fait connaître (...) qu'au moment où l'on allait s'occuper de (...) [leur] achat (...), il lui a été proposé de faire établir dans toute l'église un plancher de bois (...) [qui] lui avait paru une amélioration très utile pour l'église (...) [.] La rigueur de la saison ne permettant aucun retard (...), il avait, sans l'avis préalable du conseil, commandé le plancher qui avait été de suite exécuté». Cette substitution du parquet aux paillassons se retrouve à Saint-Philippe-du-Roule (VIII^e arr.). En séance du conseil de fabrique du 15 avril 1836, «M. le trésorier appelle (...) l'attention du conseil sur les améliorations et embellissements que l'état de la caisse donne l'espoir de réaliser dans le courant de l'exercice de 1836. Il propose l'achat de paillassons destinés à garnir toute la nef à l'époque de la mauvaise saison»; acquisition approuvée par le conseil. Huit ans plus tard, au cours de la séance d'avril 1844, le bureau de la fabrique «est (...) autorisé à faire renouveler tous les paillassons de la grande nef», mais le 2 février 1866, «M. le curé expose au conseil les inconvénients que présentent les paillassons de la nef et des bas-côtés de l'église. Ils ne peuvent être enlevés fréquemment, contiennent beaucoup de poussière et pourrissent par suite de l'humidité et de la boue apportée du dehors en entrant dans l'église. Ces paillassons ont besoin d'être renouvelés tous les quatre ans et coûtent environ 1500 francs. M. le curé pense (...) [qu'ils] pourraient être remplacés avec avantage par un parquet posé sur bitume, au lieu des dalles de pierre, en laissant seulement subsister les dalles au milieu de la nef et dans les autres passages». Lors de la séance suivante, le 23 février 1866, «plusieurs membres du conseil rendent compte des visites par eux faites dans certaines églises de Paris où l'on a substitué du parquet au dallage. À l'église Saint-Pierre-du-Gros-Caillou [(VII^e arr.)], le parquet est placé sur lambourdes. Il a l'inconvénient d'être trop sonore. À Saint-Vincent-de-Paul [(X^e arr.)], et dans la crypte de Saint-Augustin [(VIII^e arr.)], le parquet est placé sur bitume et ne présente pas l'inconvénient de celui de S^t-Pierre». Toutefois, dans ces deux églises, les parquets doivent être frottés quotidiennement, ce qui entraîne une dépense supplémentaire. Malgré cela, le 29 juin 1866, le conseil de fabrique de Saint-Philippe-du-Roule vote les crédits nécessaires à l'installation d'un parquet dans l'église.

Au cours des années 1830-1840, des poêles commencent à être installés dans les chapelles des catéchismes. Ainsi, sur la demande de M. l'abbé Modelonde, chargé de faire le catéchisme des jeunes personnes à Saint-Roch, le 20 décembre 1829, le bureau de la fabrique autorise l'installation d'un poêle en fonte dans la chapelle du Calvaire. De même, en sa séance de juillet 1831, le conseil de fabrique de Saint-Philippe-du-Roule arrête qu'il sera placé un poêle dans la sacristie des chantres, cette pièce servant aux catéchismes. Cependant, à ma connaissance,

jusqu'aux années 1840, la lutte contre le froid dans l'église même, ne s'opère pas par le réchauffement de l'atmosphère au moyen d'un appareil de chauffage tel que le poêle. «Messieurs les curés des principales églises ayant déjà, dans leur sollicitude, pourvu les nefs de nattes pour adoucir le froid de la dalle», le 19 juillet 1839, le sieur Roux expose bien au curé de Saint-Roch son projet de «tabouret calorique» chauffé à l'esprit de vin et «mis à la disposition des fidèles pendant la saison d'hiver, moyennant une rétribution»¹⁰, mais cette proposition n'eut pas de suite.

2. La lutte contre le bruit

Pour mieux entendre un orateur il est aussi deux artifices possibles. Dans les églises du siècle dernier, l'amplification du son était assurée par l'abat-voix qui couronnait traditionnellement toute chaire à prêcher¹¹. Mais en 1835, à Saint-Roch, elle fut complétée par une insonorisation du monument qui améliora le confort d'écoute des auditeurs incommodés par les bruits venant de l'extérieur. Lors de la réunion du bureau de la fabrique du 8 mars 1835, «M. le curé expose (...) que le bruit des voitures et [des] omnibus qui passent continuellement dans la rue Neuve St-Roch, empêchant les fidèles de bien entendre M. l'abbé Cœur, prédicateur du Carême, et tous les prédicateurs qui n'ont pas la voix très forte, il serait utile de remédier à ce grave inconvénient et d'adopter les moyens qui pourraient parvenir à ce but. Plusieurs membres font différentes propositions à cet égard, et après avoir délibéré, le bureau arrête qu'il sera établi une sourdine, ou volet matelassé, en fond, à chaque façade intérieure des cinq croisées du bas-côté de l'église, derrière la chaire, et nomme une commission composée de MM. le C^{te} de Breteuil, le B^{on} de Bray et Labbé pour déterminer le mode d'exécution et surveiller la pose de ces sourdines». Mais le 15 mars 1835, «M. le curé fait observer que les cinq sourdines placées aux croisées du bas-côté de l'église, derrière la chaire, présentent un aspect désagréable, [et qu'] il conviendrait de placer des rideaux sur ces sourdines. Le bureau après en avoir délibéré, et pris connaissance de la dépense à laquelle s'élèverait la confection et la pose de ces rideaux, décide qu'il sera placé un rideau en calicot blanc sur chacune des cinq sourdines sus-énoncées».

3. La lutte contre l'éclat du soleil

Selon les principes préconisés par la Réforme catholique, à la suite du concile de Trente, le mobilier des églises, et principalement les retables, devait être parfaitement visible. Des verrières claires, essentiellement de verre blanc, et seulement ornées d'une bordure colorée ou non et parfois de petit tableau ou de médaillon¹² laissaient donc pénétrer massivement la lumière dans le monument.

¹⁰ Extrait de la soumission accompagnant la lettre de l'inventeur, *ibid.*, dossier n° 626.

¹¹ Jusqu'au XVIII^e siècle, il est, en Bretagne, un autre procédé d'amplification des sons. Cf. Yv.-P. Castel, «Les vases acoustiques des églises, des architectes au service du chant», *Ar Men*, n° 42 (avril 1992), pp. 38-43.

¹² Sur ces verrières voir H. Cabezas, «Recherches sur la renaissance du vitrail peint à Paris entre 1800 et 1830», *Les arts du verre : histoire, technique et conservation* (actes des journées d'études de la Section Française de l'Institut International de Conservation, Nice, 17-19 septembre 1991), pp. 33-35.

Elles garnissaient soit des églises construites au XVII^e et au XVIII^e siècle, tels à Paris Saint-Roch, Notre-Dame-des-Blancs-Manteaux et Sainte-Élisabeth (III^e arr.), Saint-Paul-Saint-Louis (IV^e arr.), Saint-Sulpice (VI^e arr.), etc., soit des monuments plus anciens mais «éclaircis» à cette époque, par la substitution de verre blanc au verre coloré de leurs vitraux. Ce fut le cas en 1728 dans la nef de Saint-Germain-l'Auxerrois¹³, à partir de 1733 à Saint-Merry (IV^e arr.)¹⁴, en 1734 à Saint-Gervais-Saint-Prottais (IV^e arr.)¹⁵, et les deux derniers vitraux anciens des fenêtres hautes du chœur de la cathédrale Notre-Dame de Paris (IV^e arr.) furent remplacés en 1741¹⁶. Les archives ne mentionnent des travaux similaires à Saint-Nicolas-des-Champs qu'en 1775, dans la chapelle Sainte-Geneviève¹⁷, mais il est vraisemblable que d'autres fenêtres de l'édifice furent transformées avant cette date. Toutefois, si le soleil, qui pénétrait ainsi abondamment dans l'église, assurait un éclairage parfait du mobilier, il présentait du même coup l'inconvénient d'éblouir les fidèles. Durant toute la première moitié du XIX^e siècle, s'organise alors une lutte contre la lumière, en installant des rideaux en étoffe devant les verrières claires. Aujourd'hui, ces rideaux ont disparu des églises de Paris, mais ils se rencontrent encore à la cathédrale de Nice (Alpes-Maritimes) et, en Italie, dans bon nombre d'églises romaines¹⁸.

Ils semblent apparaître au début du siècle dernier. Si l'on en croit les registres d'inventaires de son mobilier, le 11 février 1819, l'église Saint-Jacques-du-Haut-Pas (V^e arr.) n'était pourvue que de «trois rideaux [avec] leur tringle et [leur] poulie», et de «cinq rideaux de toile verte dans la nef»¹⁹, mais en août 1849, presque chaque baie du monument possédait le sien : «quatre grands rideaux en calicot pour les croisées de l'orgue et les rosaces ; quatorze rideaux pour les croisées au-dessus de l'entablement ; treize rideaux pour les croisées des chapelles et des bas-côtés ; deux rideaux moyens pour la chapelle de la S^{te}-Famille ; deux id. en plus

¹³ Cf. M. Dumolin et G. Outardel, *Les églises de France, Paris et la Seine* (Paris, 1936), p. 67.

¹⁴ Cf. J. Lafond, *Le vitrail, origines, technique et destinées* (Paris, nouvelle éd., 1988), p. 108, où est reproduite une photographie des fenêtres hautes de la nef.

¹⁵ Cf. L. Brochard, *Saint-Gervais, histoire du monument d'après de nombreux documents inédits* (Paris, 1938), p. 250, d'après le registre de délibérations (Arch. nat. «LL. 750», 11 juillet 1734).

¹⁶ Pierre Leviel avoue avoir procédé à cette opération, dans son traité *L'art de la peinture sur verre et de la vitrerie* (Paris, 1774), p. 24.

¹⁷ Cf. M. Dargaud, *op. cit.* (supra, n. 6), p. 247, d'après un acte conservé au Minutier central des notaires (Arch. nat., «XCIX, 613», 5 septembre 1775), cité par L. Lambeau, «L'origine des chapelles de Saint-Nicolas-des-Champs, leur décoration artistique et le badigeonnage qu'elles subirent pendant la Révolution», *Commission du Vieux Paris, procès-verbaux*, novembre 1920, pp. 222-223.

¹⁸ Selon Mgr X. Barbier de Montault, *Traité pratique de la construction, de l'ameublement et de la décoration des églises selon les règles canoniques et les traditions romaines, avec un appendice sur le costume ecclésiastique*, (Paris, 1878), t. I, pp. 58-59 : «C'est ainsi qu'on s[y] préserve du soleil, ou qu'à certains jours, on produit une obscurité factice ou une demi-sombreur à l'occasion des quarante heures et des illuminations surtout».

¹⁹ Voir les n° d'inventaire 310 et 319.

pour la chapelle des fonts; quatre id. plus petit»²⁰. Quant au registre des délibérations du conseil de fabrique de Saint-Nicolas-des-Champs, il rapporte qu'en séance du 23 janvier 1818, «le conseil autorise l'acquisition de huit grands rideaux de percale pour les quatre croisées de la chapelle de la Vierge». À Saint-Sulpice, c'est au cours de la séance du 20 avril 1838 que «le conseil, sur la demande de l'un de ses membres, arrête qu'il sera placé immédiatement un rideau de toile blanche à la fenêtre de la croix de l'église²¹, la plus proche du chœur, du côté de la rue Palatine, à l'effet de préserver les fidèles placés dans la nef, de l'incommodité du soleil très gênant pour ceux qui se trouvent dans une partie de l'église pendant la messe de neuf heures». De même, le 29 avril 1840, «on réclame des rideaux pour les travées de la nef et du chœur [de Saint-Étienne-du-Mont (V^e arr.)]. Le conseil, reconnaissant l'utilité de cette mesure (...), la recommande à l'attention et l'examen du bureau» de la fabrique²². Il semble qu'à Saint-Roch, l'acquisition de rideaux soit un peu plus tardive. Le 25 février 1849, le bureau de la fabrique «autorise la dépense (...) et l'achat de quatre rideaux en calicot au meilleur marché possible pour les croisées du chœur»; le 24 février 1850, «le curé informe le bureau qu'il serait nécessaire de faire l'acquisition de quatre grands rideaux en calicot pour les fenêtres de la nef de l'église»; le 16 janvier 1853, le bureau vote une dépense de 25 francs pour une paire de rideaux pour la nef; enfin, le 5 mars 1854, il autorise une dépense de 100 francs pour l'achat de rideaux en lustrine verte destinés aux fenêtres de la nouvelle chapelle du Calvaire. Lors de la séance du conseil de fabrique de Saint-Philippe-du-Roule du 4 avril 1856, «M. le trésorier expose (...) les plaintes de MM. les prêtres catéchistes au sujet de la gêne que leur cause le soleil pendant leurs exercices». «Le conseil autorise [donc] le trésorier à faire poser des rideaux en calicot aux fenêtres de la dite chapelle qui s'ouvre au midi». Il est enfin des cas où les rideaux installés doivent autant protéger les fidèles que les œuvres d'art de l'église. En date du 3 septembre 1862, le registre du bureau des marguilliers de Notre-Dame-des-Victoires précise que «le conseil ayant autorisé l'achat de rideaux rouges pour toute l'église, il y a lieu de se les procurer et de placer au plus tôt ceux du chœur afin de garantir les tableaux des rayons du soleil».

B. Le confort de la personne

Dans l'église, la recherche du confort ne s'applique, bien évidemment, pas seulement à ce qui relève du gîte du sujet. Elle s'observe également dans le respect des divergences sociales des fidèles²³, par l'amélioration du rôle d'isoloir de l'habitat ecclésial. Il est des isoloirs traditionnels perpétués au XIX^e siècle. Dans

²⁰ Voir p. 33 du registre.

²¹ C'est le transept qui est ici dénommé «la croix de l'église».

²² Le registre du conseil étant perdu, l'information nous est connue grâce à la *Suite de la table des matières contenues dans les registres des délibérations du conseil de fabrique de l'église de Saint-Étienne-du-Mont, à partir du 19 janvier 1838*.

²³ Cf. Ph. Bruneau, *op. cit.* (*supra*, n. 1), pp. 61-62.

une lettre du 4 janvier 1779, Pidansat de Mairobert décrit les «tribunes supérieures [de l'église Saint-Sulpice], dorées, fermées de glaces, ornées de balcons magnifiques, où les vieilles duchesses, dans toute la mollesse de leur luxe, couchées nonchalamment sur des coussins d'édredon, viennent prier Dieu ou écouter sa parole»²⁴, et au cours de la séance d'avril 1847 du conseil de fabrique de Saint-Philippe-du-Roule, «M^r le trésorier prie le conseil de vouloir bien fixer le prix de l'abonnement de la tribune qui a été disposée pour Sa Majesté la reine Christine et sa famille. Cette tribune pouvant recevoir onze personnes, le conseil décide qu'elle sera louée mille francs par an». Toutefois, au XIX^e siècle, les églises de paroisses bourgeoises de Paris voient se multiplier les isoloirs, notamment en adaptant leurs équipements traditionnels à une catégorie particulière de fidèles, en vue de préserver et d'outiller leur «quant-à-soi».

1. *La communauté des fidèles isolée de l'extérieur*

À Saint-Roch, au cours de la séance du 11 juillet 1836, «M^r le curé informe le conseil que les vitraux des six croisées de la chapelle de la S^{te}-Vierge et des deux croisées de la chapelle de l'Adoration perpétuelle ayant été remis à neuf par les ouvriers de la ville, il conviendrait de les faire peindre en couleur de verre dépoli, pour empêcher qu'on puisse voir dans l'église à travers les carreaux»; et lors de la séance du 14 avril 1844, «sur la proposition d'un membre de faire nettoyer les vitraux de l'église, le conseil décide que les fenêtres du pourtour de l'église et celles de la chapelle de l'Adoration perpétuelle seront nettoyées et dépolies au tampon». Bon nombre de ces fenêtres sont encore en place. C'est sans doute aussi pour s'isoler, mais en utilisant un moyen différent, qu'au cours de sa séance d'octobre 1828, le conseil de Saint-Philippe-du-Roule autorisa l'achat de «rideaux transparents, pour être appliqués sur les fenêtres des nefs de l'église»²⁵.

2. *Un groupe de fidèles isolé du reste de la communauté*

L'appartenance à la communauté des chrétiens ou à une paroisse n'implique pas qu'un fidèle puisse tout partager avec ses congénères. Comme dans toute société, il s'opère dans cette communauté des fractures sociales, et en certaines circonstances, un groupe de fidèles peut s'isoler à l'intérieur même de l'église. Ces fractures se manifestèrent au moins à deux reprises, à Saint-Roch. Le 8 décembre 1833, «M. le curé propose (...) [au bureau de la fabrique, d'une part,] de faire garnir en planches la grille de la première chapelle des fonts baptismaux, afin que M. l'ecclésiastique ainsi que les personnes qui assistent aux baptêmes ne soient pas exposées aux regards indiscrets des curieux (...), [et d'autre part,] de destiner la première partie de la chapelle Sainte-Anne à la coupe des pains bénits, et en conséquence, d'établir contre la grille de cette partie de la chapelle, une garniture en planches pareille à celle qui serait placée contre la grille de la

²⁴ Cf. P. L. «Lettre de Pidansat de Mairobert sur les beaux-arts en 1779», *Revue universelle des arts*, t. XX (octobre 1864-mars 1865), p. 279. Les tribunes dont il s'agit se trouvaient sans doute derrière les fenêtres à petits carreaux et à balustrade de fer forgé encore visibles aujourd'hui au-dessus des deux sacristies de l'église, dans la première travée du déambulatoire.

²⁵ Voir les séances du conseil de fabrique de juillet et d'octobre 1828.

première arcade de la chapelle des fonts baptismaux. Un membre [du bureau] fait observer qu'il serait peut-être plus convenable de mettre un rideau, au lieu d'une fermeture en planches, dans la première arcade de chacune de ces chapelles, ces rideaux ne devant être fermés que pendant les baptêmes et la coupe des pains bénits». Cette dernière solution du rideau, en calicot rouge ou blanc, fut finalement préférée.

3. *Un fidèle isolé des autres fidèles*

Cette recherche du confort de la personne dans les églises de Paris est constante durant tout le XIX^e siècle, et le nouvel aménagement ne fut parfois destiné qu'à une catégorie très restreinte de fidèles. C'est ainsi qu'en séance du 7 avril 1883, un membre du conseil de fabrique de Saint-Philippe-du-Roule, faisant remarquer que messieurs les vicaires manquaient de locaux pour confesser les personnes sourdes, propose d'installer dans le vestibule situé à l'entrée de la chapelle des catéchismes, deux cabinets vitrés, comme il en existe dans différentes églises. Cette proposition se concrétisa peu de temps après, puisqu'au cours de la séance du 13 juillet 1883, le conseil vota la dépense de cet équipement constitué de quatre portes vitrées. Le jeudi 1^{er} mai 1884, il décida en outre d'affecter à ces cabinets deux prie-Dieu et quatre fauteuils permanents.

II. LA SECONDE GÉNÉRATION DES ÉQUIPEMENTS DE CONFORT

Le temps passant, la recherche du confort dans les églises se poursuit. À partir du milieu du XIX^e siècle, une seconde génération d'équipements, perfectionnés, est largement diffusée dans les églises de la Capitale, et notamment, le calorifère et le vitrail.

A. Le calorifère

Une affiche du 22 juillet 1843, éditée par la préfecture de police de Paris, donnant le texte de l'«instruction ministérielle sur les mesures de précaution[s] habituelles à observer dans l'emploi des chaudières à vapeur établies à demeure»²⁶, atteste de la diffusion générale des calorifères à l'époque. Elle est confirmée, à partir des années 1840, par la généralisation des appareils de chauffage dans les églises. Le calorifère à air chaud ou à circulation d'eau chaude, ou combinant les deux procédés, participe à la lutte contre le refroidissement des édifices, commencée durant la première moitié du siècle.

Un rapport de 1858, donne une liste des premiers établissements parisiens à avoir accueilli un calorifère. En ne retenant que les églises et «en procédant par ordre de date, on citera d'abord la Madeleine [(VIII^e arr.)]. Dans cet édifice qui

²⁶ Conservée dans les archives paroissiales de Saint-Roch, dossier n° 63.

n'est qu'une vaste salle ayant des murs épais, sans fenêtres, sans piliers, n'ayant que très peu de portes et éclairé par des doubles chassis de comble, tout était à l'avantage du constructeur. Aussi, son succès réel a-t-il eu une sorte de retentissement qui a déterminé d'autres fabriques à faire construire, dans leurs églises des appareils du même genre. Puis après, toujours par ordre de date, ont été établis les chauffages de (...) l'église Saint-Roch, de Saint-Germain-l'Auxerrois, (...) et de Saint-Vincent-de-Paul»²⁷. Cette liste succincte est complétée par les registres de délibérations des conseils de fabriques parisiennes. Le conseil de Saint-Philippe-du-Roule adopte le principe du chauffage de l'église par un calorifère, dès la séance du 8 juillet 1844, et au cours de celle d'avril 1845, il choisit le système de chauffage combinant la ventilation d'air chaud et la circulation d'eau chaude, procédé de M^r Léon Duvoir et C^{ie}. La même année, le 24 novembre 1844, un membre du conseil de la fabrique de Saint-Roch souligne «l'importance et la nécessité qu'il y aurait d'établir un calorifère qui chaufferait la nef de l'église». Cette installation est arrêtée par le conseil réuni le 30 mars 1845. Il choisit un modèle de calorifère à eau chaude proposé par l'ingénieur civil Philippe Grouvelle, avec qui il passe un contrat le 18 octobre suivant. Le 22 décembre 1852, «M^r le curé [de Saint-Sulpice] expose au conseil [de fabrique] que depuis longtemps un grand nombre de ses paroissiens se plaignent du froid qu'ils éprouvent quand ils assistent aux offices dans l'église (...), et qu'il croit utile de proposer (...) de rechercher les moyens qu'on pourrait employer pour adoucir dans les temps froids la température de cette vaste église». Le 7 mars 1853, le conseil arrête qu'«il sera procédé à l'installation d'appareils pour la ventilation et le chauffage de l'église (...) et de ses dépendances». Ces travaux, confiés à M. Léon Duvoir et dont l'achèvement est examiné par les architectes Baltard et Vancleemputte le 6 février 1855, sont déclarés définitivement recevables par le conseil de fabrique (...), en sa séance du 1^{er} mars de la même année. Il n'est pas étonnant de voir, à la même époque, la fabrique de Saint-Germain-des-Prés se préoccuper elle aussi du chauffage de son église. Au cours de la séance du 10 février 1854, «le président [du conseil] expose [en effet] que l'usage de chauffer les églises, introduit à Paris depuis quelques années, se propage tous les jours, que déjà les principales églises sont pourvues de calorifères, et que cette année même, la fabrique de S^t-Sulpice vient d'en faire établir dans cette église, très voisine de S^t-Germain-des-Prés (...) [.] Dans ces circonstances, il croit utile et même nécessaire de s'occuper du chauffage à S^t-Germain-des-Prés, non seulement en vue des avantages mêmes que présente cette innovation, mais pour retenir les paroissiens qui, dans les temps rigoureux, et à distance à peu près égale, se rendraient souvent de préférence à l'église chauffée (...) [.] En conséquence, il propose au conseil de prendre une décision à ce sujet». Lors de la séance suivante, le 28 avril 1854, le rapport de la commission chargée de la question du chauffage conclut «qu'il n'y a rien de définitivement résolu sur l'excellence et la supériorité d'un système sur les autres et que les appareils, même les plus complets et les plus dispendieux, ne semblent pas encore réaliser tout ce qu'on peut attendre de l'expérience et du progrès de la

²⁷ Cf. l'*Observation sur le système de chauffage à circulation d'eau chaude et en particulier sur l'appareil établi dans l'église S^t-Roch*, *ibid.*, dossier n° 62.

science. Par ces considérations et dans des vues d'une sage économie, la commission s'appuyant d'ailleurs sur l'opinion de M^r Baltard, architecte, est d'avis de s'en tenir pour le chauffage de Saint-Germain-des-Prés au système le plus simple, celui à air chaud, (...) [qui] présenterait, pour les appareils mêmes de chauffage, une économie de plus de moitié sur la dépense des appareils de chauffage par l'eau chaude suivant le système Duvoir employé à Saint-Sulpice». L'approbation des devis du sieur Donat Peduzzi et le vote des crédits se font peu de temps après, au cours de la séance du 7 juillet 1854. La vogue du calorifère ne touche pas que les paroisses bourgeoises ou du centre de Paris. En séance du 12 novembre 1853, «sur la proposition de M^r le curé, le conseil de la fabrique [de Saint-Jacques-du-Haut-Pas] autorise M^r le trésorier à faire l'acquisition d'un calorifère en fonte et en tôle, pour remplacer le poêle qui servirait au chauffage de la chapelle des catéchismes». Quelques jours plus tard, le 1^{er} décembre 1853, le président du conseil de fabrique de Saint-Denis-de-la-Chapelle (XVIII^e arr.) propose à son tour l'établissement d'un calorifère dans l'église, et dès le 5 décembre suivant, le conseil autorise la commission chargée du chauffage de l'église à traiter avec un entrepreneur pour débiter les travaux de fumisterie. De même, en 1855-1856, la paroisse Saint-Jean-Saint-François (III^e arr.) lance une souscription paroissiale pour financer son calorifère²⁸. Le conseil de fabrique de Saint-Nicolas-des-Champs prend connaissance d'une proposition tendant à construire un calorifère pour le chauffage de l'église, le 3 décembre 1858. Cette proposition est discutée. Plusieurs objections sont faites, notamment en raison de la dépense qui résulterait de ces travaux. «Cependant, le conseil, prenant en considération d'une part l'usage généralement pratiqué depuis longtemps déjà de construire des calorifères dans les églises, d'autre part le dommage que pourrait éprouver la paroisse si le conseil de fabrique ne se conformait pas à cet usage, lorsque les églises voisines sont munies d'appareil de chauffage, décide qu'il sera donné suite à la proposition». Le calorifère est achevé pour la séance du conseil du 8 janvier 1862.

Si certaines paroisses tardent à se doter d'un calorifère, toutes y viennent un jour. Avant de conclure la séance du 3 février 1849 du conseil de fabrique de Saint-Vincent-de-Paul, un membre aborde la question du «calorifère dont l'établissement est réclamé par un grand nombre de fidèles qui ont beaucoup à souffrir de la température froide de l'église (...). Le conseil, se fondant en premier lieu sur ce que l'établissement d'un calorifère engagerait la fabrique dans une dépense considérable (...) est d'avis qu'il n'y a pas lieu pour le moment de s'[en] occuper». Mais après un nouvel examen de la question, le conseil, réuni en séance le 17 octobre 1852, vote l'établissement d'un calorifère à eau chaude et l'amélioration des deux calorifères à air chaud des sacristies. De même, alors que le sieur Prétos, ingénieur civil, proposait ses services à la fabrique de Saint-Eustache (I^{er} arr.), pour installer un chauffage dans l'église, le 4 novembre 1848, le conseil déclara qu'il n'y avait pas lieu de s'occuper de sa demande étant donné la dépense qu'elle occasionnerait et le peu de ressources de la fabrique. Mais le 18 avril 1856, le curé de Saint-Eustache rapporte au conseil qu'il a engagé un

²⁸ Voir le dossier consacré au remboursement de cette souscription (1855-1859), dans les archives paroissiales, carton «travaux».

entrepreneur à s'entendre avec l'architecte Baltard, pour établir un plan et un devis d'installation d'un calorifère dans l'église, et le 9 août 1860, il lui rappelle qu'il s'est chargé de la construction de l'installation de chauffage établie dans l'église. «Le conseil, considérant l'immense avantage qui a résulté pour la paroisse de l'établissement de ce calorifère, tant pour le bien-être et la santé des paroissiens qui assistent aux Saints Offices, que pour l'augmentation du produit des chaises et l'assainissement du monument, charge la fabrique du paiement des 10 500 fr. qui restent dus» à l'entrepreneur. Quant au curé de Notre-Dame-des-Victoires, il demande au conseil de fabrique s'il lui conviendrait de faire placer un calorifère dans les caveaux de l'église, le 10 novembre 1853, mais ce n'est que le 9 août 1861 que le président communique au conseil le devis dressé par le fumiste de la rue de la Banque pour la construction du calorifère.

B. Le vitrail

Vers 1828, Stendhal, dans *Le Rouge et le Noir*, décrit Julien Sorel pénétrant dans l'église de Verrières : «Il la trouva sombre et solitaire. À l'occasion d'une fête, toutes les croisées de l'édifice avaient été couvertes d'étoffe cramoisie. Il en résultait, aux rayons du soleil, un effet de lumière éblouissant, du caractère le plus imposant et le plus religieux²⁹». En dépit de son efficacité contre le soleil, le rideau, largement employé dans les églises, n'était pas toujours jugé d'un effet aussi heureux. Il est d'abord critiqué par les archéologues. Le baron de Guilhermy le dénonce en 1844 dans sa «statistique monumentale du département de la Seine» : «dans (...) [certaines] églises, on emploie des stores, pour tempérer la vivacité de la lumière, décoration mesquine et qui donne au temple l'apparence d'un café ou d'un cabinet de lecture³⁰». Mais, il n'est, parfois, pas plus prisé de l'administration paroissiale. En séance du 4 novembre 1848, «M. le curé [de Saint-Eustache] demande à être autorisé à faire poser des rideaux aux fenêtres de l'église du côté de la rue Trasnée pour tempérer le grand jour qui arrive de ce côté. Le conseil n'adopte pas ce mode, mais il reconnaît l'utilité d'un autre système à employer à cet effet, il autorise M^r le curé à s'entendre avec M^r Baltard, architecte, afin d'arriver à un moyen quelconque». Si en sa séance du 8 février 1856, le conseil autorise l'achat de rideaux pour la chapelle Saint-Joseph, sa réaction de 1848 montre que cet équipement n'était pas toujours apprécié. L'«autre système» évoqué pouvait être le vitrail alors en pleine renaissance et dont la chapelle de la Vierge de l'église avait été dotée dès 1841. D'autre part, le changement des rideaux constituait, à n'en pas douter, un souci pour les paroisses. Le préfet de la Seine ayant refusé à la paroisse Saint-Roch l'établissement d'une balustrade sur la corniche intérieure de la nef de l'église pour faciliter la pose et la dépose des rideaux des grandes croisées sans employer d'échelle, le président du conseil de fabrique insista et, dans sa lettre du 21 mars 1843, lui proposa l'installation d'un

²⁹ Cf. Stendhal, *Le Rouge et le Noir* (Paris, éd. de la Pléiade, 1952), Livre I, chap. V, p. 240. Ces rideaux sont également mentionnés dans le Livre II, chap. XXXV, p. 644.

³⁰ Cf. les *Annales archéologiques*, t. I (1844), p. 282.

autre système de stores à tringles et à poulies³¹. Le renouveau du vitrail, à partir des années 1830-1840, permit de remplacer avantageusement les rideaux de baies. Dans une lettre du 8 juin 1854, l'abbé Faudet, curé, et le président du conseil de fabrique de Saint-Roch justifiaient ainsi leur demande de crédits au préfet de la Seine pour poser trois vitraux dans le chœur de leur sanctuaire : «L'église de Saint-Roch a un si grand nombre de croisées que, pour nous garantir d'un jour trop éclatant et du soleil qui incommoderait les fidèles, nous sommes forcés de mettre des rideaux aux croisées; mais ces rideaux ôtent à l'église son caractère monumental. Des vitraux peints auraient les avantages des rideaux, mais non leurs inconvénients»³². L'énoncé explicite de la substitution d'un rideau pour un vitrail se retrouve dans le compte rendu de la réunion du conseil de fabrique de Saint-Jean-Baptiste-de-Grenelle (XV^e arr.) du 2 octobre 1859. Il mentionne le vote, par le conseil, de l'établissement d'un vitrail à la place du rideau déchiré qui existait alors devant l'une des fenêtres. La grande vogue du vitrail, au XIX^e siècle, ne se justifie donc pas uniquement par l'attrait de cette technique ou par le décor qu'elle permettait, mais bien parfois par sa fonction d'écran solaire; d'autant que la plupart des rideaux d'églises mentionnés dans les lignes qui précèdent furent ensuite remplacés par des vitraux colorés³³. On peut également comprendre que toutes les alternatives au vitrail, susceptibles de tempérer la lumière du soleil tout en décorant la baie sans la changer, aient aussi séduit au cours de la seconde moitié du siècle. C'est le cas du «transparent», entendu comme fine toile peinte tendue sur un châssis et posée devant une fenêtre d'église en verre blanc transparent, ou de tous les décors adhésifs s'appliquant sur ces mêmes baies incolores, la «chromo-transparence», la «diaphanie», la «vitrologie», la «vitrauphanie», etc³⁴, «la plus parfaite imitation des vitraux peints à un prix insignifiant»³⁵, qui «remplacent les rideaux»³⁶. Au demeurant, la «standardisation» de l'équipement de base de l'église parisienne durant la seconde moitié du XIX^e siècle ne s'applique pas qu'aux équipements de confort. Je

³¹ Cf. la copie de la lettre et le dessin du projet conservés dans les archives paroissiales, dossier n° 22.

³² *Ibid.*, dossier n° 657.

³³ À Saint-Philippe-du-Roule, c'est au cours de la séance du conseil de fabrique du 5 février 1883, qu'il est donné connaissance du projet de M. Train, architecte de la ville, de «remplacer les verres dépolis des [six] fenêtres [basses] de la nef par des verrières en grisailles à sujets tirés de la vie de saint Philippe et de saint Jacques».

³⁴ Cf. H. Cabezas, «Le décor des baies de l'église Saint-Louis-des-Français, à Rome : une alternative au vitrail, au XIX^e siècle», *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée (MÉFRIM)*, t. 103, 2^e fasc. (1992), à paraître.

³⁵ Cf. la publicité de la maison I. Lipman et C^{ie}, 23, rue d'Hauteville, à Paris, parue dans *La Semaine religieuse de Paris*, n° 1678 (samedi 6 mars 1886), p. 405.

³⁶ C'est ce qu'indiquent les planches du catalogue publicitaire du fabricant parisien de «vitraux adhésifs», Levens, conservées à la Bibliothèque des arts décoratifs (Paris), coll. Maciet, album n° 482-20, H-Z.

l'avais déjà constaté lors de l'étude des chemins de croix, dont le nombre de stations, variable jusque vers 1850, se stabilise ensuite à quatorze³⁷.

III. DE LA BONNE MAÎTRISE DU CONFORT DANS L'ÉGLISE

L'amélioration croissante du confort des églises de Paris durant la seconde moitié du XIX^e siècle devait frapper les usagers. Le ton ironique sur lequel le chroniqueur du journal *Le Temps* conclut sa présentation de la nouvelle église de la Trinité (IX^e arr.), à la veille de sa consécration, en atteste : «L'élégant monument où M. Ballu a montré toute la grâce et toute la souplesse de son talent ne rappelle pas plus à l'intérieur qu'à l'extérieur les sévères églises du temps passé. C'est bien l'église *au goût du jour*, le temple de la dévotion parisienne moderne. Il est voisin de l'Opéra, et il n'en éloignera pas. Tout y est souriant et joli; et quel délicieux confortable. Point de dalles : un parquet comme dans les salons; et des bouches de chaleur à profusion. Bref la plus aimable des églises : si jamais âme y tourne au jansénisme, je l'irai dire à Rome»³⁸. Ce confort devait cependant être maîtrisé. Par exemple, le calorifère étant complémentaire du vêtement comme moyen de réchauffer le corps, pour justifier les résultats moyens de sa récente installation de chauffage à Saint-Roch, en 1847 l'ingénieur Philippe Grouvelle précisait qu'«en principe, il ne faut pas chauffer une église à une température assez élevée pour que l'on soit obligé de s'y dépouiller de ses vêtements extérieurs»³⁹. Mais la maîtrise des outils de confort n'étaient apparemment pas toujours totale. L'exemple des vitraux est, sur ce point, exemplaire.

Au cours des années 1960, les religieuses Franciscaines missionnaires de Marie badigeonnèrent la grande baie axiale de leur chapelle Jeanne d'Arc (XIV^e arr.), représentant Jeanne d'Arc entrant à Orléans, qui les protégeait mal de l'éclat du soleil. À l'inverse, dans les églises du XIX^e siècle où la lecture du missel se répandait, il ne fallait pas que le vitrail fût trop sombre. Dès la séance du 30 janvier 1846, du conseil de fabrique de la nouvelle église Saint-Vincent-de-Paul, consacrée le 21 octobre 1844, «un membre exprime, tant en son nom qu'au nom de plusieurs paroissiens, des regrets sur ce que la nef de l'église n'est pas suffisamment éclairée pendant le jour. En effet, la lumière directe n'arrive dans la nef que par les huit croisées du rez-de-chaussée, et dans les temps pluvieux, elle traverse difficilement les vitraux qui sont chargés de peinture; les croisées du rang supérieur, interceptées par la largeur des tribunes ne donnent à la nef qu'une lumière réfléchie et la clarté est si faible dans ces jours de temps couvert, que beaucoup de personnes ne peuvent pas lire. [Il prévoit ensuite que] cet état de choses

³⁷ Cf. «Le rosaire dans le vitrail français aux XIX^e et XX^e siècles», *RAMAGE*, 8 (1990), pp. 49-58.

³⁸ Cf. X. Feyrnet, «Chronique», *Le Temps*, n° 2371 (jeudi 7 novembre 1867), pp. 2 et 3.

³⁹ Extrait de sa lettre du 1^{er} janvier 1847, adressée au président du conseil de fabrique, conservée dans les archives paroissiales, dossier n° 61.

s'aggravera encore lorsque les croisées du rang supérieur auront été garnies de leurs vitraux peints. Chacun des membres du conseil ayant éprouvé bien des fois les mêmes regrets et partagé les mêmes inquiétudes, il est convenu que M. l'architecte sera prié de chercher un remède à ce grave inconvénient». En séance du 24 novembre 1850, le conseil «charge trois de ses membres (...) [de] rechercher (...) les moyens d'augmenter la masse de lumière qui pénètre dans l'intérieur de l'église, afin, d'une part, de satisfaire aux nombreuses réclamations des fidèles, et de l'autre, (...) de rendre plus visibles à l'œil du public (...) [les dorures du buffet d'orgue] qui dans l'état actuel des choses seraient en grande partie perdues dans l'ombre». Consulté à ce sujet, l'architecte de l'église, Jacques Hittorff, se prononce au cours de la séance du 22 décembre 1850 et «pense qu'on pourrait remplacer les verres de couleur qui composent l'encadrement des vitraux des fenêtres latérales, par des verres presque blancs», pour augmenter la clarté à l'intérieur de l'église⁴⁰. Le vitrail pose le même problème à Notre-Dame-des-Victoires. Lors du conseil du 28 octobre 1881, «M. Carré présente des observations sur la difficulté que l'on éprouve à lire dans l'église depuis que les vitraux l'ont assombrie [et] (...) demande s'il ne serait pas possible de donner plus de jour, en modifiant les parties sombres des vitraux. M^r le curé répond qu'il a fait tout ce qu'il était possible de faire dans ce sens en remplaçant dans le chœur deux des vitraux primitifs par deux autres vitraux plus clairs [et qu']il serait difficile, sans une assez forte dépense, de généraliser la mesure».

La nécessité de ménager une certaine clarté dans les églises peut aussi expliquer la généralisation, au cours du dernier tiers du XIX^e siècle, des verrières néo-Renaissance aux dépens des vitraux néo-médiévaux, plus en faveur lors des trente années précédentes. C'est ce que confirme *La Semaine religieuse de Paris*, dans sa présentation de la nouvelle verrière d'Émile Hirsch, récemment posée dans la chapelle des fonts baptismaux de l'église Saint-Séverin (V^e arr.). «L'ensemble du vitrail de saint Jean-Baptiste rappelle les vitraux du seizième siècle. Il est très heureux que le peintre-verrier se soit inspiré du genre de ces vitraux; car, sans contredit, le vitrail du seizième siècle est celui qui convient le mieux aux exigences modernes; il s'adapte parfaitement aux monuments décorés, comme Saint-Séverin, de peintures murales, parce qu'il est translucide. Le verre blanc y est employé en grande partie et les teintes colorées n'y sont admises que modérément. Au treizième siècle, la coloration des verres est vigoureuse et accentuée. Au quatorzième et au quinzième siècle, les teintes claires commencent à apparaître. Les églises sont plus ornementées de sculptures; il faut plus de lumière. Mais c'est surtout au seizième siècle que le vitrail devient blanc. Le vitrail moderne a perdu les traditions des anciens peintres-verriers. On veut trop imiter les effets de la peinture à l'huile en faisant comme sur les tableaux, de grandes parties dans l'ombre. Le vitrail doit, pour rester une fenêtre dont le but est d'éclairer, éviter les grands fonds d'ombres et le verre doit être peu couvert de couleur. Aussi les verres dégradés sont-ils préférables en ce qu'ils offrent déjà un

⁴⁰ Dans les archives paroissiales, dossier «B 5», une *Note des travaux à faire à l'église St-Vincent-de-Paul* propose, encore en 1859, de «remplacer dans les vitraux des tribunes hautes les verres jaunes par des verres blancs; (...) qui augmentera[en]t (...) d'un tiers la lumière qui pénètre par ces fenêtres».

modelé par leurs parties claires et leurs parties foncées. Il est fâcheux que la fabrication française ne cherche au contraire qu'à faire des verres d'une couleur partout égale. La fabrication anglaise a été (et nous le constatons avec grand regret) mieux inspirée en imitant les verres anciens, qui avaient des teintes inégales dont les artistes savaient profiter. Le vitrail de saint Jean-Baptiste est fait en grande partie avec ces verres anglais et voilà pourquoi il rappelle si bien les vitraux du seizième siècle et fait valoir les peintures murales de Saint-Séverin loin de leur nuire»⁴¹.

CONCLUSION

Au siècle dernier, le réaménagement des églises de Paris fut sans doute favorisé conjointement par le «règne» d'une bourgeoisie dominante pour laquelle la notion de confort était essentiel, et par le contexte de déchristianisation de la France, depuis la Révolution. Offrir des lieux de culte confortables pour le corps et qui respectaient les statuts sociaux de chacun, était, pour le clergé, un moyen soit de reconquérir des fidèles, comme le laissait entendre Bidaut en 1836⁴², soit de les retenir dans leur paroisse. L'argument fut avancé par le conseil de fabrique de Saint-Germain-des-Prés, le 10 février 1854⁴³, et par celui de Saint-Nicolas-des-Champs, le 3 décembre 1858⁴⁴, pour établir le chauffage dans leur église respective. Quant au conseil de Saint-Eustache, le 9 août 1860, il souligne «l'immense avantage qui a résulté pour la paroisse de l'établissement de ce calorifère, tant pour le bien-être et la santé des paroissiens qui assistent aux Saints Offices, que pour l'augmentation du produit des chaises et l'assainissement du monument»⁴⁵.

L'installation de rideaux ou de vitraux participe à ce réaménagement d'ensemble des églises au XIX^e siècle. Les uns, comme les autres, contribuent au confort du clergé et des fidèles, comme sujets, en luttant contre l'éblouissement, et comme personnes, en favorisant la fermeture aux regards et l'isolement de l'église. Cela confirme la nécessité de ne plus privilégier du vitrail sa fonction de support de représentation, relevant des industries déictiques, mais de l'envisager autant du point de vue des industries schématiques stabulaires⁴⁶.

Enfin, ce développement aura montré que si le grand succès du vitrail peint, à partir des années 1830, s'explique, en partie, par le courant archéologique de redécouverte du Moyen Âge qui entraîna un goût pour cette technique, la

⁴¹ Cf. «L'église Saint-Séverin», *La Semaine religieuse de Paris*, n° 1349 (samedi 15 novembre 1879), pp. 561-562.

⁴² Cf. Bidaut, *op. cit.* (*supra*, n. 2), p. 10.

⁴³ Voir ci-dessus, p. 78.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 79.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 80.

⁴⁶ Sur les industries schématiques, voir Ph. Bruneau et P.-Y. Balut, *Artistique et archéologie* (*Magie* 1) (Paris, 1989), n° 122 et 123.

nécessité de préserver le caractère monumental des églises tout en empêchant une lumière du soleil trop éblouissante d'y pénétrer n'y est pas étrangère non plus. Et c'est le désir de pourvoir de vitrail les fenêtres d'églises, tout en conservant des édifices suffisamment lumineux pour permettre la lecture et la bonne vision de leur décor intérieur, peint ou sculpté, qui contribua sans doute au succès des verrières «tableaux» néo-XVI^e siècle au cours du dernier tiers du siècle.

Hervé CABEZAS

LE STATUT ARCHÉOLOGIQUE DE LA TRACE

Vestige et *vestigium*, ou la chose ouvrée et la trace.

Maurice Daumas ne voulait pas que l'archéologie industrielle fût en charge des carrières de pierre ou d'ardoise lorsque n'y subsistent pas des «restes d'installations», des «témoignages bâtis» et que s'y observent seulement «la roche entaillée» et les «déchets de la taille»¹.

De la distinction qu'il établissait ainsi, M. Daumas n'énonçait pas une définition générale, mais je crois que c'est celle du «vestige» français et du *vestigium* latin, de la chaussure et du dessin imprimé par la semelle sur le sable du chemin. D'un côté, en effet, il y a la chose ouvrée qui peut nous parvenir mutilée et réduite à l'état d'un reste qu'alors on nomme souvent «vestige» — d'où l'expression d'«investigation archéologique» que nous opposons à celle d'«enquête archivistique»² —. De l'autre, ce que le latin désigne du nom de *vestigium*, qui est l'empreinte du pas, et plus généralement, de ce qui s'est passé; il ne s'agit plus alors de la chose ouvrée, intègre ou lacuneuse, mais des stigmates de l'opération, d'une sorte de négatif de l'activité technique. Comme, en dépit du latin, il serait amphibologique d'employer encore ici le nom de «vestige» qui est déjà pris pour désigner les restes d'un ouvrage, on a tout intérêt à parler génériquement de «trace», mot dont l'apparement à «tracé» et à «trait» souligne qu'elle est comme une projection dessinée, donc observable, d'une action antérieure; mais il importe alors de ne plus utiliser le mot pour dénommer des restes infimes, comme lorsqu'on parle des «traces de bois» conservées sur l'armature métallique d'un lit ou d'un char antique; si minuscules que soient aujourd'hui ces fragments ligneux, ils appartiennent à la chose ouvrée.

¹ M. Daumas, *L'archéologie industrielle en France* (1980), pp. 56-57.

² Cf. AA, I (= Ph. Bruneau et P.-Y. Balut, *Artistique et archéologie*, I, MAGE [Mémoires d'archéologie générale], I, 1989), n° 11c.

En regard de l'ouvrage, la trace présente le double caractère d'être facultative, puisqu'il est des opérations «qui ne laissent pas de traces», et surtout techniquement «inutile», par opposition à ce que nous nommons l'«utilité» du matériau³ ou à ceux que, prenant les mots dans leur stricte étymologie, nous appelons les «ustensiles» ou l'«outil». Par là M. Daumas avait bien raison de mettre ensemble «entaille de la carrière» et «déchets de la taille» : le statut ergologique est le même, en effet, des marques de l'outil et des «déchets» — exactement «ce qui tombe en se détachant» — et nous les rangerons donc sous le même nom de «traces».

Tracéologie et examen archéologique des traces.

Le refus de M. Daumas pose aussitôt un problème théorique important : prenant pour objet le produit fabriqué, l'archéologie est-elle fondée à ne pas faire acception de la trace?

P.-Y. Balut a déjà observé que l'archéologie classique a là-dessus une pratique tout à fait opposée⁴; mais le contraste devient flagrant au considéré de la tracéologie des préhistoriens, spécialité instituée qui tâche, par l'examen des traces que portent les outils, à en préciser la fonction et le façonnage⁵. Son nom est un affreux hybride; elle manifeste une fois de plus le travers actuel d'inventer une nouvelle -logie, c'est-à-dire l'apparence d'une discipline particulière, chaque fois qu'on croit faire quelque chose de neuf; mais elle est d'une incontestable efficacité documentaire et surtout, ici, elle a pour nous le mérite de mettre en pleine évidence une de ces fréquentes inconséquences de l'archéologie qui consistent, selon les périodes en cause, à traiter différemment, et sans justification, d'un même objet. Car enfin, partout et toujours, il est des stigmates de l'outil sur la matière qu'il sert à traiter et par là la trace de la barre à mine dans une carrière moderne n'est pas d'un autre ordre que celle d'un silex préhistorique sur un autre silex; mais à un bout de l'histoire, quelqu'un rejette les traces tandis qu'à l'autre bout s'institue une -logie à part qui en a spécialement la charge !

Si la tracéologie est ainsi restrictivement liée à la seule période préhistorique, elle l'est non moins restrictivement aux microtraces. Ce n'est pas que la dimension des traces change quoi que ce soit à leur nature ni à l'objectif des observateurs : les préhistoriens tracéologues n'ont pas d'autre visée que les archéologues classiques quand ils examinent sur les blocs des monuments grecs la trace des outils qui ont servi à les façonner. Mais voilà ! tout cela se fait à l'œil nu tandis que la tracéologie recourt à tous les procédés du grossissement optique, aujourd'hui au microscope électronique à balayage ou à l'accélérateur à particules: une fois de plus la spécificité de la spécialité ainsi promue tient à celle, non pas de

³ AA, I, n° 66.

⁴ P.-Y. Balut, *RAMAGE*, 3 (1984-85), p. 245, renvoyant entre autres, n. 11, à J.-P. Sodini, A. Lambraki et T. Kozelj, *Études thasiennes*, IX, *Aliki I, Les carrières de marbre à l'époque paléochrétienne* (Paris, 1980).

⁵ Cf. la présentation résumée de C. Perlès, in *Dict. de la préhistoire*, sous la direction d'A. Leroi-Gourhan (1988), p. 43, s. v. «Analyse fonctionnelle (ou Tracéologie)».

l'objet ni de l'objectif, mais des moyens de l'observation⁶. Dès lors, en dépit de son nom qui la désigne comme science des traces, la tracéologie n'aura à connaître que de celles qui sont compatibles avec l'emploi des microscopes et autres appareils du même genre : partant, traces micro- et macroscopiques n'auront pas même traitement archéologique, bien qu'elles soient d'origine semblable et porteuses du même genre de renseignements.

Le fractionnement de l'archéologie en domaines étanches définis par la périodisation et la primauté des moyens de l'observation se conjuguent pour un même effet de désordre : parmi les traces de toutes dimensions et de toutes époques, seules les microtraces préhistoriques ont un preneur attiré; les autres sont laissées aux aléas de la curiosité de chacun. Aussi vaut-il la peine, dans notre optique à nous d'une archéologie, d'une part, déperiodisée⁷ et requérant une doctrine unitaire et, d'autre part, donnant le pas à l'objet et à l'objectif, d'examiner d'ensemble le statut archéologique de la trace.

Traces de nature et traces d'artifice.

Il n'est pas inutile de sortir d'abord du cadre étroit de l'archéologie. Si le chien suit le lièvre à la trace, Zadig repère à «ses traces sur le sable» le passage de la chienne de la reine⁸; Bougainville «rencontre les traces du passage et de la relâche des vaisseaux anglais»⁹; la serrure porte la trace du ciseau avec lequel on l'a forcée; ce trou dans le mur et cette aire plus sombre sur la tenture sont les traces d'un tableau qui était accroché là; telle couche de fouille contient des traces d'incendie, etc., etc. : je ne crois pas contraindre le français en définissant la trace, généralement parlant, comme une modification matérielle — parfois auditive, souvent olfactive et plus fréquemment visuelle — entraînée par ce qui s'est passé, de quelque façon qu'elle nous soit observable.

Ainsi entendue, la trace se rapporte alors aussi bien à des phénomènes naturels qu'au fait de l'homme. Des premiers, la géologie offre une abondante illustration : sédimentations calcaires, déplacement des plaques, failles ou diaclases, qui, toutes, sont des modifications dues au devenir tellurique. Et tout aussi bien la médecine actuelle, avec des exemples qui ont l'avantage de bien montrer, ici encore, que la variété des moyens d'observation ne change rien à la chose; les cicatrices cutanées consécutives à des blessures ou brûlures, les cals osseux entraînés par des fractures, les stries dentaires consécutives aux traitements par cyclines, l'argyrisme cutané qui persiste définitivement après l'absorption oculaire ou digestive de sels d'argent, tout cela se repère à l'œil nu, tandis qu'un appareillage est requis en d'autres cas : les opacités pulmonaires ou pleurales, cicatrices de la tuberculose, n'apparaissent qu'à la radiographie; les anomalies de tracé, séquelles d'un infarctus du myocarde, à l'électrocardiogramme; les

⁶ AA, I, n° 20, et déjà RAMAGE, 1 (1982), pp. 12-13.

⁷ AA, I, n°25c.

⁸ Chapitre «Le chien et le cheval» : trois fois le mot.

⁹ Bougainville, *Voyage autour du monde*, édit. de La découverte (1985), p. 104.

anticorps produits par l'organisme contre le virus de l'hépatite B ou celui de la rougeole, à l'analyse sanguine. Mais de l'énorme balafre à ces subtiles traces biologiques dans le sang, il s'agit toujours — et quelle qu'en soit la cause, interne au corps ou thérapeutique — de séquelles de maladies guéries qui, une fois reconnues, permettent d'en poser le diagnostic rétrospectif, de modifications anatomiques ou biochimiques dues au passé médical du sujet¹⁰.

En regard, d'autres traces sont le fait de l'homme, de toutes sortes mais qui se divisent en deux groupes selon qu'elles sont consécutives à une action outillée ou non. D'un pique-nique, par exemple, les traces sont, d'un côté, un foulage de l'herbe dû à une séance nombreuse et prolongée et, de l'autre, l'aire brûlée laissée par un feu de fortune ou des épluchures de pommes¹¹.

Cette classification n'aurait d'autre intérêt que la seule clarté logique si elle n'intéressait à double titre la pratique archéologique.

La distinction, d'abord, des traces humaines artificielles ou non n'est, certes, pas partout utile : dans une enquête de police, ses empreintes digitales ou le bris des bégonias sur lesquels il est tombé en s'enfuyant sont autant les traces du voleur que l'effraction de la serrure ou le sciage des barreaux de la fenêtre. Mais en archéologie ? dès lors qu'on l'a mise en charge de l'art, on pourra admettre provisoirement (en attendant l'argumentation qui viendra plus loin) qu'en sus des restes ouverts elle s'occupe encore des traces d'artifice, mais s'étendra-t-elle aussi aux traces de l'activité non outillée ? Théoriquement nécessaire, la distinction est casuellement sans grand avantage : les cas doivent être assez rares de traces, et suffisamment pérennes pour attendre l'observation archéologique, qui soient dues à une action absolument non outillée; par exemple, dans le foulage de l'herbe qui porte trace du séjour des pique-niqueurs, il entre beaucoup de piétinement chaussé.

La distinction des traces naturelles et humaines est archéologiquement bien plus importante, en particulier à cause de leur fréquente interférence dans ce lieu privilégié des traces qu'est la stratigraphie de fouille. S'il est vrai qu'elle est la projection de temps différents sur un même espace, la projection sur l'espace présent de ce qui s'est antérieurement passé¹², ce qui est survenu tient aussi bien à la nature qu'à l'homme. Il peut alors se faire, en premier lieu, qu'une même trace ressortisse aussi bien à l'une ou l'autre catégorie, ou aux deux à la fois : la couche charbonneuse est la trace d'un incendie aussi bien accidentel que provoqué, et dans ce dernier cas, allumé par l'homme, il a vite fait d'être humainement incontrôlé; de la même façon, les stries observables sur les os humains d'époque préhistorique tiennent aussi bien à des découpes au silex (à fin de cannibalisme ou de conservation funéraire) qu'à des crocs d'animaux, à des compressions du terrain qu'à l'action maladroitement des outils de fouille. Très couramment, en second lieu, traces naturelles et traces humaines, et en particulier les traces d'artifice, sont conjointes dans une seule et même stratigraphie, et parfois difficiles à distinguer : ainsi peuvent se superposer la couche d'une destruction due aux agents naturels,

¹⁰ Je dois tout ce savoir à l'aide amicale du Professeur Michel Bourel.

¹¹ Je me garde d'y ajouter les boîtes de conserve abandonnées : si elles résultent elles-mêmes d'une conduite outillée, ce n'est pas le cas de leur abandon : un animal peut transporter et laisser sur place une chose ouvrée comme un homme, inversement, peut le faire d'une chose naturelle.

¹² *RAMAGE*, 1 (1982), pp. 7 et 112, et 4 (1986), p. 10.

un dépotoir où l'homme n'a fait qu'apporter et déposer ce qui l'encombrait, la réfection outillée d'un sol.

Encore faut-il ajouter que si la distinction, posée en commençant, est théoriquement claire du vestige et de la trace, casuellement elle ne va pas toujours de soi : par exemple, j'ai jadis cru pouvoir montrer, à grand renfort de Vitruve, Pliny et Palladius, que les charbons qu'on prenait dans les sols déliens pour des traces naturelles d'incendie étaient en réalité un matériau artificiellement mêlé à l'argile en raison de son utilité comme agent isolant et absorbant l'humidité¹³.

Ces difficultés multiples à départir, d'un côté, traces de nature, voire d'une action humaine non outillée, et, de l'autre, traces d'artifice et ouvrages font écho à celle, également bien connue, de toujours correctement distinguer dans un ouvrage ce qui tient ou non à la fabrication : combien d'épigraphistes s'angoissent si ce léger creux est une fêlure de la pierre ou une haste verticale ! Dans l'archéologie majoritaire d'aujourd'hui qui s'occupe de tout ce qu'elle trouve en creusant, cela est peut-être sans importance majeure; mais dans la nôtre, exclusivement comptable de l'art, on comprendra que le préalable à toute étude soit d'établir un certificat d'artificialité.

Traces de production et d'exploitation.

Qu'un couteau préhistorique porte à la fois la trace du percuteur utilisé pour le façonner et des résidus de la viande qu'il a servi à tailler; ou que l'épiderme d'une lampe corinthienne de l'époque impériale présente ces minuscules billes d'argile qui sont les stigmates d'un moule de plâtre et que le bec conserve le noirci de la combustion de la mèche : chaque fois, on sera tenté de distinguer traces de production et traces d'exploitation. Il est bien vrai qu'un moule à faire des lampes n'est pas une mèche à éclairer les ténèbres; mais la distinction est quand même de moindre intérêt théorique qu'il y paraît d'abord, pour la simple raison que les traces de production d'un outil ne sont jamais que les traces d'exploitation d'un autre outil : les mêmes traces sont celles de la production du couteau et de l'exploitation du percuteur employé pour le façonner, de même que les petites billes d'argile sur l'épiderme de la lampe sont tout ensemble celle de son moulage et du moule. Considéré, en effet, non pas dans l'intemporalité de la fabrication mais dans l'histoire de la confection¹⁴, un même ouvrage peut être successivement produit et ustensile de production : de même que l'acier, le plastique, le ciment et autres matières dites bien à tort « premières », puisqu'elles sont techniquement produites, serviront de « matériau »¹⁵ à une autre production, certains ustensiles, ceux que la langue courante dénomme outils ou engins, n'ont d'autre fin que d'être utilisés pour la production de nouveaux ouvrages. Autrement dit, à la façon dont le signe peut se prendre lui-même pour objet, se dire lui-même dans la glossologie,

¹³ Ph. Bruneau, *Exploration archéologique de Délos*, XXIX, *Les mosaïques* (1972), pp. 14-15.

¹⁴ Sur cette distinction, cf. AA, I, n° 89-90.

¹⁵ En notre acception du terme : AA, I, n° 66.

l'outil peut se prendre lui-même pour trajet, se fabriquer lui-même dans ce qu'analogiquement on peut appeler l'«ergotropie».

Pourtant, ce n'est pas là, bien au contraire, le cas général : eux-mêmes fabriqués, le ciseau ou le fait-tout sont exploités dans la fabrication de la statue ou de la gibelotte, mais celles-ci, également fabriquées, sont exploitées dans la représentation ou l'alimentation et non pas dans la fabrication d'autre chose. Les traces d'exploitation sont donc bien plus nombreuses que celles de production, et comme on a vu qu'elles se confondent, il est économique de ramener à l'exploitation toutes les traces d'artifice.

Mais l'ouvrage résultant de l'exploitation de l'outil n'est pas forcément une chose manipulable¹⁶ : le véhicule ne produit rien d'autre que le voyage, comme la lampe, l'éclairage, ou le poste de radio, l'émission sonore, etc., lesquels ne risquent pas de porter de traces. S'il s'en trouve, elles seront ailleurs : ainsi, le fusil ne sert qu'au tir de balles qui iront perforer aussi bien un crâne qu'un mur ou un arbre.

Pour les traces d'exploitation, il est donc trois lieux possibles : sur un autre ustensile, quand elles se confondent avec des traces de production; sur l'ustensile lui-même, comme le noir de fumée d'une lampe ou d'une marmite, ou l'usure d'un seuil ou d'un couteau; n'importe où, comme l'empreinte de semelles sur le chemin ou les trous produits ici ou là par les balles des fusils.

Archéologicit  de la trace.

Nul doute, outillés par la chaussure ou le fusil, que le déplacement chaussé ou la fusillade soient bel et bien des ouvrages, comme le voyage et l'éclairage qu'outillent le véhicule et la lampe; il faut seulement s'être avis  que l'ouvrage n'est pas toujours une chose¹⁷. Il n'en va pas autrement, outillé par la barre à mine ou le marteau-piqueur, du détachement d'un bloc de pierre dans la carrière. Dans une archéologie toute occupée de l'art et des artifices, les scrupules de M. Daumas étaient donc bien inutiles sur l'arch ologicit  des carrières, comme était au contraire judicieuse l'observation de P.-Y. Balut que «le front de taille (est) autant produit fabriqué que les blocs qu'on en tire (...), analyse par l'outil de la matière, du filon»¹⁸.

Mais tout ouvrage peut entraîner de ces effets que nous avons parfois dits de «cons cution» et qu'on ne monte généralement en épingle que s'ils sont «pervers»¹⁹ : facultative et «inutile» au sens ergologique du terme, la trace n'est que l'un de ces effets. Si le travail inclut tous ses effets autant que la chose ouvrée, il inclut la trace de l'opération. Et, partant, quoique la trace d'artifice (*vestigium* en latin) ne se confonde pas avec le reste d'ustensile («vestige» français), elle ne peut,

¹⁶ Distinction esquissée dans AA, I, n  154 : l'ouvrage n'est un bien appropriable que si c'est une chose.

¹⁷ Cf. la n. précédente.

¹⁸ RAMAGE, 3 (1984-85), p. 245.

¹⁹ AA, I, n  80b.

comme effet rétrospectivement observable de la mise en œuvre de l'outil, que relever aussi de l'archéologie.

D'ailleurs, la trace peut servir à la restitution du vestige, par exemple lorsqu'on calcule le diamètre d'une colonne disparue aux traces d'érosion que le stylobate porte tout autour, là où le tambour ne le protégeait pas de la pluie, du vent ou des pas.

Autopsie et «auturgie».

Considérées du point de vue de la production ou de l'exploitation, les traces d'artifice concourent à la construction de chapitres importants de l'archéologie, ceux des procédés de fabrication et des modes d'utilisation. L'objectif est ici exactement celui de ce qu'on appelle depuis quelque temps l'«archéologie expérimentale», quoique, à défaut du nom, la pratique en soit fort ancienne. Mais les moyens diffèrent : caractères observables qui s'érigent en indices pour autant qu'on sait en établir le sens²⁰, les traces ressortissent à cet examen sensible, et le plus souvent visuel, que pour cette raison nous nommons «autopsie» à la suite des historiens de la Grèce ancienne²¹. Mais, passant du plan de la représentation à celui de l'activité, on peut, au lieu de regarder, répéter l'opération en recourant aux seuls procédés qu'à tort ou à raison on croit compatibles avec le savoir-faire de la civilisation concernée : c'est l'archéologie expérimentale qu'empruntant une nouvelle fois au grec ancien, je préfère appeler l'«auturgie»²² : on s'évite ainsi d'allonger la kyrielle ridiculement interminable des archéologies qu'on nous donne comme des nouveautés indépendantes²³ et l'on gagne de mieux articuler, par les mots mêmes, le bénéfice d'y «voir soi-même» et celui de «faire soi-même».

Philippe BRUNEAU

²⁰ P.-Y. Balut, *RAMAGE*, 2 (1983), p. 198, qui prend justement pour exemple le cas, évoqué plus haut, des traces du passage de la chienne de la reine dans *Zadig*.

²¹ *AA*, I, n° 25a.

²² C'est le sens d'*autourgos* et *autourgia*.

²³ Cf. *RAMAGE*, 3 (1984-85), pp. 231-232.

DÉNOMINATIONS EN HISTOIRE DE L'ART ET INFORMATIQUE : L'EXEMPLE DES RELIQUAIRES

Dénominations.

Un vocabulaire abondant désigne les productions manufacturées. On le regroupe dans les banques de données informatisées sous les étiquettes «appellations» ou «dénominations». Parfois usuel — pot, chapeau, tableau... —, il peut comprendre des mots plus complexes, employés par des spécialistes: pyxide, sagavard, prédelle, etc. Parmi les dénominations données aux reliquaires, on trouve par exemple les mots châsse, chef-reliquaire, bras-reliquaire, reliquaire-monstrance, coffre-reliquaire, collier-reliquaire, bague-reliquaire, ampoule-reliquaire, lanterne-reliquaire, statue-reliquaire, reliquaire morphologique, etc. Ces termes existent dans la plupart des guides ou lexiques techniques, se trouvent parfois dans les dictionnaires, sont entérinés par un usage de longue date dans diverses disciplines, acceptés et compris par tous : ils jouent donc un rôle essentiel et il semble légitime de faciliter leur emploi. Certaines institutions utilisent un nombre considérable de dénominations, et ressentent le besoin d'un classement pour la gestion précise de tout fonds important. C'est le cas dans les musées de la Mode et du Costume, à l'Inventaire Général, etc.

Classement des dénominations.

De tels classements existent depuis longtemps. L'ordre alphabétique suffit aux plus sommaires; des organisations thématiques variées ont été créées pour les céramiques, les objets d'art... Le thesaurus, souvent employé avec profit, est une «liste d'autorité organisée de descripteurs et de non descripteurs obéissant à des règles terminologiques propres et reliées entre eux par des relations sémantiques»¹. On donne ainsi naissance à un ensemble organisé utilisant des termes normalisés régis par des relations telles que la hiérarchie (TG et TS : «terme générique» et «terme spécifique»). Par exemple, on créera des liens entre Yougoslavie, Slovénie et Ljubjana, de sorte qu'une fiche classée à Ljubjana soit retrouvée au travers d'une interrogation sur la Slovénie ou sur la Yougoslavie. Une relation d'ordre est alors nécessaire pour que les termes soient classés les uns par rapport aux autres. Pour adapter ce modèle aux réalités linguistiques, il a fallu créer des relations d'une autre nature, dont les principales sont la synonymie (EM «employé» et EP «employé pour») et le voisinage (VA «voir aussi»).

Ce modèle, efficace pour la géographie administrative, a été adapté à d'autres groupements de termes, comme les dénominations. Dans les bases traitant des œuvres religieuses, «objets religieux» recouvre les objets de la religion juive, ceux du culte protestant et catholique, ces derniers subdivisés en «agnus dei», «aiguière à ablution», «aspersoir». Les «reliquaires» sont à leur tour subdivisés, comme on l'a vu précédemment. Mais cet usage des dénominations soulève d'inquiétantes difficultés, mises en évidence par les progrès de l'informatique.

Existence de problèmes liés aux dénominations.

Depuis quelques années, des fichiers d'œuvres ont été informatisés dans de nombreuses institutions de France ou à l'étranger. Ces bases souvent complexes permettent aujourd'hui de répondre aux chercheurs, étudiants ou maisons d'éditions.

La réussite pratique de quelques banques de données — toutes n'ont pas connu un égal succès — ne peut cependant dissimuler l'existence de discordances. Même pour les bases apportant toute satisfaction aux utilisateurs, l'usage des dénominations reste critiquable par l'absence de mode d'emploi clair, le manque de méthodes permettant de créer de nouveaux thesaurus ou la difficulté à utiliser ces derniers sans formation préalable. L'impossibilité d'unir les listes de dénominations ou d'imposer une doctrine par des arguments scientifiques, démontrée lors des congrès sur l'histoire de l'art et l'informatique, sont

¹ Définie par la norme AFNOR NF Z 47 100.

symptomatiques de problèmes plus importants. Ceux-ci ne sont pas résolus, mais les discussions ont permis de cerner en partie leur nature.

Nature des problèmes.

* La polysémie : «cuisinière» peut aussi bien désigner une personne que l'outil dont elle fait usage, une châsse conserve des reliques ou soutient le fléau d'une balance. La structure de thesaurus permet de préciser le sens retenu pour chaque terme et lève les incertitudes. Il en va de même pour la synonymie.

*Une dénomination ne suffit pas toujours pour désigner une œuvre. Ainsi, à Sainte-Clotilde de Reims, les reliques de sainte Théodora sont-elles disposées dans un bras en cire, présenté dans une boîte en forme d'édicule roman : l'objet peut donc être appelé «bras-reliquaire» ou «châsse» puisqu'on y trouve associées représentation physique et forme de coffre.

*La formalisation: on connaît le principe de la typologie, qui consiste à regrouper des objets en lots homogènes — le critère retenu étant la ressemblance formelle — auxquels on attribue ensuite une dénomination. Ces choix reposent sur l'arbitraire du chercheur qui les fixe et ne présentent pas une garantie de scientificité suffisante : qui déterminera la limite formelle où un vase devient une bouteille ? Le critère retenu pour les différencier est-il pertinent ? Ce système, parfois pratiqué par les archéologues ou les ethnologues s'organise à partir d'un nombre limité d'objets connus, ne peut présumer des formes possibles, et est donc rarement adaptable à un nouveau corpus. S'il est peu probable que l'on exhume aujourd'hui des formes de vases antiques inédites susceptibles de modifier les classements et appellations en usage en archéologie grecque ou romaine, des découvertes récentes ont en revanche pu remettre en cause la céramologie médiévale ou moderne. Dans le cas des reliques de sainte Théodora, la notion de «bras-reliquaire» provient de l'étude d'un corpus du Moyen-Age, et s'adapte mal au mobilier religieux du XIX^e siècle. De tels contre-exemples mettent en évidence les limites de cette méthode.

*L'existence de notions multiples sous un même vocable est encore plus embarrassante. Les «May» de Notre-Dame sont des tableaux offerts chaque mois de mai à l'église Notre-Dame de Paris par la Corporation des orfèvres entre 1630 et 1707, à l'exception des années 1683 et 1684. Le même mot fait donc la synthèse d'éléments aussi différents que la nature du commanditaire (la Corporation des orfèvres), le lieu de destination (la cathédrale Notre-Dame), la nature physique de l'objet (un tableau de chevalet) et sa fonction (une relation entre les orfèvres et Dieu), dans un contexte historique précis. Aucune dénomination, en revanche,

n'existe pour désigner l'ostensoir offert à Notre-Dame en mai 1949 par les orfèvres parisiens².

De même, certaines œuvres dans les bases de peintures sont désignées comme des «Prix de Rome». Cette dénomination recouvre leur fonction, l'organisation sociale d'un métier et une époque donnée. Le «buste-reliquaire» est à la fois une représentation, un contenant, un appareil destiné à la conservation, éventuellement à l'ostension ou à la procession... Ces mots forment la synthèse d'une analyse préalable, et on conçoit aisément la difficulté à classer de tels termes: si l'on considère le May comme une sous-catégorie de tableau de chevalet, que faire des «Prix de Rome» qui sont parfois des peintures, parfois des sculptures ? Dans tous les cas, ce classement ignore le commanditaire ou le lieu de destination.

Les «points de vue» les plus fréquemment utilisés en histoire de l'art — sans être les seuls — sont la représentation, l'affectation ou la morphologie. Tout classement reste malaisé, puisque le choix d'une notion élimine ipso facto toutes les autres, également utiles aux chercheurs. Comme la logique du responsable de la saisie est souvent étrangère à celle de l'interrogateur, la précision des réponses devient aléatoire. La gêne qui naît de ces classifications arbitraires s'accroît avec le nombre des dénominations : ce qui est acceptable pour des collections de peintures, où les descripteurs sont en nombre limité, ne l'est plus, par exemple, pour les collections très diverses des musées de la mode et du costume.

Affiner les définitions ou l'ordre dans lequel on les dispose ne résout pas les difficultés; de tels blocages font douter du bien-fondé de ces partitions et plaident en faveur de leur révision. Gérer les dénominations par l'informatique double ces problèmes théoriques d'exigences d'efficacité.

Gestion informatique des dénominations.

Un nombre considérable d'articles ou d'ouvrages utilisent ces termes pratiques et souvent définis avec soin; aussi les responsables de banques de données entendent-ils les conserver. Mais les dénominations usuelles des fichiers manuels étant peu scientifiques ou regroupées dans des listes sans cohérence, leur réutilisation pure et simple risque de scléroser les bases informatiques dès leur naissance. Existe-t-il des solutions répondant à la rigueur des historiens d'art et des archéologues qui satisfassent aux exigences des utilisateurs ?

Il est peu concevable de renoncer à ces termes usuels. On imagine aisément le tollé que soulèverait une telle proposition, contraire aux traditions de l'histoire de l'art, et inconciliable avec les options prises par les responsables de banques de

² M. Chéret, «Le May des orfèvres à Notre-Dame de Paris», *Sanctuaires et pèlerinages*, n° 4, avril 1956, p 45-47.

données pour satisfaire public et chercheurs à qui les réponses conviennent généralement. On est en droit de chercher à améliorer les méthodes en usage, mais il serait stérile de renoncer au bien, faute du mieux.

Décomposer les dénominations apporterait sans doute une amélioration sensible. Un spécialiste serait apte à dégager dans une œuvre ce qui relève de l'affectation, du commanditaire, de la forme, de la représentation ou du symbole, et à permettre une saisie raisonnée. A partir d'une analyse semblable pour l'interrogation, le chercheur pourrait, en combinant différents critères, obtenir des réponses beaucoup plus précises que celles qui sont obtenues par le biais des dénominations.

Mais ce travail suppose une formation préalable et une méthode commune. Ainsi, le musée de la Mode et du Costume, sur le point de gérer sur ordinateur ses collections, entend préciser la nature de l'utilisateur (homme, femme, enfant), sa fonction sociale (bedeau, appariteur au Sénat...), le commanditaire, l'utilité de l'œuvre etc. , mais ce travail considérable est entravé par l'insuffisance de bases théoriques. Il faudrait en effet savoir ce que sont ces «notions» ou «points de vue» inclus dans les dénominations, les définir et les classer. Cela suppose l'existence d'une science de l'objet. La théorie de la médiation permet une telle approche.

Théorie de la médiation.

Les travaux de Jean Gagnepain, reposant sur des observations réalisées en hôpital, s'inscrivent dans la lignée de ceux de Saussure. L'étude des capacités, plutôt que des performances, a ouvert à la linguistique de nouvelles voies où le temps n'est plus considéré comme essentiel.

Dans la théorie de la médiation, la raison est tenue pour innée chez l'homme et pour une, mais quadripartite. L'innéité de la structure du langage n'est pas une nouveauté et avait déjà été envisagée par Chomsky, mais Jean Gagnepain, proposant de diffracter cette raison en quatre plans (le langage, l'art, la société et le droit), permet d'étendre à ces domaines des méthodes d'approche et d'analyse étudiées depuis assez longtemps en linguistique. Ces plans de rationalité isolés sont autonomes (donc non hiérarchisés) mais se recoupent. On peut ainsi techniciser le langage par l'écriture ou parler de la technique.

Jean Gagnepain différencie les relations naturelles (communes à l'animal) de la capacité virtuelle, spécifique à l'homme, qui lui permet de contester et de réorganiser la nature par un principe de négativité structurale appelé instance. Si cette contradiction à caractère dialectique est intemporelle, la performance s'accomplit dans une conjoncture — elle-même indépendante des capacités humaines — déterminée par quatre paramètres — qui pour la technique sont le producteur, l'utilisateur, la fonction et les conditions — et deux visées, une «pratique» et une «esthétique».

L'étude du recouplement des quatre plans de rationalité et de la technique fournit la base d'une science de la technique, donc de l'ouvrage. Par exemple, dans le cas du recouplement de la technique et de la logique, la représentation selon qu'elle est immédiate, symbolique ou verbalisée est technicisée en image, indicateur ou écriture. Cette distinction théorique n'implique nullement un cloisonnement des différents modes de signalisation, et il revient au chercheur d'analyser leur composition. A chaque fois varient le statut de leur référent et leur destination, etc. Mais cet article n'a pas vocation à développer cette théorie, exposée en différents ouvrages³.

Conséquence de cette théorie.

Les reliquaires peuvent fournir un exemple. On doit y distinguer ce qui relève du traitement de la matérialité de la relique; son encombrement et sa matière, la nécessité de la protéger et de la déplacer. D'autres éléments confèrent une «personnalité» aux restes saints : la disposition des vestiges, la qualité de la présentation, le logement ménagé, l'habillement, la possibilité de déplacer processionnellement le reliquaire, les dispositions favorisant le culte. La représentation du saint prend diverses formes : portrait, emblèmes, personnifications, parangons, indicateurs ou écrits. Un signal peut indiquer la présence d'une relique, ou simplement l'aspect funèbre de la dépouille. Les mêmes réalités d'analyse se retrouvent sur d'autres œuvres. Elles sont à chaque fois accompagnée de données industrielles : l'auteur, la fonction de l'œuvre, l'utilisateur, les contraintes d'espace, d'argent, de temps qui ont conditionné l'ouvrage, mais aussi de coordonnées historiques que sont les dates, lieux et milieux.

La plupart de ces catégories analytiques sont familières aux historiens d'art, notamment les données documentaires ou historiques. Mais elles sont rarement utilisées de façon systématique et la distinction n'est jamais faite de ce qui relève de l'instance ou des variables.

³ Jean Gagnepain, *Du Vouloir-Dire*, Paris, 1990; Philippe Bruneau et Pierre-Yves Balut, *Artistique et Archéologie*, I, Paris, 1989.

Conséquence sur les dénominations.

Il serait utile de créer, à partir des catégories analytiques proposées par une théorie de l'ouvrage, des termes exprimant des réalités d'analyse. L'étude des ouvrages renfermant des reliques démontre, d'une part, que leurs composantes peuvent être communes à d'autres objets n'ayant pas le même usage, d'autre part, qu'aucune d'entre elles n'est suffisamment présente pour être définitoire du reliquaire : par exemple, il existe un dispositif de protection de l'objet, similaire dans son principe à celui d'une vitrine de bijoutier; l'habitat ou l'espace ménagé au saint trouve son équivalent dans les chambres funéraires; certains comportent de l'image — buste de reine ou architecture gothique — présente sur maints ouvrages d'autre nature; enfin, les éléments installés pour déplacer les reliques, identiques à ceux existant sur des malles, sont naturellement absents des tombeaux de sainte Geneviève à Saint-Étienne du Mont ou de Saint-Martin à Tours.

Il est donc impossible de déterminer avec précision ce qu'est un reliquaire, sauf à connaître son contenu, quand il subsiste. Faute de définition précise, même un choix habile ne permet que d'englober de nombreuses oeuvres sous une même dénomination.

Une analyse des ouvrages conduit à rejeter ces termes génériques que sont les dénominations au profit de la recherche des différents dispositifs inclus dans l'ouvrage. Ceux-ci n'ayant jamais fait l'objet d'un travail soutenu restent à définir et à nommer.

Les dénominations gardent un intérêt d'ordre historique; il serait fructueux d'étudier pourquoi certaines œuvres ont un nom et pourquoi d'autres n'en n'ont pas: si les tableaux offerts à Notre-Dame par la Corporation des orfèvres portent un nom générique, rien ne désigne les vitraux offerts par la corporation des charcutiers de Saint-Eustache ou les tableaux offerts à l'église Sainte-Geneviève par le Corps de Paris. Réfléchir sur la genèse de ce vocabulaire tant commun que scientifique produirait sans doute d'intéressantes retombées épistémologiques.

La théorie de la médiation n'apporte pas de solution aux difficultés soulevées par le classement des dénominations, mais déplace la problématique vers une analyse de l'ouvrage, dont le vocabulaire n'est pas encore fixé.

Application aux banques de données.

L'ordinateur est un outil puissant et complexe, qui simplifie les tâches de tri et de recherche. Les difficultés de maniement sont moins imputables à ce matériel qu'à l'insuffisance des méthodes traditionnelles des sciences de l'ouvrage, dont on appréciera qu'elle soient remises en cause par un progrès technique.

Pour résoudre au mieux ces difficultés, il importe avant tout de définir le rôle de la base à laquelle on travaille. Deux questions s'imposent : quelle est la nature des utilisateurs de banques de données ? La précision analytique peut-elle nuire à la

maniabilité des banques de données ? En général, celles-ci sont gérées par des institutions pour rendre des services bien définis à un large public : les impératifs d'efficacité peuvent alors prévaloir contre la rigueur scientifique. Il reste à savoir si cette opposition est irréductible.

Si la base à pour vocation la recherche scientifique, il est nécessaire de privilégier l'analyse. L'usage d'une théorie de l'ouvrage permettrait d'aborder les œuvres d'une manière unique: le responsable de la saisie des informations obéirait à une logique déterminée, connue par les chercheurs. Les incertitudes seraient liées à la capacité d'analyse de chacun, mais non à l'inexistence d'un modèle, lequel, appréhendant l'objet dans toute sa complexité, sans sacrifier un aspect à un autre, étayerait l'intuition par la rigueur analytique.

Les dénominations pourraient être conservées, comme trace de l'existence d'une acception courante, soulignant l'intérêt porté à un type d'ouvrage à un moment donné, et le sens de cet intérêt. Dans le cas du buste-reliquaire, l'attention porte sur la représentation, la technique employée (sculpture) et la présence d'une relique, à l'exclusion de tout le reste (mode de conservation, dispositif de déplacement, présence ou non d'écriture, etc.).

Pour une base destinée au grand public, l'analyse ne peut être que sommaire et accessible à tous. La dénomination peut jouer le même rôle qu'un titre, et offrir des possibilités d'interrogation satisfaisantes, à défaut d'être parfaites. La recherche des «bustes-reliquaire» ne permettrait certes pas de retrouver toutes les représentations d'un buste associées à des reliques, puisque cette dénomination n'inclut pas les médaillons estampés, mais des imprécisions de cet ordre restent acceptables pour le public. Le classement des dénominations répondrait alors à des critères empiriques, relevant plus de l'astuce que de la rigueur : il s'agit obtenir des listes ne désorientant pas trop l'utilisateur.

On peut enfin concevoir qu'une banque de données s'oriente vers une analyse rigoureuse en dissociant les notions les plus utiles aux scientifiques, tout en conservant une rubrique de dénominations répondant aux demandes du public et envisager ainsi un fonctionnement à deux vitesses.

Conclusion.

Au-delà de leur incidence sur les banques de données, les problèmes posés par les dénominations reflètent la situation de l'histoire de l'art, privée d'une théorie fondamentale de l'ouvrage. Cette situation peut être comparée à celle qu'a connue la linguistique; on trouve aujourd'hui dans l'étude des œuvres les mêmes difficultés que dans cette discipline au siècle dernier, la principale semblant due au poids de l'historicisme. Dans le cas plus particulier de l'histoire de l'art, on pourrait ajouter que sa place à mi-chemin entre divertissement public et science a longtemps été une entrave supplémentaire à son développement.

Une théorie de l'ouvrage constituerait non seulement une base solide pour l'histoire de l'art ou l'archéologie, mais permettrait de définir leurs rapports avec les autres sciences humaines. Sans renier les recherches menées jusqu'à présent, on souhaiterait voir enfin des fondations à un bel édifice élevé sur le sable.

Yves GAGNEUX

CHRONIQUES

CHRONIQUE BIBLIOGRAPHIQUE

Bois, J.-P., *Histoire des 14 juillet : 1789-1919*. Rennes : Ouest-France, 1991 (De mémoire d'homme; l'histoire). 281 p. : pl.

Borgis, J.-P., *Histoire d'une papeterie dauphinoise (1869-1989)*. Grenoble : PUG, 1991 (Histoire industrielle). 292 p. : ill.

Bourdin, G., *Les monuments aux morts dans l'Orne, Le pays Bas-normand*, 203 (1991). 134 p. : ill.

Catalogue de la manufacture d'armes et de cycles de Saint-Étienne de 1920. Paris : éd. 1900, 1991. 540 p. : ill. — Reproduction du catalogue de 1928.

Colas, R., *Bibliographie générale du costume et de la mode*. Nouv. éd. Paris : Champion, 1991, 2 vol. 812 p. — D'après l'édition de 1933.

Comme des sardines en boîte : l'industrie nantaise des conserves alimentaires et industries annexes aux XIX^e et XX^e siècles. Nantes : Musée du château des ducs de Bretagne, 1991. 197 p. : ill.

Commission de l'information historique pour la paix du département de la Haute-Marne : *Les lieux de mémoire de la seconde guerre mondiale dans le département de la Haute-Marne : guide des plaques, stèles et monuments commémoratifs*. Langres : D. Guéniot, 189. 270 p. : ill. — Recense cent vingt-cinq «monuments, stèles et plaques spécifiques à la période de guerre 1939-1945. Les plaques de rues comme celles figurant sur les monuments aux morts de 1914-1918 n'ont pas été mentionnées». Chaque monument fait l'objet d'une fiche descriptive avec cliché(s) et transcription des textes.

- Cousin., S, Royer, C., Sigaut, F., *Le Guide du Patrimoine rural : 400 musées et collections d'agriculture*, 2e éd. rev. Paris : Manufacture, 1991. 381 p. : ill.
- Dalon, P., «L'iconographie des vitraux du XIX^e siècle dans les églises du Lot», *Bullet. de la Société des Études du Lot*, 1991, pp. 215-236, ill.
- Dhombres, J., dir. *Un Musée dans sa ville, le Muséum d'Histoire naturelle : sciences, industries et société à Nantes et dans sa région, 18^e-20^e siècle*. Nantes : Ouest, 1990. 495 p. : ill.
- Giroud, J., Michel, M., Michel, R., *Les monuments aux morts de la guerre 1914-1918 dans le Vaucluse*. L'Isle-sur-Sorgues : Scriba, 1991. 351 p. : ill., pl. — Une étude très complète où le corpus des monuments constitue la base d'une réflexion sur les attitudes des diverses communautés face à la commémoration des victimes et de la guerre. Outre un catalogue des monuments classés par commune, dont on regrettera peut-être le manque de rigueur dans les descriptions et l'illustration (les fiches sont plutôt centrées sur le contexte économique-politique propre aux communes), l'ouvrage comprend des annexes qui complètent utilement ce catalogue : statistiques sur la population (nombre d'habitants, nombre de victimes...), sur les subventions, les souscriptions, les prix des monuments. L'annexe II «Emplacement» est particulièrement précieuse car elle détaille le choix des sites au sein de chaque commune selon quatre catégories : place ou lieu public, cimetière, mairie, église, hameau (l'ensemble catalogue-annexes fait 220 p. sur un total de 351). Cette prise en compte étendue des monuments autres que strictement «communaux» n'est pas si courante; elle permettra certainement d'utiles comparaisons avec d'autres régions dans l'optique d'une archéologie générale de la commémoration. Pour ce faire, une étude étendue aux monuments des guerres du XIX^e siècle comme à ceux de la deuxième guerre mondiale et des guerres coloniales serait à faire.
- Guilaine, J., dir., *Pour une archéologie agraire*. Paris : Armand Colin, 1991. 560 p. : ill., pl.
- Kahn, C., Landais, J., *Des lieux de mémoire : les quinze cimetières de Nantes*. Nantes : Ouest-Université inter-âges de Nantes, 1990. 223 p. : ill. — Présente les cimetières de la ville de Nantes et les monuments qu'ils abritent; suivent des monographies consacrées à des personnalités nantaises et à leurs tombes.
- Lefort, A., Lucas, B., *Les Hauts lieux de la Résistance en Bretagne : opération flambeaux*. Rennes : Ouest-France, 1991. 126 p. : ill. — La cérémonie commémorative «opération flambeaux» (1990) s'est déroulée à partir de certains monuments à la mémoire des combattants bretons de la

deuxième guerre mondiale. Ces monuments sont présentés, décrits et partiellement illustrés dans ce livre.

Levien, M., Navel, G., Parisse, B., *Lavoirs et fontaines*. Jarville-la-Malgrange : éd. de l'Est, 1991 (Meuse). 77 p. : ill. — Écrite dans une perspective de conservation, cette plaquette recense les lavoirs et fontaines du département de la Meuse.

Martin, C., *Pèlerinages d'Ardennes méridionale*. Liège : Mardaga, 1991 (Mythes, légendes, traditions). 166 p. : pl. — Histoire des pèlerinages consacrés aux saints, à la Vierge et au Christ : cultes, rites, description des sanctuaires.

Virillo, P., *Bunker archéologie*. Éd. du Demi-cercle, 1991. 213 p. : ill.

COMPTE RENDU

L'évolution des techniques est-elle autonome? Cahiers d'histoire des techniques, 1. Université de Provence 1991. 148 p.

Voici les actes d'un colloque tenu en 1989 par l'Université de Provence dont on sait quel intérêt on y porte aux techniques. Le titre annonce une réflexion sur l'autonomie de l'évolution des techniques, mais le projet était plus limité : dans leur *Avant-propos*, M.-Cl. Amouretti et G. Comet avertissent qu'il s'agit d'échapper à l'idée répandue que le progrès des techniques n'est mis en branle que par la seule découverte scientifique, que l'histoire des techniques est dominée par celle des sciences (p. 7). Aussi eux-mêmes soulignent-ils judicieusement que le rôle de la connaissance scientifique peut être une illusion : on a vinifié, tanné, teint avant de savoir en expliquer les procédés; les opérations de chimie pouvaient précéder la pensée chimique (pp. 32-33). Nous qui croyons que le langage, qui permet la pensée, et l'art sont deux facultés autonomes et non hiérarchisées, nous en sommes convaincus : la technique peut inclure du savoir de même qu'inversement la science peut se fonder sur des expériences outillées, mais on a jeté des ponts bien avant de savoir calculer la résistance des matériaux, ce qui revient à dire que l'ergologie ne se confond pas avec la physique, non plus que le tour de main avec l'énoncé du mode d'emploi⁰.

Mais s'il semblait s'agir de libérer la technique du poids de la science, c'était, en fait, pour y substituer un autre genre de dépendance en mettant en évidence les facteurs d'évolution technique qui ressortissent au droit (ainsi pp. 27-28 la réglementation de Colbert, ou p. 30 la prohibition de l'importation de soudes végétales en 1810) et surtout à la société, par exemple les traditions artisanales des savonniers (p. 27), la rareté du matériau qui contraint à la recherche du succédané (pp. 60-61 et 96), ou le facteur écologique (p. 66), voire la «passion de la modernité» et l'échange que favorise le rôle des espaces publics (pp. 114-117). Cela aussi est pour nous d'évidence, car si nous croyons à la parité des «plans de rationalité», nous ne doutons pas non plus de leur incessant «recoupement»¹ : nous tenons que le langage ne vaut pas mieux que l'art et, partant, que la science ne peut, de soi, dominer la

⁰ Cf. Ph. Bruneau et P.-Y. Balut, *Artistique et archéologie*, I [MAGE = *Mémoires d'archéologie générale*, 1. Paris, 1989], n° 36, 38 et 87.

¹ *Ibid.*, n° 37.

technique, mais nous savons bien aussi que celle-ci est traversée par les processus sociologiques et axiologiques. Encore faut-il bien garder en vue que ce qui est important sur un plan peut ne l'être pas du tout sur celui de la technique : une mutation comme le passage «de l'artisanat à l'industrie» (notions d'ailleurs en général plutôt admises que définies selon des critères précis) peut être sociologiquement considérable en étant ergologiquement inexistante (par exemple, cent métiers à tisser regroupés en usine ne diffèrent pas forcément des mêmes répartis en cent maisons de «travailleurs à domicile»). Pareillement, si la substitution de «produits chimiques» aux plantes tinctoriales ou aromatiques antérieurement employées entraîne une rupture de l'industrie et du monde agricole (p. 32) qui est socialement de grande importance, le remplacement de matières d'origine minérale par des matières d'origine végétale ne change rien au principe ergologique du matériau, car la technique ne fait jamais qu'acculturer du naturel à quelque règne qu'il appartienne².

Le colloque, en somme, à le dire en nos termes, ne contestait la soumission du plan de l'art à celui du langage que pour tout bonnement l'assujettir à ceux de la société et, accessoirement, du droit. Quitte à prendre cette direction, il eût fallu préciser une dépendance qui n'est pas à sens unique : de même que la science suit la technique bien autant qu'elle la précède, de même la société : un changement de société peut, certes, provoquer un changement d'outillage, l'exode rural développant la motorisation, le défaut de bûcherons obligeant à utiliser d'énormes machines qui coupent les arbres, les ébranchent, les débitent; mais, à l'inverse, le changement d'outillage provoque aussi bien le changement social : ce n'est pas la disparition des typographes qui a nécessité le recours à l'ordinateur, mais c'est l'automate qui est en train de faire disparaître l'imprimerie traditionnelle alors qu'on n'a jamais tant vu de publications! Et pareillement le droit : ce sont les manipulations génétiques et la micro-chirurgie fœtale qui aujourd'hui obligent à revoir le droit de la personne, non l'inverse.

Reste, enfin, que le titre annonçait une autonomie de l'évolution technique dont il n'est point du tout question. Pourtant, à la façon dont l'évolution linguistique peut ne tenir qu'au seul langage (composition ou dérivation, faits d'attraction ou d'analogie, effets structuraux internes comme le flottement du -s indo-européen que l'absence d'une autre spirante laissait se réaliser en plusieurs sons distincts, etc.), il valait la peine de réfléchir à l'autonomie d'une évolution technique qui ne tiendrait qu'à des mutations ergologiques : est-il une «dynamique» proprement technique où un acquis «engendre» de nouvelles découvertes ? des mécanismes qui s'enchaînent, se provoquent, s'induisent mutuellement ?

D'autres regrets tiennent à la forme du livre. D'abord, selon l'usage ordinaire des colloques, la question posée se réduit à un titre sans que personne, au départ, en énonce les termes qu'on laisse le lecteur repérer peu à peu au fil des interventions. Et pas davantage il n'est de conclusion rassemblant et ordonnant les éléments de réponse que le lecteur, ici encore, doit lui-même retrouver à travers les communications. La tâche est d'autant plus ardue que certaines d'entre elles, ici encore comme en la plupart des colloques, paraissent passablement indifférentes à

² Cf. RAMAGE, 3 (1984-85), p. 238.

la question posée : on dérive de l'évolution des techniques vers leur exploitation commerciale (production en masse; recherche de capitaux; «réussite industrielle», p. 97), et, le livre refermé, l'impression domine qu'étaient plutôt en cause l'histoire industrielle de la Provence au cours des derniers siècles et l'évaluation de sa puissance technologique actuelle (cf. p. 106).

Rhétoriquement, en second lieu, la primauté de l'histoire, entendue comme primauté du temps, qui est si sensible à travers le livre, se traduit par l'habitude invétérée des historiens de suivre le fil chronologique. Ce qui, pour une part notable, a empêché le colloque d'apporter des réponses utiles à la question initialement posée. Le récit, en effet, remêle toutes choses dans la seule cohérence de la succession temporelle; il occulte inévitablement la diversité des processus dont la dissociation est justement en question. C'est un problème théorique qui était posé : les exposés historiques devaient s'y subordonner, fournissant seulement matière et illustration à la réflexion; j'aurais aimé qu'on regroupât les cas semblables pour reconnaître l'importance et l'articulation mutuelles des processus distincts; ainsi pouvait s'ébaucher un modèle utilisable en dehors du cadre limité de la Provence des derniers siècles.

Philippe BRUNEAU

CHRONIQUE DES EXPOSITIONS

ALPES DE HAUTE-PROVENCE

- Mane, Musée du Salagon
- Pétrir, frire, mijoter, les cuisines dans les Alpes du Sud, du 01-04-92 au 11-11-92

HAUTES-ALPES

- Briançon, Musée de Briançon
- La mine en Briançonnais, du 15-06-92 au 13-09-92
- Le système défensif en Briançonnais, du 03-07-92 au 13-09-92

ARDECHE

- Chirols, Ecomusée du Moulinage
- Rivières et ruisseaux ardéchois, du 10-06-92 au 30-09-92
- Lavenalet, Maison du textile
- Patrimoine textile et peigne en corne, du 01-09-91 au 30-06-92

AVEYRON

- Salmiech, Musée du Rouergue
- La roue avant la motorisation, du 01-07-92 au 05-07-92
- Villefranches-de-Rouergue, Musée Urbain Cabrol
- Les anciennes mines du Villefranchois, du 01-07-92 au 15-10-92

CALVADOS

- Trouville, Villa Montebello
- Architecture des années 30, du 09-05-92 au 27-09-92

CHARENTE

- Angoulême, Maison du Papier
- Les industries connexes du papier, du 15-10-91 au 15-10-92
- Angoulême, Musée des Beaux-Arts
- Tradition de la batellerie sur le fleuve Charente, du 14-03-92 au 10-05-92

CHARENTE MARITIME

- La Rochelle, Musée du Nouveau Monde
- Le sucre, luxe d'autrefois, du 14-12-91 au 15-04-92

COTE D'OR

- Beaune, Musée du Vin
- Saints protecteurs de la vigne, du 20-03-92 au 27-09-92

EURE

- Grisolles, Musée Théodore Calbet
- Pigeonniers des cantons de Grisolles, du 14-06-92 au 25-10-92

EURE-ET-LOIR

- Dourdan, Musée du Château
- Le cheval, du 01-10-92 au 01-11-92
- Nogent-le-Rotrou, Musée du Château Saint-Jean
- Le point de croix de A à Z, du 06-06-92 au 02-11-92

FINISTERE

- Quimper, Musée départemental breton
- L'imagerie populaire bretonne, du 10-07-92 au 04-10-92

GARD

- Saint-Gilles, Maison romane
- Le tir à l'arc tradition vivante, du 01-07-91 au 01-07-92

GIRONDE

- Bordeaux, Musée d'Aquitaine
- Le chocolat, du 10-10-92 au 15-01-93

ISERE

- Grenoble, Musée dauphinois
- Passion de bergers : cloches et sonnailles, du 13-03-92 au 15-06-92

JURA

- Lons-le-Saulnier, Musée d'Archéologie
- La vie de château au cœur de l'Europe, du 12-12-92 au 01-10-93

LOIRE ATLANTIQUE

- Nantes, Musée des Ducs de Bretagne
- Comme des sardines en boîte, du 22-03-91 au 31-08-92

LOIRET

- Gien, Musée international de la Chasse
- Le loup, du 07-06-92 au 25-10-92
- Orléans, Musée historique
- Les Indiennes du Val de Loire, du 27-06-92 au 30-09-92

LOT-ET-GARONNE

- Monflanquin, Musée de la vie rurale
- Evolution de l'outillage agricole de 1800 à nos jours en Haut-Agenais, du 01-05-92 au 30-10-92
- La prune, sa cuisson, du 15-12-91 au 31-12-93
- Tuileries et tuiliers en Lot-et-Garonne, du 15-06-90 au 30-09-92

MANCHE

- Barenton, Maison de la pomme et de la poire
- Rôles multiples du bocage, du 01-04-92 au 03-09-92

MORBIHAN

- Groix, Ecomusée de l'Île de Groix
- Dessine-moi un thonier, du 16-06-92 au 30-06-92

NORD

- Fourmies, Ecomusée de Fourmies
- Aider à faire vivre la haie, du 15-03-92 au 30-05-92
- Les hommes et le bocage, du 01-03-92 au 30-11-92
- Roubaix, Musée d'Art et d'Industrie
- Etats du Lin, du 23-05-92 au 28-06-92

OISE

- Beauvais, Ecomusée des Pays de l'Oise
- Si la pomme m'était contée, du 04-04-92 au 25-10-92

PARIS

- Archives Nationales
- La République, du 22-09-92 au 31-01-93

SAONE-ET-LOIRE

- Pierre-de-Bresse, Ecomusée de la Bresse Bourguignonne
- Maraîchage, horticulture et petits fruits de Bourgogne, du 04-07-92 au 31-10-92
- Chaisiers et pailleurs, du 17-05-92 au 27-09-92
- L'agriculture bressane, le boeuf, le cheval et le tracteur, du 17-05-92 au 27-09-92
- Romenay, Musée du terroir bressan
- Le coq, oiseau symbole, du 01-07-91 au 01-07-92

DEUX-SEVRES

- Parthenay, Musée d'Archéologie, d'Art et d'Histoire
- L'église et son environnement, du 19-09-92 au 05-01-93

BAS-RHIN

- Niderbronn, Maison de l'Archéologie des Vosges
- Les U.S.A. et la vie des trappeurs, du 02-09-92 au 28-09-92
- Les bains et son passé, du 02-09-92 au 28-09-92

TARN-ET-GARONNE

- Montauban, Musée Ingres
- Monuments publics à Montauban, du 26-06-92 au 04-10-92

VIENNE

- Montmorillon, Ecomusée du Montmorillonnais
- Paysages industriels du Val de Gartempe, du 26-06-92 au 27-09-92

Hélène MAMOU

L'ARCHÉOLOGIE MODERNE ET CONTEMPORAINE A L'UNIVERSITÉ DE PARIS-SORBONNE

1. ENSEIGNEMENT

Sans changement depuis l'exposé de *RAMAGE*, 9 (1991), p. 177.

2. RECHERCHE

Mémoires de maîtrise soutenus en 1991

Gérard BAPTISTE, Les plans cadastraux napoléoniens comme source pour l'histoire de l'architecture.

Sonia BRUNEL, La représentation angélique au XIX^e siècle dans la petite image de piété.

Agnès FLAMBARD, Archéologie d'une station balnéaire : le cas de Luc-sur-mer.

Edouard de LAUBRIE, L'osiericulture et la vannerie en Seine-et-Marne.

Michel LOUVET, L'univers matériel et humain des casernes sous la III^e République.

Gisèle SIMONNET, Transformation de la glacerie de Saint-Gobain en fonction de l'évolution technique et économique de 1692 à 1914 (en co-direction avec Mme Claudine Cartier).

DEA soutenus en 1991

Ako TAKEI, Les activités artistiques présentées dans les trois grands quotidiens internationaux disponibles à Paris, *Le Monde*, *The International Tribune*, *Asahi Shimbun*.

Laurent GUILLAUT, Études d'archéologie rurale dans le Perche.

3. ACTIVITÉS EXTÉRIEURES

Philippe Bruneau a participé au jury de thèse d'Anne BOULÉ, *L'épigraphie florentine au XIX^e siècle*, préparée à l'Université de Paris-III sous la direction du Prof. Mario Fusco et soutenue en décembre 1991.

Il a également donné la conférence d'ouverture d'une Table ronde organisée le 15 mai 1992, à l'Université de Chambéry, par l'Association des germanistes de l'enseignement supérieur sur «Textes et images».

RAMAGE

Revue d'archéologie moderne et d'archéologie générale

SOMMAIRE THÉMATIQUE DES FASCICULES 1 A 10

Les numéros renvoient aux fascicules

I. ARCHÉOLOGIE MODERNE ET CONTEMPORAINE

FOUILLES MODERNES ET CONTEMPORAINES

1. P. Périn, Fouilles archéologiques et histoire récente : le cas de Montmartre
4. R. Agache, La poliorcétique revue d'avion : le cas du siège d'Amiens par Henri IV
4. Fr. Piponnier, Fouille du village moderne d'Essertines
6. A. Speller, «Latrinaire» (à propos des fouilles du Louvre)
8. Br. Bentz, Les fouilles modernes et contemporaines
9. Br. Bentz, Marly, site archéologique moderne : les recherches en 1990

ARCHÉOLOGIE DU CATHOLICISME

2. Ph. Bruneau, Le calvaire de Pontchâteau
2. W. Ch. Van Dijk, Le culte de saint Antoine de Padoue à Paris
3. Ph. Bruneau, Archéologie de la République et du catholicisme dans la France du XIXe et du début du XXe siècle
4. Ph. Bruneau, Linéaments d'une archéologie du catholicisme
4. Ph. Bruneau, Les grottes de Lourdes
4. H. Cabezas, Le culte de Jeanne d'Arc en Grande-Bretagne
5. E. Delamarre, Sur les Vierges colossales du Second Empire
5. H. Cabezas, Les vitraux de Notre-Dame-des-Vertus d'Aubervilliers
6. Ph. Bruneau, Les sanctuaires catholiques hypèthres en France aux XIXe et XXe siècles
6. A. Paillet, Les lieux de culte catholiques en plein air au XIXe siècle dans le Bourbonnais
7. H. Cabezas, Le sens de lecture des vitraux à séries de scènes
8. H. Cabezas, Le rosaire dans le vitrail français aux XIXe et XXe siècles
8. Ph. Bruneau, Le jouet catholique
9. Ph. Bruneau, Qu'est-ce-qu'une église?
9. Cl. Jodon de Villeroché, Religion et politique dans les églises du diocèse d'Angers
10. H. Cabezas, Rideaux et vitraux, pour le confort des églises de Paris au XIXe siècle

ARCHÉOLOGIE DE LA MORT

1. P.-Y. Balut, De la tombe individuelle à la tombe collective en Auvergne
3. P.-Y. Balut, Meubles et immeubles de la mort
4. P.-Y. Balut, Signal de mort I
5. P.-Y. Balut, Signal de mort II
5. P.-Y. Balut, Tombes de bêtes
6. P.-Y. Balut, «Aux morts»
6. G. Bellan, Monuments aux morts de l'Hérault
9. P.-Y. Balut, Necrotaphica

ARCHÉOLOGIE DE LA POLITIQUE

1. M. Agulhon, Entre l'art, l'industrie et la politique : la diffusion de la sculpture civique au XIXe siècle
2. I. de Fleurac, Sur les affiches de l'élection présidentielle de 1981
3. Chr. Spilliaert, Aspects de la médaille satirique en France au XIXe siècle
9. M. Beausang, L'archéologie du conflit irlandais au XIXe et au XXe siècle

ARCHÉOLOGIE INDUSTRIELLE

1. M. Daumas, L'archéologie industrielle : ses méthodes, ses succès, ses limites
3. P.-Y. Balut, L'archéologie buissonnière : l'archéologie industrielle

ARCHÉOLOGIE AGRICOLE ET DU PAYSAGE

3. Ph. Bruneau, L'archéologie buissonnière : l'archéologie du paysage
5. J.-R. Trochet, Sur les techniques et les instruments agricoles en Bretagne et dans l'Ouest armoricain vers 1840
5. A. Paillet, Étude archéologique des haies de bocage bourbonnaises
5. L. Guillaut, Une collection d'outils aratoires viticoles : illusions et perspectives pour une stratégie de recherches

ARCHÉOLOGIE DU JEU

8. Ph. Bruneau, Le jouet catholique
8. L. Masset, Archéologie du jeu de rôle
8. P. Ramillon, Archéologie du jouet d'imitation

AUTRES CHAMPS DE L'ARCHÉOLOGIE MODERNE

2. Ph. Artru, Les bâtiments de l'Union Chrétienne de Jeunes Gens de Paris
2. H. Cabezas, Les cinémas parisiens : distribution spatio-temporelle
2. B. Poteau, L'Hôtel d'Albret, restitution archéologique des étapes de l'occupation industrielle et bourgeoise au XIXe et au XXe siècle
4. Y. Gagneux, La céramique moderne du Musée Carnavalet
4. X. Barral i Altet, Du Moyen Age à l'industrie : les champs de l'archéologie moderne en Bretagne
6. Ph. Bruneau, L'épigraphie moderne et contemporaine
6. D. Kalthoff, La citation des œuvres d'art dans la publicité
6. H. Cabezas, Le «vitrail archéologique»

- 7. A. Le Brusq, De la photographie d'identité en cabine automatique à l'archéologie de l'identité individuelle
- 7. D. Letourneur, Archéologie des devantures de pharmacie à Paris
- 7. H. Cabezas, La signature des vitraux français au XIXe siècle
- 8. J.-Y. Tayac, Archéologie de la sanction scolaire
- 9. A. Paillet, A propos des bannières des sociétés de secours mutuel de l'Allier

II. ARCHÉOLOGIE GÉNÉRALE

HISTOIRE DE L'ARCHÉOLOGIE

- 3. Ph. Bruneau, Histoire de l'archéologie : enjeux, objet, méthode
- 3. H. Cabezas, Les représentations imagées de l'Archéologie
- 3. A. Charvet, L'archéologie dans la correspondance de Mérimée
- 3. L. Farnoux, Nerval et l'archéologie
- 3. N. Bayle, Sur les officiers archéologues du XIXe siècle
- 4. D. Alexandre, Méthodes et techniques archéologiques dans la B. D. et la science-fiction
- 5. A. Thibaut, Un thème littéraire : l'archéologue abusé
- 7. A. Thibaut, En lisant les vieux livres, l'histoire de l'archéologie

THÉORIE DE L'ARCHÉOLOGIE

- 1. Ph. Bruneau et P.-Y. Balut, Positions
- 1. P.-Y. Balut, Restauration, restitution, reconstitution
- 2. Ph. Bruneau, Archéologie française et ethnologie française
- 2. P.-Y. Balut, La méthode et les opérations de l'archéologie : séries et ensembles
- 5. M. Bourel et Ph. Bruneau, Diagnostic médical et diagnostic archéologique
- 7. P.-Y. Balut, Sur la description archéologique
- 10. Ph. Bruneau, Le statut archéologique de la trace

THÉORIE DE L'ARTISTIQUE

- 1. Ph. Bruneau, Le portrait
- 2. Ph. Bruneau, Le vêtement
- 4. Ph. Bruneau, L'image
- 5. Ph. Bruneau, Huit propositions sur le style
- 5. Ph. Bruneau, Le logement animal
- 7. G. Le Guennec, Contribution à l'ergologie: descriptivité ou description d'une performance plastique
- 10. G. Le Guennec, Ergologie et créativité

HISTOIRE DE L'ART

- 10. P.-Y. Balut, La sensation et le non-sens, essai sur le mouvement contemporain des arts

10. Ph. Bruneau et J.-L. Planchet, *Musique et archéologie musicale*

GESTION DU PATRIMOINE

2. P.-Y. Balut, *Du patrimoine*
9. A.-M. Marais, *L'informatisation du Musée de Nîmes*
10. Y. Gagneux, *Dénominations en histoire de l'art et informatique : l'exemple des reliquaires*

DIVERS

2. P. Vaisse, *Winckelmann aujourd'hui*
3. M.-A. Bonhême, *Nom royal, effigie et corps du roi mort dans l'Égypte pharaonique*
4. D. Alexandre, *L'artisanat des potiers du XIIIe au XVIIIe siècle*
4. P.-L. Rinuy, *L'imagerie d'Orphée dans l'antiquité*

MAGE

Mémoires d'archéologie générale

1. Ph. Bruneau et P.-Y. Balut, *Artistique et archéologie*, 1.