

D'ARCHEOLOGIE

MODERNE

REVUE

ET

D'ARCHEOLOGIE

GENERALE



R

A

M

A

G

E

revue d'archéologie moderne et d'archéologie générale

N° 11

1993



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

© Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris, Juin 1993.
ISSN : 0294-0965



5

Jean-René Trochet

Éditorial : Chronique d'une mort annoncée

15

Hubert Guyard

Le dessin à l'épreuve de la clinique

55

Philippe Bruneau

Archéologie et littérature

93

Gérard Baptiste

Le cadastre napoléonien comme source
pour l'histoire de l'art et l'archéologie

125

Philippe Bruneau

La crèche de Noël

145

Gilles Le Guennec

Pouvoirs et contre-pouvoirs

165

Hélène Mamou

Chronique des expositions

169

Comptes rendus bibliographiques

171

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

ÉDITORIAL
Chronique d'une mort annoncée?
Presse, musées, pouvoirs et intelligentsia
en France à la fin du XXe siècle

Depuis ces dernières années, les implications ou les connotations «politiques» des musées sont régulièrement soulignées par colloques et congrès. Les vicissitudes qu'ont connues au cours des derniers mois plusieurs musées parisiens viennent fournir de nouveaux éléments à ce débat, d'autant plus intéressants qu'ils donnent l'occasion de l'aborder d'un point de vue qui n'est généralement pas celui de ses amateurs habituels. Ces éléments ayant évidemment un rapport avec l'épistémologie des musées, et donc avec les types de recherches que l'on peut y conduire, il nous a semblé intéressant de donner aux lecteurs de *RAMAGE* quelques réflexions sur la situation intellectuelle et politico-administrative contemporaine d'une discipline de musée, que les créateurs de cette revue ont honorée à plusieurs reprises d'une place dans ses colonnes, et dont ils ont facilité la diffusion en l'acceptant dans leur enseignement. En essayant de montrer comment cette discipline est perçue par ses détracteurs et par leurs relais médiatiques, et en essayant d'esquisser la généalogie de cette perception, nous ne ferons finalement pas autre chose qu'un essai d'archéologie mentale.

«La chute de la maison Rivière ¹» (*Le Monde* du 9 Janvier 1992), les ATP, «mausolée funèbre qui s'élève à proximité du jardin d'acclimatation» (*Le Monde*

¹ Georges-Henri Rivière (1897-1984), fondateur du Musée national des Arts et Traditions populaires.

du 2 Juillet 1991), «Faut-il brûler les ATP?» (*Le Figaro* du 13 Juillet 1991), «N'ayant pas su trouver leurs publics, le Musée de l'Homme, les ATP et les Arts d'Afrique et d'Océanie doivent être transformés» (*Le Monde* du 8 Septembre 1992)... Jamais sans doute, depuis près de deux ans, les journalistes de grands quotidiens parisiens n'avaient exprimé avec une telle unanimité, et avec autant d'expressions recherchées, un tel acharnement à l'égard de plusieurs musées parisiens, parfois pris ensemble ou parfois pris isolément. A une époque où, pourtant, les deux canards boîteux de la Direction des Musées de France, le Musée national des Arts et Traditions populaires (MNATP) et le Musée national de l'Afrique et de l'Océanie (MNAO), commençaient peut-être à sortir de l'indifférence ou de l'attention condescendante que leur avaient octroyées jusqu'alors les esthètes rive droite, le coup venait cette fois de commentateurs non moins esthètes mais dans l'ensemble plutôt classés rive gauche. Et plus curieusement encore, fait nouveau, reflétant plus ou moins l'opinion d'administrateurs de haut niveau, apparemment avides aussi de participer à la curée et largement inspireurs de cette campagne. Dès lors, une foule de questions surgit. Pourquoi la presse se montre-t-elle soudain préoccupée par un problème qui n'intéressait jusque-là que les administrateurs des musées (la fréquentation)? Pourquoi a-t-elle suivi avec autant d'unanimité, bien qu'avec plus ou moins de talent, l'action ou les opinions des hauts fonctionnaires du Ministère de la Culture, à tel point qu'il est parfois difficile de démêler la part des uns et des autres dans ce foisonnement tumultueux? Est-il indifférent enfin que cette campagne se soit concentrée, en tir groupé ou en ordre dispersé, sur trois musées d'ethnologie dont le propriétaire est l'État français?

Il ne nous sera sans doute pas possible de répondre à toutes ces questions avec la précision souhaitée, et encore moins de manière équivalente pour les trois musées incriminés. Mais derrière cette accumulation journalistique se dessinent quelques inspirations dominantes, parfois non dites ou mal dites, qui permettent de situer le débat à son véritable niveau et de comprendre le lien établi entre les trois proscrits : l'enjeu culturel des musées d'ethnologie et sa relation avec la place de la culture française à la fin du XXe siècle, dans l'esprit d'une certaine intelligentsia, «pure» ou politico-administrative.

Dans la mesure où ce débat remet profondément en cause les fondements même d'une discipline scientifique représentée dans les musées (l'ethnologie), il peut paraître justifié d'y entrer sans pour autant être accusé de sortir de son rôle et de son quotidien professionnel. Et puisque l'ethnologie est parfois considérée comme la science des faits sociaux et culturels contemporains, et des mentalités, ce sujet est d'actualité car il comporte une réelle nouveauté : il n'est pas si fréquent de saisir une telle convergence, dans un débat «culturel», entre ses instigateurs et les médias élitaires.

Les enjeux «distinctifs» d'une proscription.

Nous commencerons par la dernière des questions posées plus haut, et qui peut servir de point de départ à une démarche analytique. Pourquoi cette campagne a-t-elle en effet souvent conjoint le MNAO et le MNATP, voire plus récemment le Musée de l'Homme, dans le même opprobre? Car on s'aperçoit que les arguments avancés pour les vouer ensemble aux gémonies ne valent pas de la même façon pour ces trois établissements. Ils contredisent même certains des nouveaux principes affichés pour la bonne gestion des musées. Le nombre de visiteurs? Aux dernières estimations (*Le Figaro* du 15 Octobre 1992), on le chiffre à 25.000 par an pour les ATP mais à 260.000 pour le MNAO et à 400.000 pour le Musée de l'Homme. Passons évidemment sur un fait qui semble tout à fait secondaire aux journalistes et à leurs inspirateurs, puisqu'ils ne l'évoquent même pas : l'intérêt — ou simplement l'existence — d'un musée doivent-ils se mesurer uniquement au nombre de ses visiteurs? En ce sens, mettre en avant pour le MNAO que le chiffre des visiteurs inclut aussi ceux de l'aquarium — les compte-t-on d'ailleurs à part? — ne devrait pas effrayer nos actuels gestionnaires et les journalistes, puisque c'est bien là un moyen de rendre le musée rentable. Sans parler de l'affirmation, souvent faite par les mêmes, que le vivant sous toutes ses formes a aussi sa place au musée. La thématique des expositions, et une éventuelle réorientation des acquisitions et des présentations? Les journalistes insistent fortement sur ce point pour les ATP (sans pour autant proposer une alternative claire), mais très peu pour le MNAO. D'ailleurs, ce dernier avait commencé une ouverture vers l'art africain contemporain (puisqu'on parle aussi beaucoup d'ouverture...) avant la campagne médiatique lancée contre lui, et la mise à l'écart récente de son conservateur. Est-il besoin de rappeler enfin que ces deux établissements n'ont aucun passé commun? le MNAO est l'héritier de l'ancien musée des Colonies, et le MNATP procède, avec le Musée de l'Homme, de l'ancien Musée d'Ethnographie du Trocadéro. Il nous faut donc chercher ailleurs les raisons de ce qui nous apparaît être une étrange mise en commun. Ne tiendrait-elle pas, en partie, à la façon dont une certaine intelligentsia considère l'Art populaire (français) et les Arts exotiques?

On se souviendra en effet que tous ces Arts n'ont pris une réelle importance auprès de l'«élite qui compte» que parce que des artistes ou des mouvements artistico-littéraires en vogue ont cru les sortir de leurs modestes origines à partir de la fin du siècle dernier. On songe ici, bien sûr, au surréalisme qui unissait le «populaire» Rivière à «l'africain» Leiris, à l'amitié qui reliait l'ethnologue-poète Leiris à l'artiste Picasso, à l'artiste Gauguin, s'exilant de l'exotisme intérieur breton pour les îles (pour l'Océanie) etc... Plus récemment, dans un sillage de Mai 1968 qui trouvait une partie de son souffle vital chez Artaud et Breton, de sympathiques jeunes gens renouèrent un lien avec l'«authentique» en se

découvrant des tiers ou des quarts artésiens ou bretons. Enthousiasme bien retombé aujourd'hui chez les survivants privilégiés de cette période, journalistes dans des quotidiens en vue ou proches des cercles du pouvoir qui veulent brûler ce qu'ils ont trop aimé (les ATP).

Ces courants n'ont évidemment rien à voir avec l'histoire de la recherche ethnologique proprement dite, venue d'horizons bien différents et dont les découvreurs n'avaient pas attendu des artistes-fétiches pour s'intéresser aux peuples exotiques et aux cultures populaires. L'intérêt pour les mœurs, les coutumes et les langues, et dans une certaine mesure pour les techniques, autrement dit pour les «traditions populaires» françaises, apparaît chez nous dès la seconde moitié du XVIIIe siècle et perdure par divers relais tout au long du XIXe siècle. Un autre courant développe l'intérêt pour les enquêtes chez les peuples d'outre-mer dès le début du XIXe siècle. Les pourfendeurs des deux musées ignorent généralement cet héritage ou le sous-estiment, parce qu'il apparaît peu «distingué» dans leur environnement habituel. Ils connaissent évidemment beaucoup mieux les autres, porteurs d'enjeux beaucoup plus valorisés pour eux et pour l'«Amour de l'Art».

Depuis plusieurs années cependant, le fil ténu qui sauva un temps les arts et les traditions populaires d'une provisoire retombée vers leur humble condition d'origine, est rompu : chez Rivière, ami de Leiris, on ne voit plus désormais qu'un poseur de fils de nylon (*Le Monde* du 2 Juillet 1991) et non plus un poseur de bombes (culturelles). On exhume parfois un passé vichyssois pour opposer son œuvre aux turbulences du monde contemporain. De fait, comme celui-ci a investi la Cité d'une façon dont n'auraient même pas osé rêver les activistes de Mai 68 (les tags...), mais que les surréalistes n'auraient sans doute pas désavouée, les musées ATP apparaissent désormais bien poussiéreux et bien ... réactionnaires. Est-il tolérable que cette vieille tradition ait son musée et pas la nouvelle? Peu importe à nos contempteurs si les deux choses ne sont pas exactement les mêmes et si les nylons soutiennent des objets uniques : aujourd'hui, «il faut brûler les ATP». Le musée deviendrait donc un endroit intolérable dès lors que les collections qu'ils présentent ne seraient pas du goût de «l'élite qui compte» : cette intéressante conception de la conservation et de la transmission du Patrimoine était apparemment partagée par les hauts fonctionnaires de l'ex-Ministère de la Culture.

«Il faut brûler les ATP» mais on ne semble pas vouloir réserver pareil autodafé à ses deux autres compagnons de malheur, dont les collections et la thématique ne sont pas remises en cause par la campagne. Il nous faudra revenir plus bas sur cette étrange différence de traitement.

En somme il n'est pas sûr, si pareille bouderie ou prétendue telle des visiteurs frappait la Vénus de Milo ou le Musée d'Art Moderne, que l'on dénoncerait le scandale dans les mêmes termes et de la même façon auprès du grand public. On stigmatiserait sans doute plutôt l'immaturité artistique de nos contemporains.

Avec le MNAO et le MNATP en revanche les intellectuels affectent de se ranger du côté du peuple, comme toujours (ou presque), même s'ils doivent tordre certaines données pour infléchir les jugements dans le sens qui leur convient. Comme toujours. Le haro conjoint sur le MNAO et le MNATP est d'autant moins infaillible qu'il s'agit d'établissements mal intégrés dans les réseaux culturels parisiens, et en particulier, évidemment, dans ceux de l'Art avec un grand A. A celui-ci appartiennent en revanche quelques-unes des élégantes plumes qui ont récemment griffés les deux musées. Dès lors, tous les coups sont permis car non seulement personne, ou presque, n'osera se montrer en face — qui donc oserait défendre les victimes sans être accusé de rustrerie intellectuelle? —, mais en plus on continuera à se «distinguer» en ayant pris un rôle actif dans le débat «culturel». Et même avec des intentions différentes, tous les protagonistes y trouveront leur compte : les initiateurs de la campagne fourniront de l'encre aux journalistes et ceux-ci encourageront les «projets» révolutionnaires des premiers. Mais revenons au passage sur une curiosité déjà aperçue : a-t-on vu souvent jusqu'à présent la haute administration entrer d'une façon aussi bruyante dans un «débat culturel», journalistes devant ou derrière, et prendre parti contre plusieurs des établissements dont elle a théoriquement la responsabilité? La haute administration aurait-elle désormais besoin d'un dopage journalistique pour passer à l'action, ou n'appliquerait-elle qu'une forme inédite d'une vieille méthode bien connue : l'ouverture du parapluie? Il y a là une autre conception intéressante en matière d'administration de la Culture, sur laquelle il nous faudra revenir en conclusion.

Vu de cette façon, le problème est beaucoup plus classique et ancien que les contempteurs actuels des malheureux musées ne veulent bien le dire : esthètes rive droite et esthètes rive gauche, ne leur en déplaît peut-être mutuellement, ont bien quelques tabous et aversions en commun, mais ils ne les expriment pas sur le même mode et les enjeux que ces tabous recouvrent ne sont pas les mêmes. En banalisant une discipline scientifique représentée dans les musées, en l'introduisant dans le pot commun «distingué» de l'«élite moyenne» rive gauche, avec les armes de la campagne de presse, les artisans de la campagne ont finalement lancé un pétard médiatico-culturel sans grand risque — et donc sans grande gloire — car ils n'ont trouvé que bien peu de monde en face.

Mais comment interpréter le silence des spécialistes? Le risque, considérable pour eux, d'avoir laissé s'introduire le loup dans la bergerie aurait-il cédé sans difficulté au chant des sirènes de l'«intelligentsia moyenne» dominante? Une discipline et un patrimoine présents dans la majorité des musées français, et qui sont les leurs, se «distinguent»-t-ils si peu désormais dans leur esprit de la culture élitaire tout venant, diffusée par les journalistes de la presse parisienne? En acceptant tacitement la banalisation de leur domaine n'ont-ils pas simplement compromis sa crédibilité, tout en prenant le risque de s'affaiblir eux-mêmes?

Mais peut-être considèrent-ils que leur discipline ne prend de l'importance que lorsqu'elle est battue en brèche par des médias élitaires et des agents politico-administratifs. Dans ce cas, ils devraient être satisfaits des «projets» alternatifs aux présentations actuelles du MNATP : ces derniers affichent bien en effet la disparition d'une thématique et d'une époque du paysage des musées.

Par quoi donc remplacer les ATP?

Si l'on analyse en effet ces «projets», on s'aperçoit qu'ils écartent non seulement la notion d'exposition permanente, mais aussi ce qui a justifié jusqu'à présent la création d'un musée : un choix d'œuvres ou un sujet donné, présentant un intérêt patrimonial reconnu, suivant une époque ou dans une région déterminées. Le nouvel établissement serait donc une salle d'expositions temporaires, où un pan entier de la mémoire nationale, l'histoire de la paysannerie française, céderait la place à des manifestations d'actualité. Précisons d'abord que ces dernières ne sont qu'énoncées dans ces «projets», alors que la destruction du musée y est au contraire bel et bien annoncée. Comme si la destruction comptait plus que ce qui viendrait après. Ensuite, l'énoncé est beaucoup plus imprécis et éphémère (genre oblige) que l'idéal (de destruction) annoncé. On parle de L'Europe, des Bororos (*Le Monde* du 8 Septembre 1992), mais aussi de ce qui semble être le véritable morceau de choix : les grands problèmes de la société française contemporaine et les cultures non françaises présentes sur le sol français, autrement dit les cultures immigrées.

Il paraît donc logique aux promoteurs de ces «projets» d'opposer *de facto* ce qui représente sans doute pour eux une certaine culture française populaire aux cultures étrangères et au monde contemporain. Notons aussi l'équation structurale que forme cette opposition : MNATP = culture paysanne française = exposition permanente (musée); nouvel établissement = cultures non françaises/ problèmes contemporains = manifestations temporaires. Les mauvaises langues diraient que si l'on voulait dissimuler au public français une partie de ses racines et de son patrimoine on ne s'y prendrait pas mieux. Si l'on traduit autrement, on obtient la séquence suivante : l'éphémère et le nouveau, fondé sur l'extérieur, remplaceront le consacré et le stable, fondé sur l'intérieur, le désir de sortir du musée remplacera le musée (dans un musée?).

On saisit mieux alors un autre lien, celui plus ou moins affiché dans les «projets», entre la transformation souhaitée des professions muséales, du moins dans les musées d'ethnologie, et la situation intellectuelle (si l'on ose encore dire) projetée pour ces derniers. Jusqu'alors, le caractère «distinctif» d'un conservateur était qu'on lui reconnaissait une certaine compétence pour enrichir le patrimoine national dans un domaine reconnu, ou pour contribuer à en ouvrir un nouveau.

Or, cette «distinction»-là n'est plus nécessaire puisque la fonction «lieu de conservation» du musée passe au second plan ou à la trappe, avec la discipline qui est (ou était) la sienne. Le silence des «projets» sur les acquisitions est éloquent.

Les (anciens) conservateurs, deviendront donc des spécialistes d'*ingenierie culturelle* (expression traduite de l'anglo-saxon), ou des *agents culturels* (notons que la référence au musée est bannie de ces expressions nouvelles), dont le déroulement de carrière restera cependant confronté à une incertitude pesante : et si les manifestations d'actualité n'attiraient pas plus de visiteurs que les trois musées dans leur état actuel? Sur fond d'humanisme à l'eau rose, et peut-être sous peine de licenciement, on peut supposer que leur principale activité sera de rendre compatible le rentable et l'éphémère. S'ils n'y parvenaient pas, il y aurait sans doute à craindre autant pour leur propre devenir que pour celui des collections peu à la mode dont ils ont la responsabilité.

Les enjeux symboliques d'une proscription.

Il nous reste à essayer de comprendre ce rejet de la thématique actuelle du MNATP, qui est à l'avant-plan de la campagne et qui constitue le référent négatif des «projets» de restructuration/destruction. Pourquoi un musée qui forme un ensemble cohérent est-il assailli avec arrogance par une campagne téléguidée, qui lui assène des thèmes qui ne sont pas les siens et qui prétend le supprimer au profit de ceux-ci? Car ces idées qui viennent de haut ne manqueraient pas d'espace pour aller s'épanouir ailleurs : centre culturel, musée du vécu contemporain... Les formules et les propositions ne manqueraient pas. Et pourquoi les deux autres musées, comme le MNATP crucifiés sur le Golgotha des rotatives parisiennes, échappent-ils aux critiques sur leurs collections et leur thématique? Il semble que nous touchions là le fond du problème, qui relève de la quadrature du cercle : les «projets» traduisent autant des «problèmes de société» que les manifestations souhaitées par eux pour remplacer le musée.

Que le MNATP ne soit pas un musée en relation avec l'Ethnologie contemporaine, cette campagne elle-même suffit à le prouver, même si ce n'est pas l'objectif qu'elle recherche. L'a-t-il d'ailleurs jamais été? Il est *de facto* le musée de la Civilisation Rurale Française, comme le sont pour leurs peuples respectifs le Musée du Peuple Espagnol ou le Musée des Arts et traditions populaires de Rome. En refusant de le voir comme tel et l'introduisant *a priori* dans un système d'oppositions ancien/contemporain, France/Étranger, les promoteurs de cette campagne prennent une position idéologique qui nous semble constituer la raison ultime de la proscription.

Le sentiment élitaire de l'exotique, à l'origine «gratuit» et esthétisant, s'est vu quelque peu transformé par les mouvements migratoires de ces quinze dernières

années : que faire d'un exotique qui ne l'est plus puisqu'il devient quotidien et porteur de problèmes, tout en conservant auprès de l'«élite moyenne» son charme extra-occidental? Une parade intellectuelle et militante possible ne serait-elle pas de donner aux Français de souche les moyens de mettre leur propres racines en perspective face à celle(s) des nouveaux français? «Notre référence ne doit plus seulement être *les cultures françaises (sic)* d'origine, mais aussi les cultures et les sociétés qui coexistent en France» (*Le Monde* du 9 Janvier 1992). Il y aurait évidemment beaucoup à dire sur cette phrase à la fois naïve et partisane. Retenons seulement ce qu'elle semble vouloir exprimer de plus «muséographique» : le musée serait ce lieu d'exorcisme-exotique, propre à désamorcer des conflits potentiels autant qu'à faire connaître des cultures à la fois éloignées mais désormais présentes, et en «éphémérisant» la culture métropolitaine. De cette façon, il retrouverait une nouvelle grâce auprès d'une élite qui n'y avait plus ses repères, et qui focalise depuis longtemps déjà une partie de ses enjeux «distinctifs» dans les relations sociales et inter-ethniques.

On doit pourtant se demander pourquoi l'on veut éphémériser pour comparer, surtout si l'on songe que la mémoire du passé disparaît de nos jours à vive allure ... à moins évidemment qu'on cherche à accélérer le mouvement. A nouveau, les mauvaises langues auraient de quoi s'agiter. Mais surtout, comment interpréter les deux solutions les plus extrêmes qui ont été envisagées pour l'«avenir» du MNATP, et qui contredisent complètement les intentions explicites des «projets» : la dispersion de ses collections ou sa «délocalisation»? Derrière elles, pourrait bien se «distinguer» une autre intention.

En réalité, ce procès fait à la «tradition» française ou soi disant telle, en l'opposant aux «traditions» du Tiers-Monde et au monde contemporain, ressemble à celui du pantin sans défense brûlé après la sentence des fins de Carnaval. Au snobisme artistico-littéraire déjà évoqué, il mêle une «distinction» plus politique, mais tout aussi édulcorée, que traduit maladroitement la phrase citée plus haut et qui constitue un autre paradigme récurrent et parfois subconscient d'un certain courant de pensée. Appliquée aux musées, la «problématique» semble se concrétiser ainsi : il s'agit d'en découdre de façon symbolique avec un passé colonial dont il reste de bon ton de dire qu'on ne se remet guère : c'est le passé des peuples opprimés contre le nôtre, et l'on «venge» le premier en «brûlant» les vestiges du second conservés dans les musées. Ce point de vue pourrait expliquer les différences de traitement entre les trois musées touchés par la campagne. Il n'est guère besoin en effet de bouleverser la thématique du MNAO ou du Musée de l'Homme car l'exotique est déjà leur lot : c'est pourquoi sans doute aucun changement de programme n'est prévu pour eux dans les journaux et dans les «projets». Mais c'est bien le MNATP qui pose problème, car il présente un état jugé trop ancien et trop hexagonal de l'ethnologie. Autrement dit, dans son état actuel, le musée n'apparaîtrait pas seulement comme dépassé, il serait *suspect*. En ce sens,

son départ ou son éclatement en province, sanctions apparemment jugées les plus sévères pour la presse parisienne, prendraient la valeur d' un symbole : à la fois une punition et un retour à la source trouble de la France profonde. Et puisqu'il ne resterait à Paris que le MNAO et le Musée de l'Homme, on doit en conclure que la muséographie du contemporain, autre volet des «projets» proposés, serait plus honorablement servie par l'exotique que par le national. L'exotique et le contemporain seraient ainsi réconciliés sur l'autel expiatoire non-parisien de la culture paysanne française.

Le musée, lieu de préparation de l'avenir, voire d'exorcisme possible pour des conflits sociaux ou ethniques : quel séduisant programme! Mais est-ce encore celui d'un musée puisqu'il s'est précisément agi d'en détruire un? Et comment ne pas penser que la hargne manifestée à l'égard des «traditions» françaises ne puisse cacher autre chose? Que penser enfin de l'attitude des hauts fonctionnaires du Ministère de la Culture dans cette affaire? Si la conservation du Patrimoine doit le céder à la mode et aux nombre d'entrées, il n'est plus guère besoin d'un Ministère de la Culture : il faudrait alors plutôt créer un Ministère de la Déculture... ou privatiser les musées nationaux. Un musée doit-il disparaître parce qu'il est jugé trop «vieux», alors que la vocation originelle d'un musée est précisément de conserver du «vieux»?...Et le MNATP est l'un des plus récents des «vieux» musées. A trop vouloir se montrer en phase avec les idées d'une certaine élite à la mode et de jouer avec l'outil-presse qu'ils utilisaient jusque-là plus prudemment, ces hauts fonctionnaires sont sortis de leur rôle : il ne leur appartient pas de banaliser avec mépris un secteur patrimonial dont ils ont la responsabilité, mais bien au contraire d'essayer de le protéger et de le mettre en valeur. D'autre part, il ne nuit sans doute pas à la presse de jouer le rôle d'arbitre des «projets» ministériels, surtout si ce sont leurs promoteurs qui le lui demandent. Mais qu'en serait-il si les «projets» annoncés avec fracas dans la presse tournaient court? La presse ne serait plus le reflet des «projets» à faire, elle deviendrait la mémoire des «projets» échoués. Nous touchons là, il est vrai, à un autre débat. Mais ce n'est sans doute pas le moins grave.

Jean-René TROCHET

LE DESSIN A L'ÉPREUVE DE LA CLINIQUE

Que le lecteur prenne un crayon et une feuille de papier. Qu'il dessine une "marguerite", un "bonhomme", ou encore une "maison". Il aura une certaine façon de s'y prendre pour réaliser ce dessin. Rien d'aléatoire, en dépit des maladresses éventuelles. A supposer même que ce dessin se transforme en un infâme gribouillis, il lui apparaîtra précisément comme tel. D'où la nécessité de penser "un système" qui, armant l'activité de l'homme, lui évite d'errer sur le tas. Le crayon était disponible, la feuille de papier aussi. Ils avaient la taille et la matière requises. La marguerite est faite de courbes, de segments, de modifications de direction dans la conduite du tracé. Des procédés existent qui permettent au dessinateur de ne pas partir de rien ; du préfabriqué se trouve implicitement disponible et lui permet de diriger explicitement sa graphie. Tout ceci échappe à l'aléatoire et suppose une rationalité sous-jacente. Au-delà de la marguerite, ou du dessin, qu'est-ce qui rationalise notre activité¹? C'est là une question dont l'archéologue ne peut faire l'économie.

Pourquoi se mettre à l'école des malades? L'archéologue, sauf à être dupe d'un savoir installé, ne peut faire l'économie d'une réflexion sur son objet. Quel objet se

¹ J. Gagnepain : «... il va de soi que — l'observation ne répondant jamais qu'aux questions qui lui sont posées — l'examen d'un dessin, par exemple, ne saurait livrer la même chose à ceux qui dans l'exécution du tracé tentent de déceler la manifestation d'une atechnie ou qui, psychologiquement moins soucieux de graphisme que de "graphologie" et finalement de lignes que de "lignes de la main", cherchent dans le ciel d'une géométrie archétypale la configuration d'un destin. L'essentiel, à nos yeux, était — en créant, à la ligne de partage des tests dits "projectifs" et de l'exploration traditionnelle de l'apraxie, un secteur parallèle à celui de l'aphasiologie — de se donner expérimentalement la possibilité de démontrer que l'art est dans le geste et non point dans les choses et que, par la médiation de l'outil, notre conduite, tant sous l'aspect du fabriquant que sous l'aspect du fabriqué, est d'abord un produit». *Du Vouloir Dire*, Pergamon Press, 1982, p.149.

donne l'archéologue? «L'archéologie comprend ... toutes les créations du travail humain». Cette formulation de Balzac, reprise par Ph.Bruneau et P.-Y.Balut (*Ramage* n°1, p.9), nous amène à reprendre l'hypothèse, propre à la théorie de la médiation, d'une rationalité spécifique de l'activité outillée. Cette hypothèse d'une rationalité ergologique est, comme on sait, largement inscrite dans le renouveau d'une archéologie moderne et générale : «La seule façon cohérente et épistémologiquement actuelle de définir l'objet de la science archéologique est, pour nous, de la faire non point par le genre de prise que le chercheur a sur lui, matériel ancien, donc très souvent enfoui, vestiges désaffectés de morts qui ne sont plus là pour nous en parler ; mais par celle des capacités proprement humaines dont il procède, la capacité technique de fabriquer, ce qui inclut donc les ouvrages contemporains et encore en usage» (*ibid.*). La théorie de la médiation propose donc une théorie de l'Outil, analogue à celle du Signe, et dont la réalité s'éprouve expérimentalement par l'observation dirigée d'une pathologie particulière: l'atechnie². On n'est jamais malade de la totalité de la raison à la fois ; la clinique offre le moyen de dissocier ce qui se trouve globalisé chez le normal. Or il existe une clinique spécifique de l'*homo faber*. Et les vestiges de l'archéologue pourraient bien résider — peut-être encore davantage que dans les trous où par tradition il se complait à fouiller³ — dans le cerveau de l'homme, cerveau particulier qui lui permet, rationnellement, de transformer son gîte en habitat, plus généralement son activité en ouvrages. De ce point de vue, interroger l'archéologie, c'est aussi se mettre à l'écoute des malades apraxiques et atehniques. Le savoir est à faire ; rien de tel qu'un malade pour surprendre l'observateur et relancer une recherche sur le mode "humain" de construire un ouvrage. Réfléchir sur le dessin pathologique,

² J. Gagnepain : «Si l'aphasique, en effet, commet selon le cas des erreurs manifestement interprétables en termes de phono- ou de sémiographie, celles de l'atechnie — qui peut, en revanche et à la réflexion, y trouver bien évidemment un moyen de facilitation — montrent clairement que le tracé est absolument seul et identiquement concerné, quelle que soit la nature de son rapport au Signe», *Du Vouloir Dire*, Tome 1, p.244, Pergamon Press, 1982.

Dans le dessin des malades ici présentés, il nous paraît que la représentation n'est pas concernée et que le trouble ne concerne que la façon, praxique et technique, de graphier. Le dessin, de même que l'écriture, ne représente qu'un champ industriel parmi d'autres, lieu d'exercice restreint d'une aptitude rationnelle plus fondamentale. Cette étude sur le dessin est donc à rapprocher d'un travail antérieur consacré à l'écriture des malades atehniques. Cf. Attie Duval-Gombert et Hubert Guyard, *Du pied de la lettre au pied de nez*, Tétralogiques n°3, 1986, pp.3-60.

³ «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'archéologie. «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!» Ph.Bruneau, *Editorial, Ramage a dix ans*, *Ramage* n°10, 1992, p.3.

c'est donc — comme d'autres, avant nous, l'ont fait par exemple du vêtement⁴ — interroger notre capacité à rationaliser notre activité.

C'est à cette démarche que nous convions le lecteur. Après une brève synthèse des travaux classiques concernant l'apraxie constructive (A), nous présenterons ce que peut apporter la théorie de la médiation (B). Enfin, nous exposerons cinq observations cliniques (C) susceptibles de valider le corps d'hypothèses préalablement envisagé.

A. L'apraxie constructive

Mais qu'est-ce que construire? La clinique "neuropsychologique" traditionnelle peut sans doute ici apporter déjà un point de départ dans la mesure où elle parvient à cerner, dans son jargon de métier, des "apraxies constructives". Ainsi, certains malades cérébrólésés "dessinent" par exemple d'une façon anormale ; le dessin fournit donc un lieu d'observation privilégié des capacités constructives d'un sujet cérébrólésé. Le lecteur de *RAMAGE* n'est pas sans savoir dessiner qui une marguerite, qui une maison, ou un bonhomme, peut-être même un cube, etc.... C'est qu'il possède une "façon de s'y prendre" qui peut disparaître lors d'une lésion cérébrale. Observer des malades, c'est donc *interroger des processus* qui œuvrent silencieusement chez le normal⁵, c'est questionner des processus implicites qui sous-tendent le "faire".

Plusieurs définitions de l'apraxie constructive ont été proposées ; les parcourir suffit à indiquer la faiblesse théorique sous lequel ce syndrome est généralement abordé. 1. L'apraxie constructive correspond à l'exécution déficiente de tâches constructives sous contrôle visuel. 2. L'apraxie constructive correspond à l'exécution de tâches constructives, arrangements, dessins, constructions d'un ensemble bi- ou tridimensionnel avec des éléments de taille et de forme différentes. 3. L'apraxie constructive est un trouble de l'activité spatiale incluant un facteur visuel spécifique inséparable d'un facteur moteur (Mayer-Gross, 1936). 4. L'apraxie constructive est un trouble qui apparaît dans les activités de construction, telles que les assemblages, les constructions et les dessins, activités où les

⁴ J.Laisis, *Le vêtement comme objet des Sciences humaines, Réflexion sur le concept de "médiation" et sur son extension au domaine technique*, Rennes 2, Thèse de 3^e cycle, 1971.

⁵ Ph.Bruneau et P.-Y.Balut : «La chance du théoricien est alors que jamais un malade ne perd à la fois toutes ses capacités : l'aphasiologie avait bien vu, par exemple, que ceux qui perdent le paradigme conservent le syntagme, et inversement. Cette dégradation par pans du fonctionnement présente un double avantage : quand deux capacités sont intimement associées chez le normal, l'effacement pathologique de l'une d'elles la dessine comme en négatif tandis que celle qui subsiste apparaît isolément ; en laissant voir ce qui manque et ce qui reste, la maladie fournit elle-même les conditions de l'analyse, compte tenu quand même que l'observation est compliquée par des mécanismes dont spontanément le malade compense son trouble». *Artistique et Archéologie*, Mage 1, 1989, p.47, n° 31.

caractéristiques spatiales sont altérées sans qu'il y ait une atteinte apraxique des gestes simples (Kleist, 1934). 5. L'apraxie constructive est un déficit exécutif dans un domaine visuo-spatial (Critchley, 1953). 6. L'apraxie constructive traduit un trouble dans des tâches combinatoires ou constructives qui exigent que les détails soient clairement perçus et dans lesquels les relations entre les parties et le tout doivent être parfaitement contrôlées (Benton, 1967). Ces définitions sont pour la plupart essentiellement descriptives ; seule la définition de Benton esquisse une explication en évoquant une relation des parties au tout. Mais cette conception est elle-même terriblement imprécise.

L'approche clinique "classique" n'est cependant pas sans mérite. Elle a dû affronter des problèmes diagnostiques. L'approche explicative de ces troubles "constructifs" prend d'abord place dans le débat concernant la spécificité fonctionnelle des deux hémisphères cérébraux. Ainsi, les premiers auteurs à s'intéresser à cette question rapportent l'apparition de ces troubles constructifs, tantôt à une atteinte de l'hémisphère gauche, l'hémisphère jugé comme dominant, principalement à cause des troubles aphasiques et du privilège du langage dans l'épistémé contemporaine, tantôt à une atteinte de l'hémisphère droit. En d'autres termes, la réflexion est ici alternative. Les troubles sont provoqués par des lésions situées soit dans l'hémisphère gauche soit dans l'hémisphère droit. *En fait, des atteintes des deux hémisphères provoquent des anomalies "dans" des épreuves constructives.* Et le débat sur la spécificité fonctionnelle des hémisphères ne va plus porter sur l'existence ou la non-existence de troubles constructifs mais sur la nature de ces troubles. Pœtzl, par exemple, envisage un fonctionnement spécifique de l'hémisphère droit en ce qui concerne les tâches "temporo-spatiales"⁶ et les tâches réclamant une "interprétation de l'environnement". Dès lors la réflexion devient principalement différentielle ; on recherche des fonctionnements distincts, l'un attaché à l'hémisphère gauche et l'autre à l'hémisphère droit. Ce n'est que dans un second temps que l'on envisage le "lien" susceptible d'articuler ces deux fonctions ; le plus souvent on envisage une subordination de l'hémisphère mineur au fonctionnement de l'hémisphère dominant. En d'autres termes deux questions se trouvent posées : quelle est la différence fonctionnelle entre le processus "droit" et le processus "gauche" et quelles sont les relations qu'entretiennent ces deux processus ?

Un travail patient et minutieux de diagnostic différentiel s'est donc élaboré, passant par une standardisation de nombreux tests "visuo-constructifs". Une équipe de chercheurs, groupée autour de P. Faglioni, a mené une recherche

⁶ Temporo-spatiales? Que veulent dire ces concepts trop vastes pour être véritablement explicatifs? : «Quant au problème du temps et de l'espace, s'agit-il de la durée d'exécution ou du déroulement, de la séquentiation dans le temps de tel ou tel geste, de l'espace graphique, d'une culture, ou de l'espace technique dans lequel nous déambulons, de l'espace euclidien que nous impose notre œil?» D. Le Gall, *Quelques réflexions sur les apraxies*, *Tétralogiques* n°3, 1986, p.67.

systématique⁷ (et statistique) des anomalies produites par les malades présentant une apraxie constructive. Les résultats obtenus ne fournissent pas d'enseignements majeurs sur la nature des troubles observés ; ils aboutissent à un classement des malades du plus grave au moins grave, ainsi qu'à un classement des épreuves, des plus "sensibles" aux moins "sensibles". Les dessins pathologiques effectués par les malades porteurs de lésion de l'hémisphère droit sont apparus différents des dessins pathologiques produits par les malades souffrant d'une lésion de l'hémisphère gauche. Ainsi, empiriquement, une première dissociation apparaît. Cette dissociation va émerger

- A. d'une comparaison des performances;
- et B. d'une sensibilité particulière à certains modes de facilitation.

A. Comparaison des performances.

<i>Lésion à droite</i>	<i>Lésion à gauche</i>
	Closing in (le malade surcharge le modèle en repassant sur les traits).
Copie aussi difficile que le dessin libre	Copie plus facile que le dessin libre
Pertes des rapports spatiaux	
	Simplification de la structure
Négligence du côté gauche	Négligence totale ou partielle pour la partie droite du dessin
Orientation de traits en diagonale	
Asymétrie dans la structure	Absence d'asymétrie
	Augmentation de la valeur d'ouverture des angles
	Le sommet des angles est arrondi
Diminution du nombre des angles droits	Augmentation du nombre des angles droits
	Procédure préférencielle : trait pour trait, addition des détails

B. Comparaison des modes de facilitation.

Trois types de facilitation ont été expérimentés :

⁷ Colonna, A. & Faglioni, P., "The performance of hemispheric damaged patients on spatial intelligence tests", *Cortex*, 3, 293-307, 1966.

De Renzi, E., & Faglioni, P., "The comparative efficiency of intelligence and vigilance tests in detecting hemispheric cerebral damage", *Cortex*, 1, 410-433, 1965.

De Renzi, E. & Faglioni, P. "The relationship between visuospatial impairment and constructional apraxia", *Cortex*, 3, 327-342, 1967.

a. Facilitation par programme. On décompose le dessin en plusieurs étapes de résolution. Le malade dispose ainsi d'une sorte de "plan de montage".

b. Facilitation par repères topographiques. On donne au malade des points qui marquent les limites des traits, c'est-à-dire les différents "sommets" du dessin à exécuter.

c. Facilitation par repères directionnels. Les mêmes sommets sont indiqués cette fois, non par des points mais par de courts segments indiquant la direction que doit prendre le tracé.

A droite

Facilitation par programme = sans effet.

Facilitation par repères topographiques = sans effet.

Facilitation par repères directionnels = améliore significativement les performances.

A gauche

Les trois modes de facilitation améliorent significativement les performances.

On a donc, sur la base de ces données, imputé aux malades ayant une apraxie constructive par lésion droite une impossibilité de rapporter chaque élément constructif à la totalité constitutive de l'environnement (Ettinger, Warrington & Zangwill, 1957). C'est donc encore une fois la relation de la partie au tout qui se retrouve au centre de l'explication envisagée. En revanche, la perte d'une "programmation" du dessin a généralement été retenue pour décrire les difficultés des malades porteurs de lésions gauches. Les "droits" disposent du plan et n'ont nul besoin qu'on le leur fournisse, c'est pourquoi les épreuves en copie ne sont pas pour eux plus faciles que les dessins spontanés ; par contre ce plan ne semble pas se mettre "en place" et chaque nouvel élément est dessiné pour lui-même, dans l'ignorance des autres éléments déjà spatialisés. Les "gauches" n'ont aucune difficulté pour se faire rencontrer tel segment avec tel autre ; mais ils semblent ne plus disposer du mode d'emploi nécessaire à l'exécution de tel ou tel dessin.

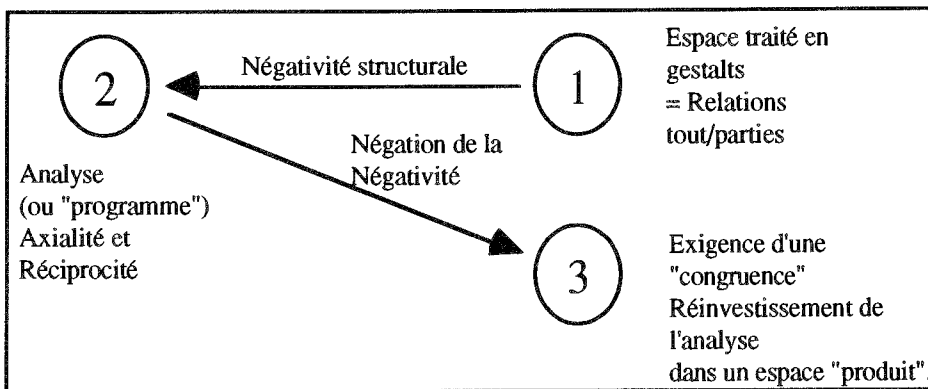
Il ressort des travaux ainsi résumés que *le concept de "construction"* est surtout d'ordre descriptif. Le trouble s'observe "dans" des épreuves dites constructives. On mesure alors l'insuffisance d'un tel concept dans la mesure où il ne dit rien sur la nature des troubles observables. "Dans" les épreuves constructives, on observe des malades en difficulté; s'agit-il d'une difficulté d'ordre praxique? Faut-il retenir, comme nous le pensons, des capacités d'analyse? Surtout une capacité ergologique (ou technique) dans la mesure où il s'agit plutôt ici de "graphier", ou plus généralement d'élaborer techniquement une "construction" ayant son propre mode d'emploi?

On mesure la nécessité de faire appel à des modèles, c'est-à-dire à des corps d'hypothèses suffisamment élaborés et rigoureux pour renouveler les observations cliniques, elles-mêmes d'une très grande diversité. Comment ramener la diversité des performances pathologiques observables à quelques principes

explicatifs et lesquels? Comment dégager l'invariant d'un trouble? Sur quelle "base" comparer les malades entre eux? Etc. Autant de points qui ne vont nullement de soi. Nous ferons l'hypothèse que le trouble des cérébrólésés droit relève d'une atteinte praxique au sens où la théorie de la médiation l'entend (trouble du trajet, de l'opération gestaltiquement élaborée) et que le trouble des cérébrólésés gauche relève d'une atteinte d'un principe rationnel spécifique de l'activité, c'est-à-dire d'une atechnie.

B. La théorie de la médiation

Nous tenterons de modifier notre approche des apraxies constructives en projetant sur elles un certain nombre d'hypothèses tirées de la théorie de la médiation et en particulier du modèle de l'Outil (Jean Gagnepain, 1982 et 1991). Selon ce modèle, il convient de substituer à un parallélisme "analyse structurale / gestalt" (susceptible de rendre compte plus finement de l'opposition clinique entre "trouble du programme / trouble spatial") un rapport dialectique où chaque processus interagit l'un sur l'autre en se contredisant mutuellement. Selon cette hypothèse, l'analyse technique (hémisphère gauche) nie les discontinuités praxiques (hémisphère droit) pour instaurer des rapports formels susceptibles de faire "modèle". Mais le processus industriel nie à son tour les discontinuités structurales pour les "réinvestir" dans une réalisation effective ; le choix et la combinatoire des éléments formels sont réaménagés, en vue d'une réalisation effective, sous l'influence d'une praxie toujours agissante. Le jeu normal de ces deux processus est celui d'un équilibre entre des contraintes contradictoires. Nous obtenons ainsi le schéma hypothétique suivant...



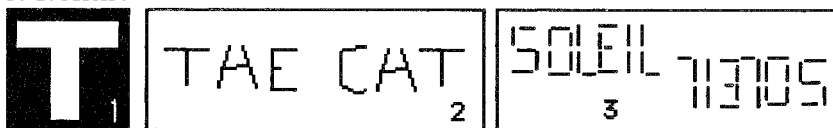
Ce modèle rend compte du fait essentiel que l'homme analyse sa praxie, son activité (elle-même conçue comme une synthèse complexe de mouvements moteurs parcellaires = cercle n°1) en éléments abstraits, s'opposant et contrastant les uns par rapport aux autres (cercle n°2). Par exemple, le point graphique s'oppose à la ligne, la droite à la courbe. Le tracé épais s'oppose au tracé plus fin, le continu

s'oppose au pointillé, etc. S'obtient ainsi tout un registre de tracés différents, chacun n'existant que de ne pas se confondre avec un autre. De ce fait, chaque élément de cette analyse peut faire "modèle" parce qu'il se trouve abstraitement dégagé de toute efficience ponctuelle. Une courbe reste une courbe, même lorsqu'on ne la dessine pas réellement, et cela indépendamment du fait qu'elle puisse "servir à" dessiner un œil, un pétale de marguerite ou d'autres configurations graphiques plus ou moins occasionnelles. Elle reste abstraitement "disponible" indépendamment du fait qu'elle soit effectivement mise en œuvre ou non⁸.

Cette analyse en éléments purement abstraits, dégagés de l'ici et maintenant de toute mise en œuvre, est elle-même contestée par une exigence d'efficacité (cercle n°3), c'est-à-dire par un retour à la situation concrète, sous l'aspect précisément d'une "construction" graphique, que celle-ci soit une fleur, une maison, ou un bonhomme. Ce retour à "la situation" se fait exigence de congruence entre chaque réalisation ou encore exigence d'efficacité. Précisons que ce retour est à la fois abstrait parce qu'il bénéficie des rapports instaurés par l'analyse (le "programme"), et concret parce que les éléments abstraits disponibles ne sont choisis et combinés que sous la pression de la situation, dans l'exigence du meilleur rendement possible⁹.

⁸ La différence des tracés évoque la différence des notes. Fondamentalement rien ne sépare, sinon le lieu de réinvestissement industriel, la technique graphique de la technique musicale : «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. (...) Les identités téléologiques [s'opposent structurellement] 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 pour 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 (...)». Ph.Bruneau et Jean-Luc Planchet, *Musique et archéologie musicale*, Ramage n°10, 1992, p.37-38.

⁹ Abstraitement, l'outil est polyvalence et celle-ci, en retour, programme les choix techniques de l'artisan soumis, en situation, à une obligation de rendement. Quelques remarques empruntées à J.-Y.Urien :



« Les exemples (suivants) sont révélateurs de la polyvalence de l'outil, comme le jeu de mots peut l'être de la polysémie fondamentale du signe. En 1, il est possible d'appréhender aussi bien la découpe d'une meurtrière dans une muraille, ou tout autre pochoir, le schéma d'une surface, quelle qu'elle soit, un poteau et son linteau, ou encore lire T majuscule. L'exemple 2, classique en techniques de "reconnaissance des formes", montre qu'un même tracé matériel peut renvoyer à des lettres, à des graphes, distincts : dans le H, le non-parallélisme des verticales n'est pas gênant; en revanche celles-ci ne doivent pas se toucher en haut car c'est la caractéristique distinctive du A. Réciproquement, dans le A, la séparation des deux verticales n'affecte pas la

Ce modèle "dialectique" évite d'envisager une simple juxtaposition de deux ordres de contraintes nécessaires à la maîtrise de toute "construction" : 1. des contraintes abstraites d'une part sans lesquelles tout serait, pour le constructeur, aveugle et à chaque fois à refaire, ne disposant plus de modes de constructions préalablement constitués pour le guider d'une façon sûre; et 2. des contraintes d'efficacité ponctuelle tenant compte de l'ensemble des paramètres de la mise en œuvre, le paramètre "spatial" entre autres. Dans ce schéma, le pôle structural ou analytique n'existe que dans un rapport contradictoire avec le traitement gestaltique de l'activité, nommé "trajet" par la théorie de référence. Ce dernier n'existe que dans son rapport avec l'analyse. Le modèle refuse une addition de deux processus pour envisager un rapport entre deux processus qui se conditionnent mutuellement. La pathologie sera ainsi considérée comme un arrêt du jeu normal de cette contradiction.

On peut déduire de ce modèle explicatif au moins deux pathologies hypothétiques différentes.

1. Le trouble peut concerner le processus praxique (numéroté 1 sur le schéma) qui organise chaque partie de l'opération gestuelle en une totalité synthétique. Dans ce cas, le trouble ne prend pas l'aspect d'une liste de "manques" ou de déficits mais l'aspect d'un comportement tératologique, régi par l'excès des processus restés intacts. L'hypothèse envisagée veut qu'en l'absence du processus "1", ce soient les processus "2" et "3" qui prennent le dessus, contaminant les performances de ce malade. Celui-ci analyse encore techniquement les figures qu'on lui soumet ; il les constitue comme "modèle" qu'il peut dès lors envisager de reproduire (3). Il conserve ainsi le processus de réinvestissement de cette analyse ou encore une exigence de production. En revanche, le produit (3) déduit du modèle (2), produit "idéal"¹⁰ en quelque sorte puisque totalement abstrait, n'est plus confronté aux imperfections de la réalisation concrète (1). *Si le modèle peut encore diriger les performances du malade, celles-ci, en revanche, ne font plus retour sur le modèle, même si la congruence des tracés effectués est défectueuse.* Ceci, pensons-nous, doit nous permettre d'expliquer les performances effectuées par les malades ayant une apraxie constructive par lésion de l'hémisphère mineur.

2. Le trouble peut concerner le processus d'analyse (numéroté 2 sur le schéma), lequel nie les discontinuités praxiques au nom de discontinuités abstraites. Des éléments techniques se trouvent ainsi analysés qui d'une part s'excluent mutuellement (courbe/droite ; angle fermé/ouvert ; perpendiculaire/oblique ; épais/mince,

lecture tant qu'il n'y a pas de parallélisme, qui est le caractère distinctif du H. La configuration des autres lettres contribue par ailleurs fortement à la discrimination de cet hybride. En 3 on voit que la construction de lettres et de chiffres peut se faire à partir du même graphisme, si bien que ce qui est à l'endroit le mot "soleil" devient à l'envers le nombre 713705. *La lisibilité est donc toujours obtenue relativement à des contraintes techniques sous-jacentes* ». *Le langage en plan(s)*, Anthropologiques n° 3, 1991, p.27.

¹⁰ Mais cet "idéal" n'a rien à voir avec la représentation. Il exprime ici le fait que la production envisagée est entièrement formalisée et nullement confrontée aux incertitudes de la mise en œuvre.

continu/pointillé, etc.) et qui d'autre part, parce qu'ils sont segmentables, peuvent se mesurer les uns par rapport aux autres. Le choix et la combinatoire des éléments graphiques se trouve chez le normal conditionnés par toutes les disponibilités abstraites prédifférenciées et présegmentées par l'analyse. Cette hypothèse conduit à envisager qu'en cas d'une perte de l'analyse (2), un tel malade va se trouver contaminé par une exigence de production (3), elle-même encore contrainte par les conditions pratiques de sa mise en œuvre (1) mais *il ira alors "trop vite" au résultat escompté, incapable de faire le détour par une analyse décomposant le modèle proposé en tracés différenciables et mesurables et donc d'envisager la construction sous l'angle de divers modes d'emplois disponibles.*

Il reste à confronter ces hypothèses avec les observations cliniques qu'elles permettent d'élaborer et d'interpréter¹¹. Ces observations viendront donc, au fur et à mesure, donner "corps" aux explications proposées, les confirmant aussi longtemps qu'elles resteront sous l'éclairage des concepts explicatifs envisagés, les infirmant en cas contraire. Des thèmes de recherches devraient ainsi émerger, suggérés par les insuffisances des observations et les incertitudes des interprétations.

C. Cinq observations cliniques

Nous étudierons d'une part un malade ayant une apraxie constructive par lésion droite et d'autre part quatre malades présentant une apraxie constructive par lésion gauche. Au sein de ce dernier groupe, nous distinguerons deux malades "taxinomiques" et deux malades "génératifs".

Un cas d'apraxie constructive par lésion droite.

Nous avons imaginé des situations de tests dans lesquelles les "constructions" à reproduire solliciteraient la capacité du malade à différencier et à décomposer les tracés en éléments "abstraites", avec la question suivante: quelles contraintes graphiques le malade est-il encore capable d'introduire dans ses productions "constructives"? Cherchant l'invariant susceptible de caractériser les performances du malade, nous lui avons proposé plusieurs fois la même construction, espérant ainsi pouvoir dégager le commun dénominateur aux

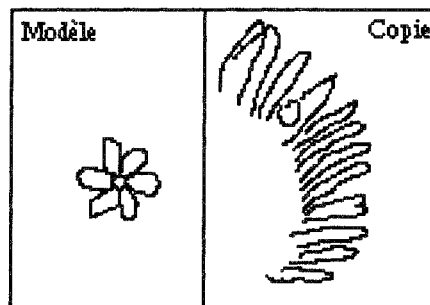
¹¹ La clinique ici envisagée est celle de l'adulte. Plus précisément il s'agit d'une clinique de la détérioration. Les performances concernées sont donc à comparer, mais avec une certaine prudence, à celles des pathologies de la dégénérescence ou des pathologies de la non-émergence. Cf. J.-C. Quentel : «Le tracé et l'élément graphique s'inscrivent dans une structure où émerge leur portée différentielle, oppositionnelle, mais également leur caractère contrastif et intégratif. Il y a par conséquent fabrication implicite et l'enfant crée en se donnant techniquement, à travers son dessin, la réalité». *Le dessin chez l'enfant*, Tétralogiques n°7, 1992, p.86.

différents essais observables. Pour répondre à cette question, un protocole a été élaboré. Il consiste à présenter au malade un "couple de figures" géométriques ou non, chaque figure ne différant de l'autre que sur un point précis. Le test privilégie une caractéristique graphique et une seule. En d'autres termes, le protocole sollicite l'aptitude technique du malade à opposer et à délimiter des "constructions", à y projeter l'expertise lui permettant de lire les éléments qui les distinguent ou les autonomisent.

Présentation du malade. M.R..., homme à la retraite, âgé de 62 ans, présente un hématome intra-cérébral fronto-temporo-pariétal droit. Le malade est opéré. L'examen des fonctions supérieures suit l'opération. On note: 1. une négligence de l'hémi-espace gauche, qui n'est jamais spontanément exploré. 2. une agnosie spatiale unilatérale; le malade ne reproduit pas la partie gauche des figures. Il ne barre pas les lignes situées dans la partie gauche de la feuille. Il ne lit pas la partie gauche des mots composés ("pot-au-feu" est lu "feu", "arc-en-ciel" est lu "ciel", etc.). 3. une apraxie constructive. Juxtaposition de détails verticalement posés les uns sur les autres, sans aucune cohésion. Tendance à répéter les figures.

Observons les épreuves de clinique courante : les dessins copiés d'une marguerite, d'une maison, de la figure de REY.

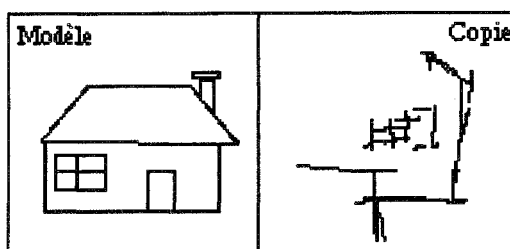
Copie de la marguerite:



Le malade développe son dessin sur la seule partie droite, ce qui correspond à son hémi-négligence. Mais dans l'espace gauche tout n'est pas contrôlé. Le rond de la fleur est bien reproduit. On obtient également une série de pétales. Ceux-ci semblent répondre à un mouvement tournant, de gauche à droite. Seulement les pétales ne tournent pas "autour" du rond central. Les pétales ne se referment pas sur eux-mêmes. Tous les éléments significatifs du modèle semblent être saisis par le malade, mais ils se retrouvent effectués les uns à côté des autres, et non les uns "avec" les autres. Ils ne se "rencontrent" pas. En d'autres termes, et selon cette perspective, chaque élément du modèle construit l'espace dont il a besoin, mais le parcours d'un élément du modèle à reproduire n'est plus contredit ou n'est plus contraint par le parcours d'un autre élément de ce modèle. Il n'y a plus de mise en commun des éléments graphiques de la figure, ou d'adéquation comparative de chaque parcours à l'ensemble des autres parcours. Le malade paraît ainsi

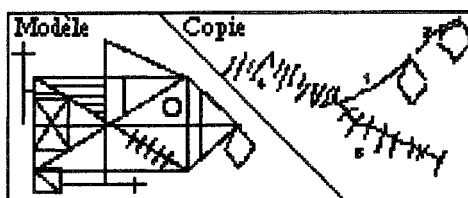
totalemment soumis à ce qui se déduit de l'analyse technique constitutive du modèle au point de ne plus pouvoir constituer comme obstacle toute réalisation contraire. Le symptôme se précise; il prend alors l'aspect d'une "décomposition forcée".

Dessin d'une maison:



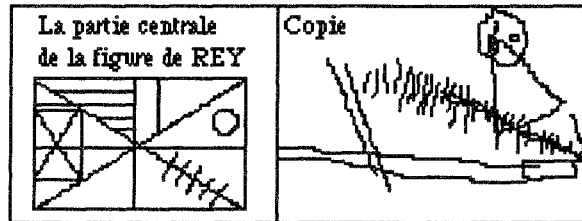
Si l'on considère la seule apraxie constructive, et non la négligence de l'hémisphère gauche, on peut constater que le malade est capable d'angles droits, mais que la somme des angles droits n'arrive pas à constituer un carré, un rectangle, encore moins un toit, une fenêtre, une porte, une maison. En d'autres termes, le dessin de la maison se réduit pathologiquement aux seuls rapports abstraits régissant la cohésion des tracés du modèle, précisément l'angle du toit et les angles droits des murs, de la porte, de la fenêtre. La maison se décompose en une combinatoire d'angles. Il ne nous paraît pas exagéré de lire les performances de la maison de la même façon que celles de la marguerite : elles témoignent d'une décomposition forcée. *Le malade nous livre en quelque sorte "la formule abstraite" de la construction à effectuer.*

La figure de REY:



On a numéroté l'ordre dans lequel ont été effectués les éléments de la copie. Le losange est effectué une première fois, puis repris sur la droite une seconde fois. La barre de traits est effectuée une première fois à droite, et reprise une seconde fois mais sur la gauche. La négligence unilatérale ne peut donc expliquer cet effet de reprise puisqu'il s'effectue d'un côté et de l'autre ; on peut donc l'attribuer à l'apraxie constructive proprement dite. Qu'est-ce qui pousse le malade à reprendre un motif déjà effectué? C'est la première question que les performances du malade sollicitent. Mais il y en a une seconde. Nous sommes loin d'avoir obtenu l'ensemble du modèle. Le malade a ignoré la majeure partie des détails et en

particulier l'ossature centrale constituée par le grand rectangle et ses diagonales. De plus, le malade, dans ses commentaires spontanés, ne témoigne d'aucun manque. Pour lui la copie est globalement satisfaisante. Nous pouvons donc dire que le malade ne contrôle pas plus la redondance d'un même motif que l'exclusion ou l'ellipse de certains éléments significatifs du modèle. Comment rendre compte de ces phénomènes pathologiques?



La copie de la partie centrale de la figure de REY montre que l'effet de répétition préalablement observé n'est pas reconduit. Cette seconde copie montre également que le rond et ses trois points intérieurs, ignorés une première fois, peuvent être pris en compte une autre fois. Les éléments choisis par le malade ne sont pas aléatoires parce qu'ils font écho à la définition des tracés du modèle à construire; mais tout se passe comme si les divers éléments du modèle n'étaient plus confrontés aux éléments effectivement choisis. Ainsi s'expliqueraient: 1. la répétition des mêmes motifs. L'élément susceptible d'être choisi le reste encore même s'il a déjà été choisi; 2. l'ignorance de certains détails. L'élément susceptible d'être tracé le reste qu'il ait été effectivement dessiné ou non; et ... 3. la variation des performances d'un essai à l'autre. L'ensemble des éléments du modèle resterait seul constant, quels que soient ceux effectivement effectués d'une fois sur l'autre. Le malade ne saurait plus "là où il en est" de la réalisation du modèle, puisque celle-ci ne pourrait plus faire "retour" sur le modèle et dès lors s'évaluer par confrontation mutuelle.

Le malade ne progresse pas d'un essai sur l'autre. Nous passons ainsi d'un défaut de différenciation des tracés à une perte d'exigence quant aux éléments effectivement sélectionnés. De même, nous aurions à réaménager la définition du symptôme précédemment décrit sous l'appellation "décomposition forcée" en envisageant, non pas une impuissance à segmenter le tracé mais une perte d'exigence quant aux éléments effectivement combinés. Ce qui est combiné lors d'un essai pouvant ne plus l'être lors d'un essai supplémentaire, mais le redevenir lors d'un troisième, etc. *Dans ce cas, le modèle ne serait pas absent de "la démarche constructive" de ce malade, mais il ne saurait être autre chose pour lui qu'une simple virtualité, une construction potentielle, devenue pathologiquement inconfrontable à la construction effectivement réalisée.* Ce malade serait victime du modèle "à faire", celui-ci s'imposant complètement quel que soit le modèle réellement "fait"...

L'observation montre que le malade ne reproduit pas tous les éléments du modèle, qu'une fois sur l'autre les éléments omis peuvent changer, qu'il peut enfin reproduire plusieurs fois le même détail. La seule façon d'expliquer l'ensemble de ces symptômes consiste — de notre point de vue — à envisager une sorte de vectorisation de la démarche du malade ; il peut encore aller du modèle vers une réalisation de celui-ci, mais il devient incapable de faire le chemin inverse.

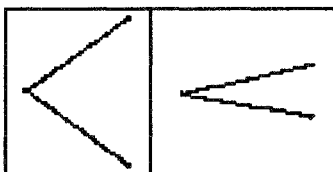
Observation expérimentale : Nous avons soumis ce malade à une série d'épreuves susceptibles de systématiser les points préalablement envisagés. D'une part l'aspect "constructible" des modèles proposés ; ceux-ci sont organisés de telle façon qu'ils permettent une saisie différentielle de deux "compositions" géométriques. En d'autres termes, l'épreuve sollicite de façon précise le caractère "combiné" des constructions à effectuer, ainsi que le caractère mutuellement exclusif d'une figure par rapport à l'autre. Bref, ces épreuves sollicitent tout à la fois la combinaison et la sélection de segments graphiques parce que les combinatoires et les choix sont rendus les plus "évidents" possibles. En cas de perte attentionnelle, on peut s'attendre à ce que les malades, encore sensibles aux aspects formels des modèles, privilégient les aspects les plus significatifs au détriment des aspects secondaires. Est-ce le cas?

Les modèles proposés sont des figures géométriques. Elles permettent ainsi, pour les malades et l'observateur, une conceptualisation adaptée à la "construction". Elles permettent surtout une lecture aisée des éléments différentiels ainsi que des segments nécessaires :

- | | |
|------------------------------------------|-------------------------------------|
| - courbes/droites. | - angles ouverts/fermés. |
| - points/vecteurs. | - angles droits/... |
| - parallèles/... | - figures ouvertes/figures fermées. |
| - verticales/horizontales/obliques. | - long/court |
| - de gauche à droite/de droite à gauche. | - proportionnés/disproportionnés |
| - épais/mince | - symétriques/asymétriques |
| - disjoints/sécants. | - etc... |

De plus, nous avons sollicité le malade plusieurs fois pour un même modèle afin de faire apparaître l'invariant du trouble au-delà de la diversité de ses essais.

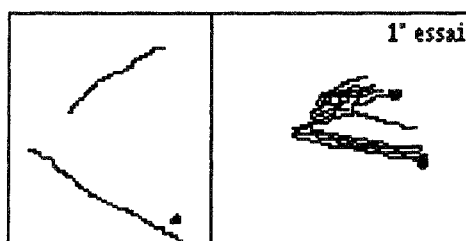
1° Modèle: il oppose un angle ouvert et un angle fermé.



Le malade verbalise correctement l'opposition qui sépare les deux figures qu'il doit reproduire. Il faut cependant déplacer les modèles pour alerter son regard ou

son attention. Et, de plus, il faut solliciter fortement le malade pour qu'il explore la partie gauche des modèles. Le couple est d'ailleurs présenté sur un plan vertical et non sur un plan horizontal comme il est fait sur ce document. Les réalisations du malade sont les suivantes:

1° Essai:



Le rapport d'ouverture entre les deux angles est respecté. Le malade reproduit les points et les vecteurs mais il semble qu'il éprouve des difficultés à les faire coïncider. Ceci est plus nettement visible si on décompose les étapes du second angle. Le malade effectue d'abord ...

a. le tracé des côtés de l'angle



puis b. il place les points

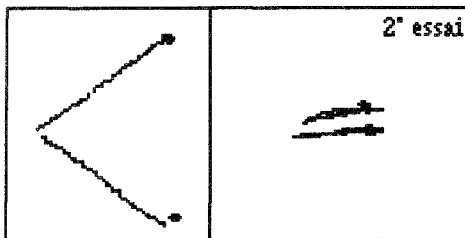


et c. par un balayage il tente de faire ensuite coïncider les côtés et les points



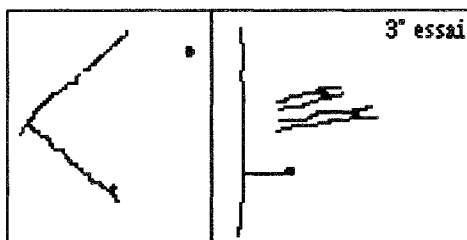
Ce balayage laisse penser que le malade dispose d'une certaine marge de critique vis à vis de sa production. Il est nécessaire qu'il prenne conscience d'une non-coïncidence des différentes composantes de la construction pour tenter après coup de les faire coïncider. De quelle marge d'autocritique dispose encore le malade?

2° Essai:



Le rapport d'ouverture des angles est encore respecté. Vecteurs et points coïncident davantage. Cependant l'angle reste ouvert à gauche. Faut-il imputer ce dernier point à l'apraxie constructive ou y voir une conséquence de la négligence spatiale unilatérale? Il semble bien que l'apraxie constructive entraîne l'observateur à envisager l'importance des points de rencontre, d'intersection des différents segments constitutifs de la construction. Les tracés n'ont plus besoin d'être "jointifs"; c'est là une caractéristique qui va revenir tout au long de l'observation. La synthèse praxique dont nous supposons qu'elle continue, chez le normal, à contraindre la figure potentiellement constructible, aurait ainsi pour exigence propre de faire converger les différents éléments d'une figure.

3° Essai:

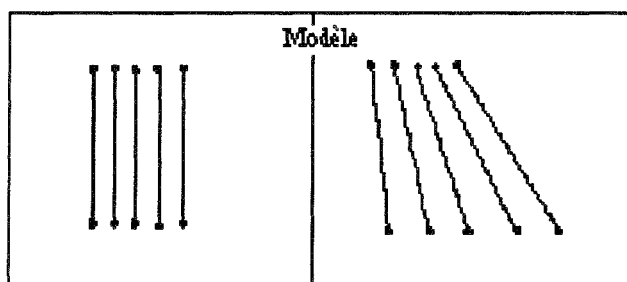


Les performances obtenues ne font que compliquer les réflexions précédentes. Dans la première figure, le point du bas s'intègre à la figure mais ce n'est pas le cas du point du haut qui paraît être traité à part. L'angle est fermé à gauche ; à l'inverse des résultats précédents. Dans la seconde figure de ce couple, on a l'impression que le malade se disperse. D'une part le bord du carton sur lequel est représenté le modèle à reproduire semble l'intoxiquer et induire cette longue verticale. D'autre part la grosseur des points semblent également induire la mise en parallèle de deux vecteurs, de part et d'autre du point. Mais surtout, si l'effet d'angle n'est pas véritablement respecté avec ces parallèles, il l'est avec la grande verticale. D'autre part, le motif des parallèles de part et d'autre du point se trouve répété.

Au total, d'un essai à l'autre, on constate le respect de l'opposition angle ouvert/angle fermé, directement induite par le couple de figure proposé. Là se trouve

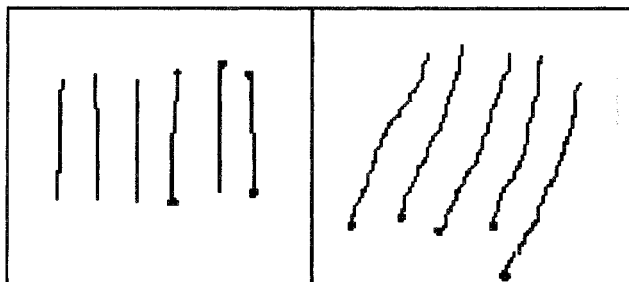
l'invariant entre les trois essais du malade. Quant au reste, il devient en quelque sorte pathologiquement "libre". Tantôt les vecteurs sont sécants, tantôt non! Tantôt les points sont sur les segments et tantôt ils sont plus ou moins disjoints. La longue verticale, lors du troisième essai, pose une autre question. Est-elle le résultat d'une prise en compte du cadre dans l'élaboration du modèle à reproduire? Si oui, il faut alors considérer que le modèle à reproduire inclut son support. L'ensemble du matériel serait ainsi soumis à une analyse technique, laquelle parasiterait, conformément à notre hypothèse, le malade en lui donnant autant de rapports techniques à partir desquels seront déduits tel ou tel produit graphique, sans qu'il y soit praxiquement fait résistance.

2° Modèle: il oppose des lignes verticales et des lignes obliques.



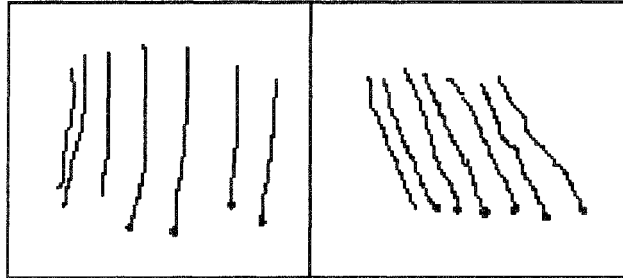
Est-il vrai que ces malades aient tendance à transformer les verticales en obliques? On propose au malade un couple de figures qui repose sur cette seule caractéristique. La première figure montre cinq lignes verticales tandis que la seconde propose cinq lignes obliques. Les verticales sont parallèles mais les obliques ne le sont pas! Les modèles enfin proposent des points et des vecteurs. On s'attend à ce que le malade respecte l'opposition "vertical/oblique", laissant pathologiquement "libre" les autres paramètres des "constructions" proposées. Le malade verbalise correctement l'écart entre les deux modèles. On ne peut donc pas dire que son trouble relèverait d'une mauvaise conceptualisation de la tâche demandée.

1° Essai:



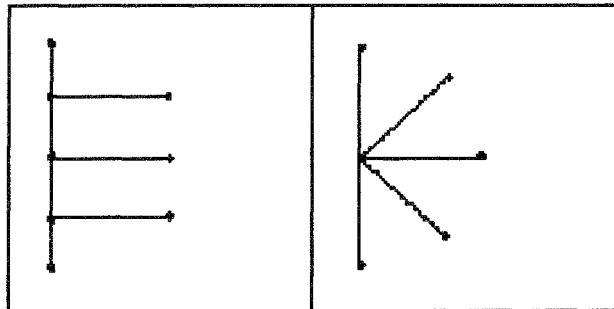
Le rapport entre verticales et obliques est respecté. Cependant l'orientation des obliques est inverse de celle imposée par le modèle. Le nombre de lignes, respecté à droite, ne l'est pas à gauche. Le marquage des points est présent au bas des obliques mais absent dans le haut. Certaines verticales n'ont pas de points, d'autres n'en ont qu'un.

2° Essai:



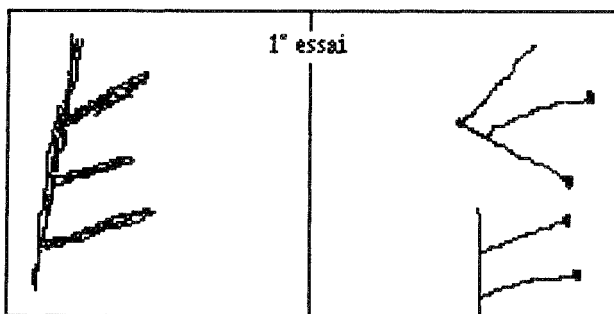
Le malade respecte l'opposition des deux modèles; les verticales s'opposent aux obliques. Mais en dehors de cela, il paraît impuissant à faire porter son attention sur la totalité des éléments constitutifs des modèles présentés. Le nombre de vecteurs est "libre", de même que le nombre de points. Ce qui est sélectionné lors d'un essai n'est pas totalement repris lors du second essai.

3° Le troisième couple propose des intersections, a. en "échelle" & b. en "soleil".



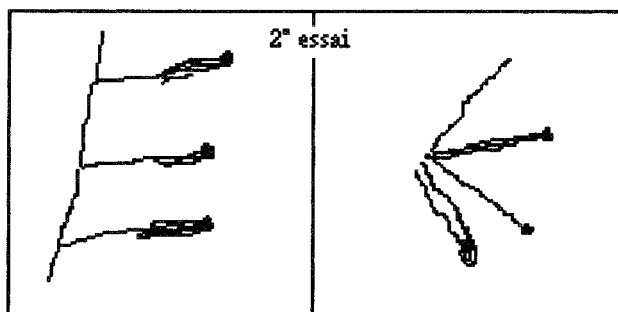
Nous avons assimilé la notion de "centre" (cf. épreuve de la marguerite) à la notion géométrique d'intersection et avons imaginé deux types d'intersections, une intersection "en échelle", sans effet de rotation mais avec une disposition "centrée" de trois parallèles, et une intersection "en soleil", trois segments se rejoignant en un même "centre" de rotation. Le modèle comporte toujours des vecteurs (ou des lignes avec l'implication d'une "direction" à prendre) ainsi que des points.

1° Essai:



La première performance maintient le parallélisme des trois segments qui viennent se joindre à la droite verticale. On peut certes retenir un non respect strict du caractère vertical et horizontal des segments du modèle, mais enfin l'ensemble apparaît grossièrement satisfaisant. En revanche, la seconde performance est plus difficile à cerner. Parce qu'elle contient deux figures disjointes, dont l'une joue sur l'intersection en un point unique alors que l'autre joue sur des intersections "en parallèles". Si nous projetons notre propre analyse, on peut y lire un éclatement de la figure puisque celle-ci se diffracte en deux. Mais si l'on poursuit l'hypothèse, une autre lecture est à envisager. Le malade a bien déduit du couple proposé la nécessité d'opérer tantôt une seule et même intersection, et tantôt des intersections superposées. Jusqu'ici, il n'y a donc rien d'anormal dans la mesure où les performances obtenues font écho à l'abstraction spécifique du test. Le pathologique n'arrivera que lorsqu'il sera question de confronter cette différence "abstraitement constructible" avec les paramètres "effectifs" ou "spatiaux" de sa mise en œuvre ; entre autres le partage de la feuille de réponse en deux emplacements mutuellement exclusifs. En d'autres termes, le partage abstrait de la feuille de réponse ne pourrait plus être confronté avec son partage effectif lors de la réalisation de la construction demandée.

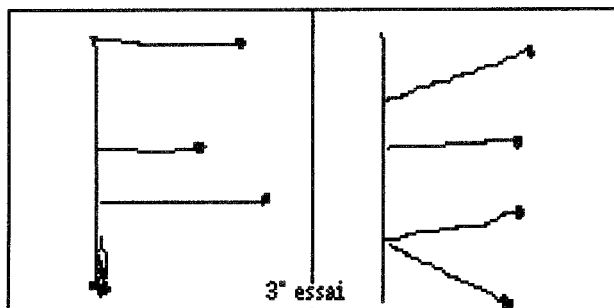
2° Essai:



On n'est plus étonné de voir respectée l'opposition "intersections superposées/ intersection unique" dans la mesure où elle se trouve explicitement suggérée par le protocole, focalisant ainsi l'attention du malade sur cette seule caractéristique des

constructions. D'autre part, on retrouve un effet de balayage, dont on peut penser qu'il tend à faire coïncider après coup les vecteurs et les points.

3° Essai:



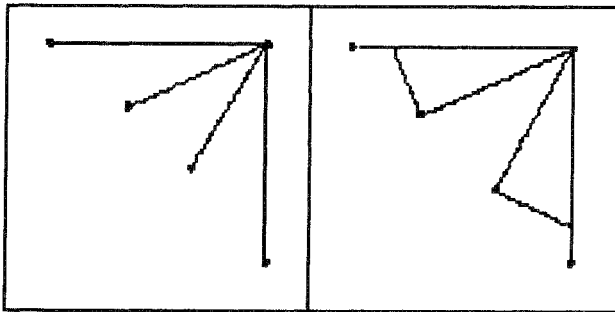
De la première performance à gauche, il n'y a grand chose à dire. La seconde à droite, en revanche, fournit un second exemple du phénomène discuté plus haut. On retrouve l'opposition des deux types d'intersection dans le cadre du même graphique. On y voit dans la partie haute deux intersections superposées et dans la partie basse deux segments se rejoignant en un point unique. La même explication peut être retenue. Le modèle "virtuel" induit par le rapport des deux figures ne pourrait plus être contraint par sa réalisation "agie". Il nous paraît toujours possible d'envisager une dissociation entre une lecture technique des rapports "modélisant" la géométrie des constructions, d'une part, et une "efficacité synthétique" de la mise en œuvre, d'autre part. Celle-ci viserait à faire coïncider le modèle constructible avec une totalité agie englobant des "instantanés" de réalisation en une seule et même synthèse, assurant "trajectalement"¹² une convergence des tracés.

Faute de cette synthèse, l'apraxique devient aveugle quant à sa réalisation effective, entièrement pris dans l'abstraction dont relève le produit ou la construction demandée. Il se montre incapable de se livrer à une démarche empirique qui consisterait à réaménager un second travail en fonction des insuffisances constatées du premier. Témoigne de cette démarche empirique disparue l'impuissance du malade à s'auto-contraindre d'un essai à l'autre, sinon par raccrocs. Là réside le bénéfice théorique de ce protocole : c'est parce que l'on a pris le soin de demander au malade d'effectuer plusieurs essais qu'on a pu comparer le malade à lui-même au lieu de le comparer ponctuellement à un sujet "normal". *La démarche empirique n'est plus accessible au malade dans la*

¹² Le trajet serait à l'activité ce que l'objet peut être à la représentation, ou encore le sujet à la condition. J.Gagnepain : «Il est bien évident que si notre culture nous donne le pouvoir de fabriquer, le cas échéant, sans agir, nous n'eussions jamais fabriqué si d'abord nous n'avions pas agi. Par action nous entendons — quelque conscience que l'on en ait — cette conduite du vivant qui, transformant spontanément sa puissance en mouvements, l'adapte lui-même en permanence ainsi que son milieu dont l'ensemble alors constitue ce que nous appelons son trajet (...). *Du Vouloir Dire*, Tome 1, Pergamon Press, 1982, p.136.

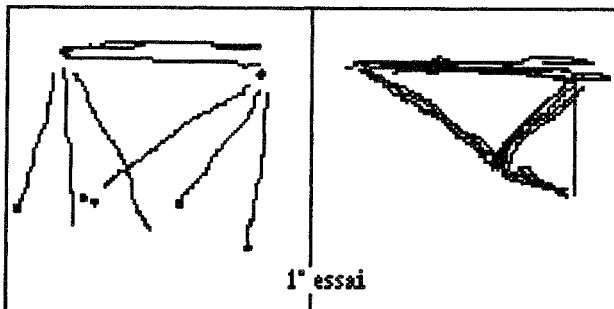
mesure où la mise en œuvre ne fait plus que prolonger le modèle et ne s'y confronte plus. A contrario, on peut envisager que le processus praxique disparu a, chez le normal, vocation à contredire le "modèle abstrait" de la construction. En d'autres termes, praxie et technie ne s'additionnent pas mais se contredisent mutuellement. D'où la validité de la notion de dialectique, laquelle suppose qu'on cesse de juxtaposer des "contraintes spatiales" et des "contraintes de programmes" pour, à l'inverse, envisager deux processus, à la fois nécessaires l'un à l'autre, mais mutuellement contradictoires, l'un tirant le concret vers l'abstrait, l'autre tirant l'abstrait vers le concret. Praxie et technie sont les deux facteurs d'un même rapport. Ces deux processus ne sont pas successifs, ni parallèles mais antagonistes.

4° Modèle: Figures ouvertes/figures fermées.



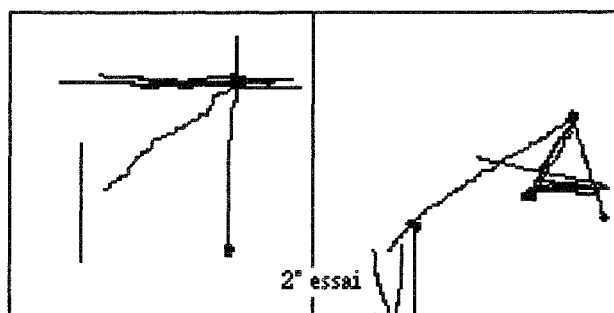
Les deux figures occupent le même espace. Les points sont placés de façon identique. Mais le premier modèle est ouvert puisqu'il ne présente qu'un seul angle droit alors que le second peut apparaître comme fermé puisque deux autres angles droits constituent deux triangles rectangles symétriquement situés l'un par rapport à l'autre. L'opposition "ouvert/fermé" repose donc également sur la présence d'angles droits dont on s'est servi pour décrire les performances des apraxies constructives par lésion droite. Ces malades sont supposés être en difficulté avec ces angles droits et les ouvrir plus qu'il ne faut.

1° Essai:



La première figure est ouverte tandis que la seconde est fermée. On peut donc encore faire remarquer que le malade paraît respecter la différence induite par le couple proposé. Quant au reste, les performances sont moins satisfaisantes. La figure de gauche reproduit le même motif, caractéristique déjà rencontrée plusieurs fois. De même que la non adéquation des segments et des points ; si certains points sont placés correctement ce n'est pas le cas d'autres points. S'exprime une nouvelle fois le fait qu'il s'agit moins d'une incapacité que d'une perte d'exigence. Le malade "peut" placer les points en extrémité de ligne mais il ne s'y sent pas nécessairement contraint à chaque fois. La figure de gauche élimine la barre médiane et ne retient que la division en deux triangles.

2° Essai:

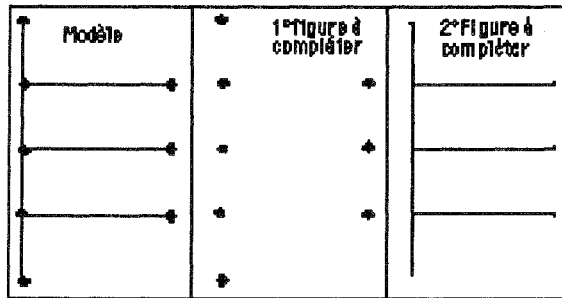


Ce second essai témoigne de la fluctuation des performances du malade et de son incapacité à prendre appui sur un premier essai pour en effectuer un second. Ce qui est "pris" du modèle dans la première réalisation ne correspond plus à ce qui en est pris lors de la seconde. Si la présence du modèle n'est d'aucune aide particulière, les essais cumulés ne le sont pas davantage. Certes, on note bien le respect de l'opposition "ouvert/fermé". Mais en dehors de cela rien n'est stable. La figure de gauche, à l'inverse de l'essai précédent, ne connaît plus cet effet de duplication du même motif. On observe une verticale surnuméraire, laquelle fait sans doute écho au mouvement du doigt du malade qui effleure le côté du carton sur lequel le modèle se trouve présenté. Notons enfin que l'angle droit est bien exécuté, contrairement à notre attente. La figure de droite semble reprendre sur le coin gauche le motif dessiné sur le coin droit, et déforme effectivement les angles droits, en accord cette fois avec la littérature.

Rien de ce que le malade effectue n'est totalement "étranger" aux modèles présentés, à condition d'intégrer à ces derniers le support sur lequel ils se trouvent dessinés. Mais tel élément pris en compte une première fois peut être ignoré une seconde fois. Tel élément déjà effectué peut être repris dans le cadre d'une même réalisation. *Le seul invariant de tout ceci réside dans une dissociation entre la constance d'un modèle toujours potentiellement réalisable d'une part et l'éclatement ou l'émiettement des constructions effectivement réalisés d'autre part.* Le modèle continue à contraindre la réalisation du malade, mais cette réalisation, nullement aléatoire puisqu'elle continue à être déduite du modèle, ne

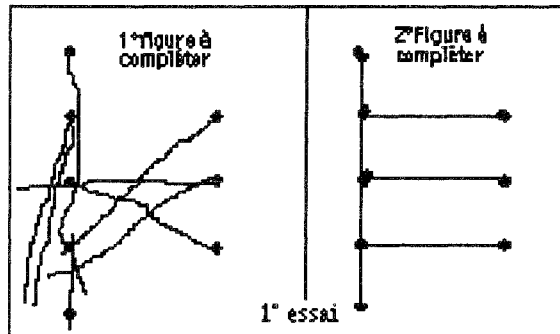
dit plus rien de ses insuffisances, c'est-à-dire de ses déformations, omissions, répétitions, etc. La mise en œuvre est devenue pathologiquement muette en ceci qu'elle ne peut ni confirmer ni infirmer la déduction technique dont elle est issue. L'exigence techniquement déduite de la figure ne rencontre plus la mise en œuvre de cette même figure.

5° Observation: Elle oppose deux opérations: relier des points bornant une figure par des traits & pointer les extrémités des traits d'une figure. Soient un modèle fini, et deux figures incomplètes à achever...



Les réalisations du malade sont fortement contrastées.

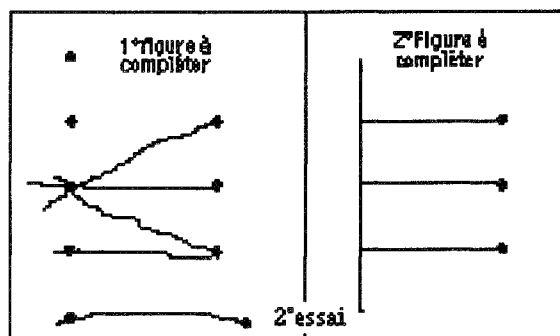
1° Essai :



La différence des performances entre les deux étapes du protocole est spectaculaire. Les points non seulement n'aident pas le malade à effectuer la consigne mais encore ils paraissent lui compliquer le travail dans des proportions largement significatives. Pourquoi ? Dans le cas de la première figure, les traits sont tous potentiellement "reliables". En relier certains par rapport à d'autres n'est possible que si on compare cette "potentialité" avec le modèle initial qui restreint le nombre de segments possibles. On peut faire l'hypothèse que le malade se trouve pathologiquement tributaire des hypothèses inscrites dans la configuration des points et qu'il ne peut précisément en restreindre les possibilités. Bref, son attention se trouve ici exagérément sollicitée. Dans le cas de la seconde figure, les hypothèses quant aux tracés à effectuer se trouvent réduites à leur plus

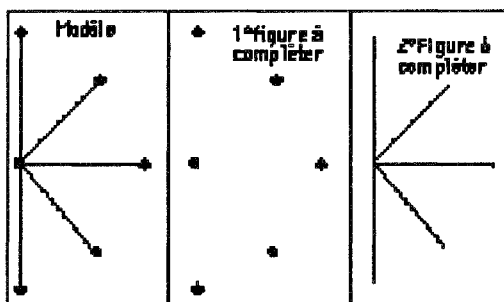
simple expression. L'attention sélective est donc ici faiblement sollicitée, d'où la faible difficulté de cette seconde épreuve.

2° Essai:



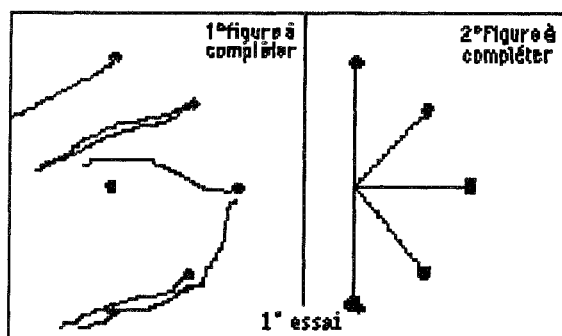
Dans le placement des points, le malade néglige la partie gauche de la figure mais les points de droite sont bien placés. Par contre, dans la copie correspondant à la première figure, on note le même phénomène que celui préalablement décrit. Ce qui est virtuellement fiable intoxique le malade sans que celui-ci puisse confronter les hypothèses que lui fournit la configuration des points avec le modèle initial d'une part et sa réalisation effective d'autre part. Le malade est d'ailleurs "perdu"; il semble ne plus considérer le modèle à reproduire. Nous avons repris ce type de contraintes lors d'une épreuve supplémentaire...

Observation n° 6: La consigne reste la même. Seule change la forme du modèle...



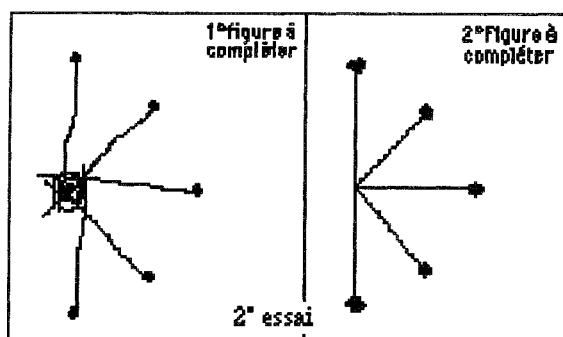
Les performances du malade sont les suivantes:

1° Essai:



Lorsqu'il doit tracer les segments qui relient les points de la figure de gauche, le malade s'égaré. Ses performances sont analogues à celles déjà décrites. L'explication reste identique. De même en ce qui concerne la "réussite" de la figure de droite.

2° Essai:



Cette fois, le malade tente de diriger les traits vers un "centre". Mais cette direction est approximative et le malade est contraint d'agrandir le point central pour réaliser l'effet d'intersection des vecteurs. Il y a donc bien ici aptitude "géométrique" à reproduire une intersection mais difficulté "spatiale" lors de sa réalisation. Notons que la stratégie déployée par le malade, visant par un cercle assez large à réunir des segments qui ne se rencontreraient pas en un seul point d'intersection, montre que ce dernier est, sur ce point, parfaitement conscient de l'insuffisance de sa performance. Il existe donc des "défauts" qui lui échappent et d'autres dont il conserve une certaine aperception puisqu'il tend à les corriger ou à les compenser. Sur quoi repose cette aptitude à s'auto-corriger? Question ouverte à laquelle, pour le moment, nous n'avons pas de réponses évidentes.

La construction apraxique. Ce malade est capable de "lire techniquement" la figure qu'on lui propose et d'en déduire le "schéma" de la construction à effectuer. Mais la mise en œuvre de ce "schéma" n'a plus de consistance ; elle n'a plus

d'extériorité au schéma lui-même et le malade ne réagit plus aux imperfections rencontrées, indépendamment de la conscience qu'il peut encore en avoir. Dans les termes de la théorie de la médiation, nous pouvons dire que la construction se trouve encore rationnellement postulée mais que le malade se trouve alors victime de ce postulat faute d'un "trajet" susceptible praxiquement de lui résister. Le symptôme de l'apraxie constructive par lésion droite, souligné par l'observation de ce premier malade, pourrait donc se présenter comme une exigence de produit (exigence tirée de l'analyse elle-même...) mais sans trajet, ce dernier se définissant comme une synthèse gestaltique de tous les "moments" nécessaires à la mise en œuvre de la construction envisagée.

Le bénéfice de ce travail réside donc dans un glissement conceptuel des symptômes observables. Selon les données de la littérature, les dessins produits par les malades porteurs de lésions temporo-pariétales droites, lorsqu'on les compare à des productions standards ou "normales", se caractérisent par les traits suivants:

- une perte des rapports spatiaux: droite / gauche ; bas / haut ; en-dessus / en-dessous ; etc.;
- une négligence du côté gauche des figures à reproduire ou des dessins spontanés;
- une orientation des traits en diagonale;
- une asymétrie marquée dans la composition des figures;
- une diminution de la valeur d'ouverture des angles droits.

La neuropsychologie a défini les caractéristiques de ces performances pour pouvoir les distinguer des performances graphiques de l'hémisphère majeur. Toutefois, ces études ont leurs limites. Elles ont tendance à faire l'inventaire des "manques" ou des "écarts" entre un dessin de malade et un dessin "normal" ; elles ne s'attachent qu'aux résultats "géométriquement" descriptibles et non à la manière de le produire. Le risque méthodologique nous paraît grand de confondre alors la réalité du trouble avec le vocabulaire, essentiellement géométrique, utilisé par le clinicien pour le décrire. La "mauvaise" géométrie d'un type de malade s'opposera à la "mauvaise" géométrie d'un autre type de malades; tel est le bénéfice non négligeable de cette approche. Mais, privilégiant les concepts "normaux" elle fait, nous semble-t-il, écran dès lors que l'on souhaite comprendre la dynamique interne des productions pathologiques, c'est-à-dire le mode de fonctionnement "tératologique" des malades. Cette première observation prend ses distances par rapport à cette approche déficitaire en mettant l'accent sur une recherche d'un invariant dans les diverses productions du malade. Il s'agit de comparer le malade à lui-même et de dégager ce qui reste constant d'un essai à l'autre, en dépit d'une extrême variabilité des performances rapportées à l'aune des productions "normales".

Fort heureusement, d'autres études neuropsychologiques sont allées plus loin, en particulier celles qui se sont efforcé de dégager les "facilitations" spécifiques d'un trouble. On sait en effet que les performances de ces malades ne sont pas

améliorées par la copie, ou par la fourniture d'un programme, ou encore par la fourniture de repères topographiques. Seuls les repères directionnels semblent modifier de façon significative les performances de ces malades, dans le sens d'un meilleur contrôle de l'orientation des traits, permettant alors expérimentalement de caractériser le trouble observé par une "perte" des rapports spatiaux. Plus précisément, nous retenons de ces acquis neuropsychologiques :

a. que le trouble concerné n'implique pas la perte de la notion de "modèle". Il y a donc bien chez ces malades une saisie abstraite des contraintes proprement techniques impliquées par la consigne proposée. Il faut toutefois remarquer que la notion de "programme" reste assez triviale. Elle invite à une réflexion théorique plus poussée en ce domaine. Quelles sont les dimensions "abstraites" inhérentes au dessin d'une marguerite, d'un vélo, d'une figure quelconque (de Rey, par exemple), etc..? L'absence de "closing in"¹³ chez ces malades, si elle se confirme, apporte un argument supplémentaire pour montrer que le malade reste capable de "modèle" et qu'il est donc ainsi abstraitement apte à comprendre la consigne de copie;

b. que le trouble concerné implique la notion d'orientation dans l'espace, la maîtrise des rapports dits "spatiaux". Mais ces notions de construction et d'espace sont elles-mêmes peu claires ; elles nous paraissent correspondre davantage aux lieux d'observation des anomalies observables qu'à la définition du trouble lui-même. Les troubles s'observent "dans" des situations où les malades doivent "construire" (= faire) quelque chose (= une figure), cette construction se situant elle-même "dans" l'espace. Ceci ne veut pas nécessairement dire que le trouble concerné soit un trouble "de" la construction ou encore un trouble "de" l'espace.

On peut toutefois envisager que le trouble tel qu'il est décrit implique la prise en compte de deux ordres de nécessités : la notion de programme, ou de "modèle constructible", ou mieux "reproductible", d'une part, et la réalisation "effective" de ce modèle dans un "espace" praxique ou opératoire. *Le malade est devenu incapable de confronter le "schéma de construction" dont il reste encore techniquement capable avec sa mise en œuvre effective ; il n'y a plus de démarche empirique permettant au malade d'ajuster par rectifications progressives ce schéma de construction avec les réalisations qu'il en fait. Assez peu d'autocorrections ; il n'y a plus de contradiction entre le schéma d'une construction et ses diverses réalisations.* L'apraxie constructive par lésion droite semble, selon nous, résulter d'un déficit praxique. Cette perte praxique est elle-même à situer dans son rapport à l'analyse qui nous permet de modéliser toute construction ; l'analyse ne se réinvestit plus dans un univers praxique susceptible de lui résister¹⁴.

¹³ Terme technique désignant le fait qu'un malade "repasse" sur les tracés du modèle proposé faute de transposer celui-ci.

¹⁴ Il y aurait donc, selon nous, une analogie entre cette apraxie et le cas d'agnosie décrit par M.-C. Le Bot : «La pathologie agnosique, qui se définit par la totale coïncidence des mots et des choses (les patients «voient» et «entendent» ce qu'ils disent sans pour cela être capables de dire

Cette réflexion n'a pas d'autre portée que de pouvoir expliquer les productions graphiques de ce seul malade. Il convient donc de relativiser fortement ce travail et de le présenter comme participant d'un savoir "en train de se faire".

Quatre cas d'atechnie

La construction atechmique? Selon les données de la littérature, les dessins produits par les malades porteurs de lésions gauches se caractérisent par une simplification des modèles proposés, un appauvrissement des détails, une dépendance vis-à-vis des modèles dans la mesure où ils sont sensibles à l'épreuve de copie ainsi qu'aux différentes aides fournies par l'observateur : aide par une complexification progressivement programmée, aide par la fourniture de repères directionnels ou topographiques. Il faut toutefois préciser que l'opposition entre cérébrolésés droits et cérébrolésés gauches constitue une dichotomie grossière, susceptible de mélanger des malades extrêmement différents les uns des autres, surtout en ce qui concerne les malades porteurs de lésions gauches pour lesquels il faudrait sans doute distinguer les malades ayant une lésion antérieure et ceux porteurs d'une lésion postérieure. Sans ignorer les malades dits "frontaux", eux-mêmes d'ailleurs représentant un groupe dont l'homogénéité reste largement problématique.

La notion de "modèle" d'autre part reste encore trop floue. Nous l'avons utilisée en pointant le caractère "reproductible" des dessins proposés, soit en copie, soit en expression dite "libre". Ces "constructions", en effet, font modèles parce qu'elles relèvent d'une abstraction, d'un savoir faire particulier qui engage le détour obligé d'une analyse technique. Entre les moyens mis à la disposition du malade, et les "fins" qu'on lui suggère, la copie d'une maison par exemple, s'interpose une médiation "outillée". Qu'on pense, par exemple, à la complémentarité nécessaire d'une matière friable et d'une matière plus dure, la première susceptible de laisser une trace sur la seconde. Qu'on pense aussi à l'imbrication, dans le même engin, d'une mine d'anthracite, d'une gaine protectrice, en bois ou en plastique, de taille préhensible, éventuellement d'une gomme. Le tracé lui-même est abstrait parce qu'il engage par exemple a) une prise en compte de qualités différenciées, virtuellement utilisables, linéarité, direction, épaisseur, transparence, brillance, c'est-à-dire toute une palette de définitions graphiques "préconstruites" quel que soit par ailleurs le produit graphique effectivement façonné par un malade-artisan; b) une prise en compte d'une nécessaire fragmentation du tracé en segments autonomisables, ayant des "dimensions" relatives, plus grand/plus petit, plus épais/moins épais, plus gras/plus dur, plus noir/plus gris, etc. Ne disposons-nous pas d'une sorte de "mètre" sous-jacent nous permettant de mesurer notre graphie quel que soit l'arrangement effectivement mis en œuvre? Pour

ce qu'ils voient et ce qu'ils entendent), démontre que concevoir la désignation comme la positivation de la structure ou la résolution de la contradiction ne peut conduire à rendre compte que d'un état pathologique». *Tétralogiques n°6, Il y a toujours quelque chose à dire*, p.37.

paraphraser un propos de J. Gagnepain, il y a ce que la technique fait en nous (cf. le pré-défini et le pré-mesuré = le formellement préconstruit) et ce que nous faisons avec elle (cf. le produit graphique = le dessin "construit"). En un mot la "construction" graphique nous paraît double, contradictoirement abstraite et concrète ; elle est abstraite parce qu'elle relève d'une analyse qualitative et quantitative des tracés mais elle est concrète parce que ces tracés préconstruits, c'est-à-dire différenciables et segmentables par une formalisation sous-jacente, sont ponctuellement triés, dimensionnés, agencés ou encore façonnés "pour" représenter soit un concept (dessin d'une fleur, d'une bicyclette, d'un cube, d'une figure géométrique dite complexe, laquelle serait au dessin ce qu'un logatome est au langage, etc.) soit un mot (écriture), soit une valeur numérique (chiffre), soit toute autre représentation, récit, schéma par exemple¹⁵.

L'aphasique adhère à la propriété immédiate, s'il vise à l'adéquation de son message, mais sans plus faire le détour d'un lexique ou d'un texte, d'une morphologie ou d'une syntaxe, incapable alors d'expliquer les choses, plus précisément de synonymiser, ou d'effectuer des périphrases. La visée référentielle continue à contraindre les performances verbales de l'aphasique même si ce dernier est devenu incapable de lui offrir la panoplie des hypothèses logiquement déductibles qu'un normal tire normalement de sa grammaticalité. En d'autres termes, la visée référentielle rend le malade aphasique esclave des hypothèses verbales fortuitement rencontrées au hasard des tests parce que celles-ci ont cessé de relever d'une logique interne et ne peuvent donc plus être logiquement "déduites". Des tests "pièges", les G.E.I. (Grammaires Élémentaires Induites), permettent, non pas de créer les symptômes aphasiques mais de les systématiser, le malade dévoilant son manque d'analyse par une adhérence particulière aux données concrètes ou ponctuelles du test.

L'atechnique adhère à l'efficacité immédiate, c'est-à-dire finalement au closing in. Faute de modèle abstrait, reproductible, le malade "colle" à celui proposé, mettant ses propres tracés dans les pas de ceux déjà effectués. S'il vise à l'adéquation de son ouvrage, ce sera sans détour, sans faire appel à un tracé prédéfini si son trouble est différentiel, sans faire appel à un prémesuré si son trouble est segmental. De la même façon que l'aphasique, l'exigence du résultat continue à contraindre les performances de l'atechnique. Autrement dit, le rendement continue à contraindre le malade même si celui-ci ne dispose plus du "savoir s'y prendre" pour y parvenir. Des tests doivent pouvoir, par

¹⁵ «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». G. Le Guennec, *Ergologie et créativité*, Ramage n°10, 1992, p.67.

approximations successives, souligner la ligne de partage qui sépare, pour un malade donné, les tracés encore systématisables et les tracés devenus aléatoires.

Deux types de malades nous montreraient ainsi les deux aspects de l'aléatoire technique en matière de graphisme ou de dessin.

D'une part, un aléatoire qualitatif, dans la mesure où plus aucun tracé ne ferait différence et où, pour le malade, toute modification ponctuellement apportée ne changerait donc pas significativement la définition du "modèle" proposé. Le tableau serait hypothétiquement celui d'une confusion des qualités tracées sinon des figures elles-mêmes. On veut ici souligner que notre protocole ne cherchera pas à solliciter l'écart des résultats des malades avec ceux des "normaux", mais au contraire qu'il cherchera à comparer un malade avec lui-même en privilégiant ses divers modes d'élaboration de la "construction" demandée, afin précisément de pouvoir y lire soit du systématique soit de l'aléa.

Et d'autre part, un aléatoire quantitatif, parce qu'aucun tracé autonome ne pourrait plus être effectué, le malade ne pouvant lui-même en effet se donner d'autres bornes que celles déjà données. Le tableau hypothétique serait celui d'une pauvreté des tracés, voire celui d'une impuissance à tracer. Là encore le testing s'attachera à la dynamique des performances produites par un malade et non aux résultats obtenus. Cela suppose qu'on demande à un même malade d'effectuer plusieurs fois la même construction, ceci pour seulement pouvoir observer l'éventuelle constance d'un mode d'élaboration¹⁶, ou à l'inverse une improvisation pathologiquement "obligée".

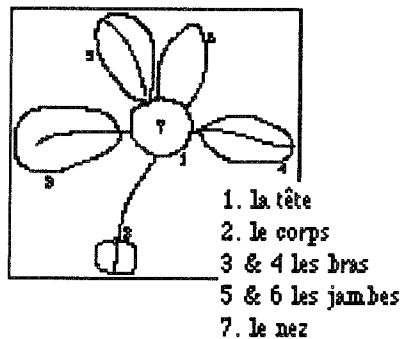
Ces malades, c'est l'hypothèse qui l'exige, doivent mettre en œuvre des stratégies non seulement différentes mais même des stratégies opposées. De telle sorte que les deux types de malades puissent éprouver expérimentalement le bien fondé de la dissociation envisagée dans le modèle hypothétique.

*Deux malades "taxinomiques".
Une générativité toute puissante.*

Mme G. est aphasique de Wernicke ; mais elle a aussi, outre son aphasie, une atechnie qui frappe toutes ses activités outillées, et en particulier le dessin. On lui demande de dessiner 1. une poupée, 2. une fleur, 3. une maison, 4, une poupée, et 5. une fleur. Plus que chaque dessin, c'est la progression des performances de la malade qui se trouve être ici le fait pertinent. C'est bien pourquoi on a demandé au malade de dessiner deux fois de suite la poupée et la fleur.

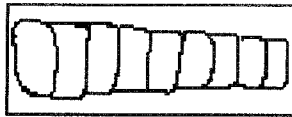
¹⁶ Du point de vue ergologique, seul nous intéresse ce que J.Gagnepain nomme «le procédé systématiquement exploité», *Du Vouloir Dire*, Pergamon Press, 1, p.220.

1° dessin : la poupée.



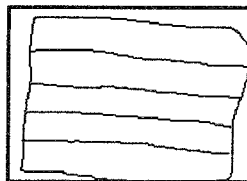
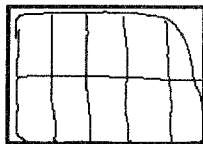
La poupée ressemble évidemment à la marguerite exécutée lors d'une séance antérieure. Le tracé disponible n'est pas différencié de celui déjà exécuté. Ceci n'empêche nullement la malade — en cela nullement handicapée du point de vue de la représentation — d'indiquer le rond central comme représentant la tête de la poupée. Un pétale devient le corps de la poupée. Les bras correspondent aux pétales respectivement situés à gauche et à droite du centre de la fleur. Les deux pétales restants représentent les jambes. Quant au nez, il se trouve, c'est logique, au centre de la tête. Le dessin, mal façonné, reste cependant remarquablement "expliqué", validant ainsi la dissociation des plans glossologique et ergologique.

2° dessin : dessin d'une fleur.



La fleur a des pétales, certes! La malade les compte d'ailleurs, ce qui indique qu'elle contrôle la segmentation de sa production en éléments dénombrables. Il y a là neuf rectangles enchaînés les uns aux autres. Mais dans le même temps où la malade témoigne d'une segmentation elle devient indifférente à la qualité du tracé effectué, incapable de différencier ce dessin du précédent. Du dessin s'élabore mais par enchaînement de tracés indifférenciés.

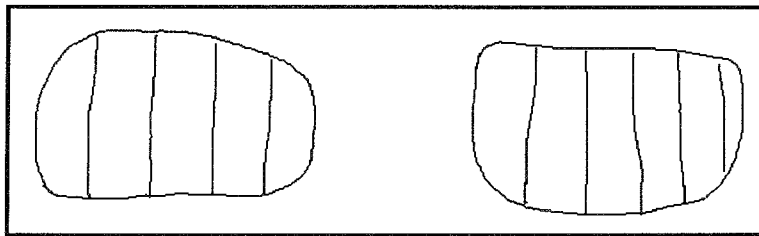
3° et 4° dessins : une maison.



La malade procède à sa façon. Elle trace un grand rectangle. Puis elle le divise en deux dans le sens de la largeur. Enfin elle le divise encore en traçant quatre verticales. Autrement dit, la malade transforme l'épreuve en une pure divisibilité de l'espace graphié. Elle découpe un élément en plusieurs parties, sensiblement égales entre elles ; voilà l'unique contrainte à laquelle elle répond. Par contre, elle n'est nullement inquiète de la "qualité" du graphisme ainsi obtenu et elle y voit toujours une maison.

Lors du second essai, la malade ne procède pas autrement que lors de l'essai précédent. D'abord un grand rectangle. Puis une division de ce dernier en cinq ensembles sensiblement égaux, à l'aide d'horizontales. D'une fois sur l'autre, on observe "un savoir s'y prendre" particulier, lequel consiste à effectuer une totalité, formellement divisible en fractions. A l'inverse, ce mécanisme d'engendrement du tracé débouche, à chaque fois, et d'une façon totalement imprévisible, sur des productions infiniment variables.

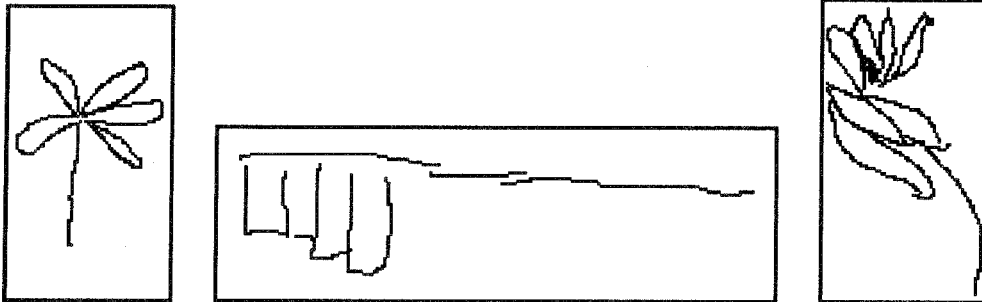
5° dessin : Dessinez une poupée et une fleur



Premier dessin : la division est cette fois obtenue par des verticales. Second dessin : la performance est pratiquement identique à la précédente. On note donc une prégnance du découpage ainsi qu'une indifférenciation quasi complète des dessins. Nous pensons donc que cette malade confirme l'hypothèse d'une bi-axialité de l'analyse ergologique. Une telle malade n'est plus soumise qu'à une seule modalité d'analyse : la segmentation, le découpage, ou encore la divisibilité des figures. En revanche, cette segmentation ignore la qualité de ce qu'elle découpe, jusqu'à l'annulation de toute différence.

Mme N. est également aphasique de Wernicke ; elle a également une atechnie qui touche l'ensemble de ses conduites, en particulier le dessin. On va lui demander successivement de dessiner une fleur, une maison, à nouveau une fleur, une maison, etc...

1° dessin : une fleur ; 2° dessin : une maison ; 3° dessin : une fleur.

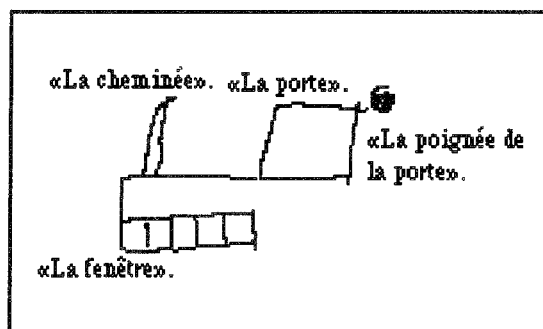
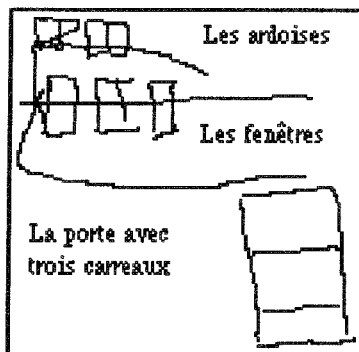


La fleur : la performance est tout à fait satisfaisante. On a vu la malade opérer d'une façon tout à fait "programmée" ; la tige centrale est tracée en premier lieu, puis les pétales, tous se rejoignant au sommet de la tige. Pas de symptôme apparent lors de ce premier essai donc!

La maison : cette fois, le dessin est franchement déficitaire. On ne peut pas dire que la maison l'inspire. On voit la malade hésiter, tracer une horizontale en plusieurs reprises, puis effectuer successivement des sortes de rectangles sur la gauche. Enfin elle s'interrompt, ne sachant plus quoi faire. Ici, l'absence de toute "façon de s'y prendre" ressort nettement. Ne s'agit-il que d'une difficulté liée à la maison, ou bien s'agit-il d'un trouble plus profond?

La fleur : si bien réussie lors du premier essai, elle se retrouve cette fois livrée à un tracé beaucoup plus aléatoire. Certains pétales sont mutuellement ordonnés les uns aux autres, mais pas tous. Enfin, la tige ne se retrouve plus liée au centre de la fleur mais prend appui sur l'un des pétales. On a donc l'impression que le second essai a fait perdre sa maîtrise à la malade. La fleur après la maison n'est plus identique à la fleur avant la maison. Le second dessin "déteint" sur le second et témoigne ainsi d'une difficulté à maintenir une identité par opposition mutuelle des figures.

4° et dernier dessins : une maison.



Première maison : soumise à la seule contrainte d'une générativité, la malade dénombre les éléments d'une maison. Il lui faut des ardoises, des fenêtres, une porte constituée elle-même de trois carreaux... Le dessin se développe, s'augmente de tous les segments jugés nécessaires. Mais cette aptitude va de pair avec une indifférenciation des graphies puisqu'on n'obtient ici que des rectangles. Ce qui va se retrouver dans le dernier essai.

La seconde maison : elle s'effectue par un découpage de l'espace en "cases", chacune devenant une partie de la maison. Ce dernier essai confirme donc l'hégémonie de la capacité générative qui chez cette malade n'est plus contrebalancée par une capacité taxinomique. Le dessin se programme quantitativement mais il devient incohérent du point de vue qualitatif : tel segment pouvant devenir indifféremment, une fenêtre, une cheminée, une porte, un carreau, etc... Aucun humour dans le fait de juxtaposer la porte et la poignée. La malade peut encore expliquer ce que pourtant elle ne peut plus construire. Elle ajoute, complexifie son dessin, sans définir avec rigueur la place relative de tel élément par rapport à tel autre.

Ces exemples — nécessairement un peu longs tant il était nécessaire de montrer le double aspect des performances de ces malades, à savoir la dynamique de développement des compositions graphiques, mais aussi l'incohérence et l'imprévisibilité des figures ainsi à chaque fois élaborée — ne sont interprétables que si on les considère dans leur déroulement, afin d'y lire les contaminations successives d'un essai sur l'autre. Le bénéfice de ces observations, c'est qu'elles nous montrent qu'il existe un processus génératif de composition, ici industriellement appliquée à la graphie, qui ignore la qualité de ce qu'il permet de construire.

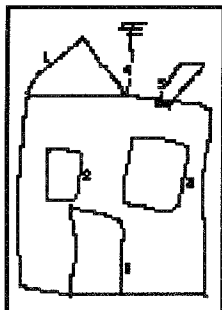
Ceci anticipe ce que devraient faire les malades du type opposé. On s'attend à une impuissance générative compensée par l'exigence d'une taxinomie toute puissante. Est-ce le cas?

*Deux malades "génératifs".
Une taxinomie toute puissante.*

Premier malade : Mme G. est une dame d'une soixantaine d'années, présentant d'importants troubles de lecture et d'écriture, ainsi que des difficultés dans les épreuves "outillées". Ses dessins sont également très déficitaires.

Dessin d'une maison : «Faites une maison». La malade fait un grand carré (n°1), puis pose son crayon. Il est difficile de savoir si la malade juge son dessin terminé, ou si elle ne sait plus comment continuer. On est obligé de la relancer verbalement : «Faîtes le toit ; il faut un toit à cette maison ; vous avez oublié de faire le toit». La malade reprend alors son crayon et ajoute un toit (n°2). Ce toit ne respecte pas les proportions souhaitables puisqu'il n'occupe que la moitié de la partie haute. Le plus important c'est que la malade ne semble pas éprouver la

nécessité de continuer ; elle repose son crayon. On la relance une seconde fois : «Il faut des fenêtres à cette maison! Sans les fenêtres, les gens ne vont rien y voir». La malade reprend le crayon posé sur la table et dessine deux fenêtres, assez bien situées de part et d'autre d'une ligne centrale imaginaire ; encore faut-il remarquer qu'il n'y a pas chez elle un grand respect des proportions et que l'une des fenêtres semble occuper deux fois plus d'espace que l'autre. Il faudra encore relancer la malade pour qu'elle dessine une porte (n°3), une antenne de télévision (n°4) et enfin une cheminée (n°5).

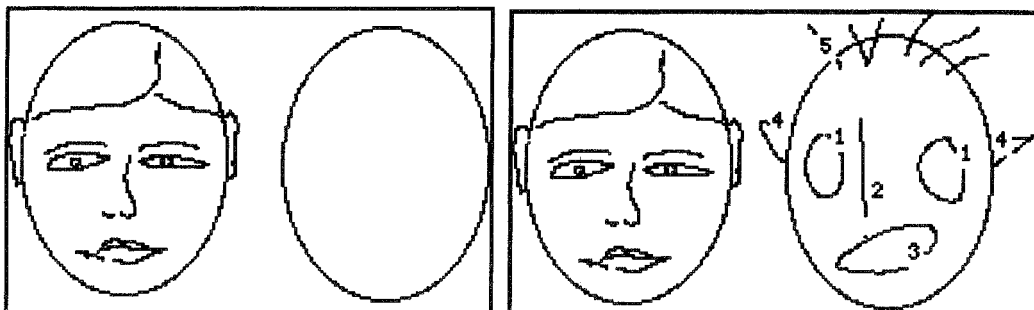


A l'inverse des deux malades précédents, celle-ci ne programme pas son dessin ; elle met un point final au premier détail tracé. Le grand carré est jugé suffisant ; et il faut que l'observateur la relance pour qu'elle complète son dessin. De plus, à chaque nouveau détail, elle repose son crayon. Plus rien ne programme une "suite". En revanche, lorsqu'on la contraint à complexifier son dessin, elle reste capable de faire un toit qui ressemble à un toit, des fenêtres qui ressemblent à des fenêtres, une antenne de télévision et une cheminée qui respectent les identités graphiques exigées. A noter pourtant que chaque détail ignore l'autre et qu'ils s'ajoutent selon une simple juxtaposition de détails. Le toit n'est que surajouté au grand carré ; la taille de la première fenêtre ignore celle de la seconde. Il n'y a pas de cohésion : la malade fait du "un plus un" dans une sorte d'improvisation progressive. Nous voyons dans cette absence d'auto-programmation, le tableau rigoureusement inverse des précédents. Il y avait cohésion et abondance des parties mais indifférenciations des graphies ; cette fois il n'y a plus de complexité possible et la malade se bloque au premier tracé effectué. En revanche, lorsqu'on l'oblige à complexifier sa figure, elle semble capable de différencier des détails. La taxinomie s'impose. A chaque tracé différent, c'est "point final" ; la fragmentation devient donc ici pathologique parce qu'entièrement dépendante des discontinuités qualitatives. C'est, par exemple, ce que l'on retrouve dans une autre épreuve où il s'agit de copier un modèle.

Dessin du "jumeau¹⁷" : on présente un visage possédant cheveux, oreilles, sourcils, yeux, nez et bouche. C'est le modèle à reproduire. A côté figure un ovale, à

¹⁷ Epreuve imaginée par O.Sabouraud.

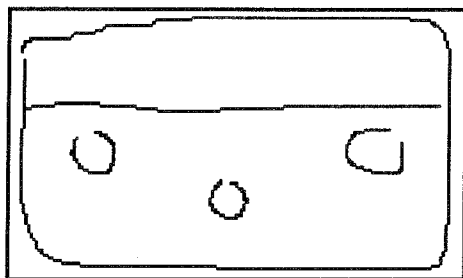
l'intérieur duquel le malade est supposé organiser graphiquement tous les détails nécessaires. Voici le modèle présenté à cette malade et sa production :



Les symptômes précédents réapparaissent. La malade ne fait rien d'elle-même. Il faut lui dire d'abord de faire les yeux. Ce qu'elle effectue assez bien (n°1), mais en prenant trop d'espace, uniquement préoccupée par les yeux et semble-t-il incapable d'en mesurer la taille par rapport à l'ensemble de l'ovale. Ensuite il faut la relancer et lui demander de dessiner le nez (n°2). Lorsque ceci est fait, la malade repose le crayon ; il faut l'encourager et lui demander de compléter le visage en dessinant une bouche (n°3), puis les deux oreilles (n°4) et enfin les cheveux (n°5). L'ensemble paraît grossièrement simplifié, comme schématisé. La complexité du modèle n'est pas respectée ; nous y voyons l'effet d'une focalisation pathologique de la malade sur chaque détail ; elle ajoute une bouche lorsqu'on le lui demande ; mais sa place n'est pas anticipée, c'est-à-dire déjà abstraitement mesurée lorsqu'elle dessine le nez. Il n'y plus de totalité mais une simple addition d'éléments qui, cependant, restent différenciés. La différenciation, nous la voyons encore à l'œuvre dans la symétrie des yeux et des oreilles. Les éléments, même juxtaposés et disproportionnés, restent situables les uns par rapport aux autres dès lors qu'on les a imposés à la malade. Cet effet de symétrie sera plus central dans l'observation du second malade.

Second malade : Monsieur N. est un homme de 72 ans, présentant une aphasie de Broca au stade le plus grave, celui de la stéréotypie. Il présente également des troubles atehniques et éprouve des difficultés à dessiner.

Dessin sans modèle d'une "maison":



Ressortent ici parfaitement les traits caractéristiques des productions de ces malades. La maison est tout à la fois appauvrie, simplifiée et remarquablement symétrique. Ce double aspect concourt à un schématisme des productions atechniques de ces malades. On peut dire qu'un tel malade "résume" le dessin d'une maison en la réduisant à ses caractéristiques essentielles. L'ellipse est quantitativement obligée mais elle reste qualitativement dirigeable. Chaque détail correspond à un effort isolé. L'impression donnée n'est pas celle d'un dessin qui s'élabore globalement par une division de ses éléments mais plutôt celle d'un dessin qui se construit par étapes successives par ajouts ou juxtapositions. Le choix des éléments graphiés ainsi que la symétrie — devenant pour ainsi dire la seule loi de composition — assurent cependant que le trouble graphique n'est pas ici total et qu'une part de l'analyse est respectée.

D'une fois sur l'autre les dessins se répètent, dans une sorte de stéréotypie graphique analogue sur le plan de l'activité aux stéréotypies verbales. S'il était donc nécessaire de montrer la succession des maisons d'un atechnique taxinomique, afin d'illustrer la variabilité de ses productions, nul besoin en revanche de montrer toutes les maisons d'un atechnique génératif, tant celles-ci se répètent, pratiquement à l'identique. La composition chez eux paraît figée. C'est que la graphie ne se programme plus, ou plutôt qu'elle se construit pathologiquement "à l'économie", tel détail après tel autre, d'une façon analogue à l'énoncé agrammatique des aphasiques de Broca. A la prolixité générative des premiers malades répond donc ici le schématisme des atechniques génératifs ; à l'incohérence graphique des premiers répond l'incohésion graphique des seconds.

Conclusion

Nous avons confronté l'hypothèse d'un modèle de l'Outil à une clinique de la praxie et de la technie dans un lieu d'observation particulier, la "construction" graphique. Le modèle précède ici l'étude de cas, qui confirme ou invalide l'hypothèse préalablement émise. C'est dire la portée toute relative de notre travail qui ne peut aller au-delà de ce que les cinq malades ici présentés permettent de conclure. Cela ne surprendra pas l'archéologue, qui, pratiquant «une science

appliquée», doit lui aussi, à l'égal du médecin assurant un diagnostic, «établir le rapport du modèle et du cas¹⁸».

Nous avons parlé du dessin, non pas en le considérant sous l'angle de la représentation mais en le situant dans l'après-coup d'un "faire" qui articule dialectiquement praxie et technie¹⁹.

L'apraxique, ici porteur d'une lésion de l'hémisphère droit, reste capable d'une abstraction technique mais en devient la dupe, parce qu'il adhère à l'espace formellement produit, c'est-à-dire à ce que lui suggère le modèle, sans plus pouvoir le confronter à sa réalisation, ou à l'exigence d'une situation plus concrète d'efficacité. Le dessin n'est plus dès lors réaménageable, et les erreurs de jointure des tracés en particulier deviennent difficilement rectifiables.

L'atechnique, ici porteur d'une lésion de l'hémisphère gauche, ne sait plus comme s'y prendre pour effectuer ses productions. Asservi à l'immédiateté de la situation, se voulant, sans médiation, être directement efficace, il effectue "du closing in", épousant trop concrètement les contours du modèle proposé faute très précisément d'en constituer abstraitement un. La figure, ayant perdu son loisir, n'est plus dès lors disponible, reproductible²⁰, et le malade la découvre sur le tas faute de la déduire d'un système.

Il reste que le dessin fait ergologiquement modèle de deux façons, et différenciellement et segmentalement. L'atechnique ne perd pas la totalité du "savoir s'y prendre pour dessiner", ce qui de toute image permet de déconstruire le

¹⁸ Cf. Michel Bourel et Philippe Bruneau, *Diagnostic médical et diagnostic archéologique*, Ramage n°5, 1987, p.24.

¹⁹ Dialectique qui peut rendre compte du fait que tout ouvrage est, contradictoirement, produit non aléatoire d'une technique et adaptation à une situation d'efficacité. C'est bien cette double nécessité que rencontre, par exemple, Ph.Bruneau lorsqu'il décrit le vêtement : «Le vêtement, comme outil, est autant régi par sa propre rationalité technique que par l'organisation du corps : les pièces du vêtement s'opposent et se composent autant entre elles qu'elles se superposent au corps, comme l'illustrent boutons et bretelles dont le rôle n'est généralement que d'assurer l'agencement technique de l'outil. Dans ces conditions, le vêtement fait autant le corps que le corps fait le vêtement ; en un mot, la coupe du vêtement conteste et réaménage l'anatomie du corps auquel il vise pourtant à s'adapter». Ph.Bruneau, Ramage n°2, 1983, p.146. L'on pourrait tout aussi bien considérer "la tombe" qui est tout à la fois techniquement produite — donc abstraite en son principe de fabrication, et en cela guère différente du vêtement ou de la maison — mais cependant concrètement adaptée à la pourriture du cadavre. Cf. Pierre-Yves Balut, *Meubles et immeubles de la mort*, Ramage n°3, 1984, pp.69-116.

²⁰ Cf. ce que Ph.Bruneau dit de l'image "en tant qu'ouvrage" : «Etant ouvrage, l'image en présente tous les caractères, à la façon dont s'applique aux ruminants tout ce qu'on dit de l'ensemble des mammifères : par exemple, ce que je disais naguère du vêtement, qu'il est indéfiniment réitérable et différenciable, est aussi vrai de l'image qu'on peut produire à des milliers d'exemplaires et toujours modifier en tel ou tel point». Ph.Bruneau, *De l'image*, Ramage n°4, 1986, p.251.

“schème²¹”. Certains — chez lesquels nous voyons un déficit de la capacité taxinomique — restent quantitativement capables de programmation et de proportion mais finissent qualitativement par tout confondre, programmant et “proportionnant” tout et n’importe quoi. D’autres — chez lesquels nous voyons un déficit de la capacité générative — ont le défaut inverse ; ils se bloquent sur chaque détail. Voués malgré eux à une simplification pathologique, ils ne peuvent s’appuyer que sur la symétrie pour moduler cette tendance déficitaire.

En guise de conclusion, nous souhaitons revenir sur l’éditorial du numéro 6 de *Ramage* 1988. Il y est dit qu’«en archéologie, nous n’avons affaire qu’à des performances antérieures à nous, à des produits finis, jamais aux processus de fabrication et de production que seule appréhende la clinique». L’observation dirigée de ces malades atehniques est-elle susceptible de permettre aux archéologues «d’en tirer des conséquences pour l’examen d’ouvrages déjà réalisés»? Il nous semble que les différents écrits publiés dans *Ramage* y ont déjà répondu. Il reste à poursuivre, c’est-à-dire, en ce qui nous concerne, à préciser les protocoles cliniques afin d’éprouver des hypothèses de plus en plus fines. Un regret toutefois de la part du clinicien, celui de constater que l’observation clinique marque souvent le pas : «Toutefois, tout ce qu’on peut croire cliniquement vérifiable n’est pas encore totalement vérifié, faute, entre autres, de malades présentant les troubles convenables à l’observation²²».

Attie DUVAL-GOMBERT
et
Hubert GUYARD
Université de Rennes II

²¹ Ph.Bruneau : «Parce que l’image est un produit technique en nécessaire relation à un référent, il importe de distinguer ce qui, en elle, tient au référent et que j’appelle son “thème” et ce qui tient à la technique et que j’appelle son “schème”. (...) Le schème est l’agencement des points, lignes, surfaces ou volumes propre à produire illusoirement l’apparence du référent résultant de la façon dont les moyens sont ordonnés à la fin, et réciproquement». Ph.Bruneau, *De l’image*, Ramage n°4, 1986, p.258.

²² Ph.Bruneau et P.-Y.Balut, *Artistique et Archéologie*, Mage 1, 1989, p.48.

ARCHÉOLOGIE ET LITTÉRATURE

L'archéologie* est pour nous comptable des faits d'art, mais comme celui-ci est à même de rencontrer tout le reste de l'humain¹, elle se trouve forcément en rapport avec bien d'autres secteurs dont plusieurs ont déjà été considérés dans cette revue, la religion, la politique, la mort... On y a moins parlé des relations qu'elle entretient avec la littérature. Il est pourtant à les considérer deux bonnes raisons.

D'abord universitaire. Les littéraires (et les historiens!) ignorent superbement l'archéologie : la version grecque et latine repose sur la confiance dans une totale aptitude de la seule grammaire à délivrer le sens et sur le mépris subséquent de la conjoncture, c'est-à-dire, pour une grande part, des «realia» dont connaît l'archéologie; mais l'inverse n'est pas admis : «comment, vos étudiants ne savent pas le grec!», alors que les étudiants de grec traduisent Thucydide dans l'impavide ignorance de l'archéologie militaire : il importe d'établir un double sens là où règne actuellement la non-réciprocité.

Raison scientifique ensuite, puisque sont en cause les rapports de nos plans I et II et qu'il s'agit d'articuler une foule de questions qui restent dispersées, comme l'«archéologie biblique» ou l'«archéologie homérique», les données testimoniales de l'archéologie, la B. D., l'illustration littéraire, le spectacle théâtral ou cinématographique, le roman archéologique ... C'est seulement à ces trois derniers, faute de pouvoir ici tout développer, que je consacre les pages qui suivent, parce qu'ensemble ils dessinent les linéaments de l'archéologie d'une œuvre littéraire.

* Abréviation : AA = Ph. Bruneau et P.-Y. Balut, *Artistique et archéologie*, I (Mémoires d'archéologie générale, 1. 1989).

¹ C'est ce que nous appelons le «recoupement» des plans de culture : cf. AA, n° 37.

I. L'ILLUSTRATION LITTÉRAIRE

En ces temps où quasiment chaque étudiant de DEUG rêve déjà de devenir chercheur et où prolifèrent des thèses trop nombreuses pour être toutes adroites, les deux «gros points» noirs du parcours — pour parler dans les termes de Bison futé — se font de plus en plus apparents : de quoi va-t-on s'occuper? et qu'est-ce qu'on en fera? Résolues ces deux questions, la recherche coule ensuite de source et il n'est plus que de collecter la documentation et de l'interroger convenablement. Ce n'est pas ici mon propos, et ce ne serait pas de mon usage ramagesque de ratisser des ribambelles d'illustrations littéraires à travers les âges et les pays; j'entends seulement raisonner ces deux problèmes-clé, en délimitant un objet dont, comme toujours la définition ne va pas tant de soi qu'on croirait d'abord, puis en proposant à son endroit des interrogations spécifiques.

A. Délimitation de l'illustration littéraire

Autant dire «délimitation», tant on a oublié aujourd'hui que définir est, par étymologie, affaire de finage. Or, c'est bien de poser des frontières qu'il va s'agir ici. D'abord pour restreindre, en montrant que le problème de l'illustration littéraire ne se confond pas avec celui des rapports, beaucoup plus vastes, des textes et des images. Ensuite pour étendre, car il ne peut non plus se rétrécir à celui du seul livre illustré.

1. «Textes et images», ou de la confusion de deux points de vue.

Des rapports de l'art et de la littérature, une manifestation des plus familière est sans doute l'illustration littéraire, entre autres sous les espèces de ces petits classiques illustrés que Larousse ou Bordas nous ont à tous un jour mis en mains. Mais il arrive souvent, spécialement chez les archéologues de l'antiquité classique, qu'on lui impute ce qui pourtant n'en relève pas, faute de voir qu'elle n'est que le cas particulier des rapports variés qui lient les textes et les images. En effet, si le couple «textes-images» est devenu une tarte à la crème chez beaucoup de gens occupés d'imagerie, surtout antiquistes et médiévistes, et même chez d'autres², il n'arrive guère que les termes en soient préalablement assez définis,

² RAMAGE, 10 (1992), p. 116, a signalé que l'Association des germanistes de l'Enseignement supérieur a organisé en 1992 une table ronde portant sur ce thème et que j'y ai donné la conférence d'ouverture; c'est même à cette circonstance que sont dus les nombreux exemples de littérature et d'art allemands que j'utilise dans les pages qui suivent.

en sorte qu'il sert surtout à jeter le voile d'une même imprécise étiquette sur la confusion ordinaire de deux points de vue, celui des usagers, historiquement situés, dont nous nous occupons, et celui des observateurs que nous sommes³. Je raisonne en quatre points⁴.

1. L'image, nous l'avons souvent souligné, ne se définit pas «techniquement» par les procédés mis en œuvre, puisqu'ils sont infiniment divers, mais «industriellement» par sa fin, qui est de faire voir. Cependant on aurait tort, selon l'idée répandue et l'étymologie, de la réduire à n'être que l'imitation artificielle de la réalité sensible, car il est indubitable qu'elle tient aussi au langage. En effet, la représentation naturelle que, par nos sens, nous partageons avec l'animal n'est jamais pure chez nous de représentation langagière, il est toujours du verbe dans notre perception : il en va de même de l'image qui a pour fin de la produire techniquement, de l'artificialiser, en sorte que le sensible qui s'y perçoit par les yeux s'y mêle toujours d'un intelligible qui se conçoit par les mots. De surcroît, l'image, autant que ce qui se voit, est apte à montrer⁵ ce qui ne fait que se dire et qui sans elle, dans la réalité non artificielle, est invisible; c'est, entre autres, le cas des personnifications : une statue de la République n'est que l'anthropisation imagière d'un mot et rien n'empêche de montrer ainsi par l'image des énoncés aussi étrangers à la vue que «Liberté, Égalité, Fraternité» ou «Deutschland über alles!». C'est pourquoi nous tenons que thématiquement l'image est autant «gramme» que «mime»⁶. En cela l'image n'a de lien au texte que si l'on prend ce mot dans l'acception de groupement d'unités sémiologiques que lui donnent les linguistes, non dans celle des «littéraires» pour qui le texte est un groupement historiquement fixé et normalement écrit (littera)⁷.

De cette nécessaire liaison de l'image et du langage une conséquence importante est que la même thématique est couramment commune aux textes et aux

³ C'est précisément le rapport textes-images qui dans AA, n° 63c, illustre cette confusion de points de vue.

⁴ Je reprends succinctement et en la systématisant davantage mon argumentation de *RAMAGE*, 4 (1986), pp. 270-271.

⁵ «Montrer» est un fort joli mot qui vaut bien le «donner à voir» dont personne n'ose plus aujourd'hui se dispenser quand il s'agit d'image!

⁶ J'ai défini ces concepts dans *RAMAGE*, 4 (1986), pp. 268-273.

⁷ C'est en cette acception que, par commodité, je prendrai ici le mot de «littéraire». Mais la littérature est un concept encore trop global qui, bien sûr, ne se réduit pas à l'artificialisation du langage dans l'écriture : de même qu'à une «croûte» qui pourtant ressortit pleinement à l'ergologie on reproche de «n'être pas de l'Art», on dit d'un mauvais roman que «ce n'est pas de la littérature»; c'est que la littérature comme l'Art sont également définissables au plan axiologique. Nous y reviendrons au chapitre VII de AA II.

images : celles-ci «dépeignent» ce que «décrivent» ceux-là — couple de verbes dont j'aurai plusieurs fois à user dans la suite —. La question est alors de mesurer les avantages et désavantages respectifs des uns et des autres : documentairement, par exemple dans le monde de l'information, en quoi la relation verbale (écrite ou orale) et le reportage photographique sont-ils préférables l'un à l'autre, et en quoi sont-ils complémentaires?

2. La conséquence est que le spectateur n'a pas seulement à reconnaître du sensible : parce qu'elle est toujours empreinte de langage, parce qu'elle inclut du gramme, aucune image ne lui est intelligible s'il ignore l'univers conçu de ses «usagers», c'est-à-dire de ceux par qui et pour qui elle a été produite. Couramment la difficulté est contemporaine des usagers eux-mêmes : combien de publicités télévisées nous resteraient inintelligibles si elles étaient privées de leur slogan? combien de vignettes de B. D. sans leur bulle? et c'est aussi à quoi ont servi d'origine les cartels des tableaux, les phylactères ou les noms de personnages qui, surtout dans l'antiquité et au moyen âge, s'inscrivent dans le champ de l'image.

Mais l'embarras est encore plus attendu s'il tient à la situation rétrospective ou, si j'ose dire, télescopique du spectateur, confronté à des images qui ne sont pas de son époque ou de son pays : quand c'est pour son exotisme que l'image lui reste incompréhensible, il peut interroger les gens du cru, c'est l'avantage de ce qu'on appelle l'ethnologie⁸; mais quand c'est pour son ancienneté, il n'a plus, à retardement, d'autre accès à l'univers conçu des usagers du passé que par les textes, cette fois dans la seconde acception du terme, par les textes écrits, c'est-à-dire, étymologiquement, par la littérature, qui, conservable comme tout ouvrage, continue seule de faire parler des gens rendus muets par la mort. D'où, chez les iconographes, le constant «recours aux textes». Et il est bien vrai que sans Nonnos de Panopolis qui raconte comment la nymphe Ambrosia, poursuivie par Lycurgue, fut changée en vigne, nous serions incapables de comprendre, sur une mosaïque d'une maison de Délos, ce que sans doute un Délien comprenait tout seul et que pourtant nous voyons aussi bien que lui : un homme qui brandit une double hache au-dessus d'une femme tombée à terre, derrière laquelle se déploie une vigne. Ou encore, sans un fabliau de Conrad de Wurzburg, impossible de comprendre les reptiles représentés sur le dos d'un beau jeune homme d'un portail de la cathédrale

⁸ De la situation épistémologique de l'ethnologie j'ai traité brièvement dans *RAMAGE*, 2 (1983), pp. 125-133; nous qui tenons qu'une discipline ne peut se définir par les conditions de l'observation (AA, n° 17-21), ce n'est évidemment pas la possibilité d'interroger les vivants qui nous poussera à en entériner l'existence.

de Strasbourg⁹. Au point, quand fait défaut tout texte, que ce n'est même pas la peine d'essayer! L'aporie est complète : au chaudron de Gundestrup on n'arrachera aucun secret sur la mythologie scandinave, non plus qu'au sarcophage d'Haghia Triada sur le rituel minoen¹⁰.

3. Ce recours aux textes est tout à fait légitime à condition de reconnaître qu'ils n'interviennent que pour nous servir de béquilles, c'est-à-dire de ne pas confondre notre point de vue archéologique et le point de vue artistique de l'imagier. Sinon, l'erreur est assurée. En effet, la communauté de thème n'implique nullement une filiation. La relation que l'observateur rétrospectif, pour sortir de difficulté archéologique, pour opérer l'«affectation»¹¹ de l'image, établit entre telle image, dont le sens lui échappe, et tel texte littéraire qui lui en fournit la clé n'est pas forcément d'origine; il n'est pas obligé que la première dérive directement du second : ce serait — et souvent c'est —, par amalgame des deux points de vue, se figurer que l'image avait de son temps affaire au texte littéraire parce qu'il est aujourd'hui pour nous le seul moyen d'en pénétrer le sens, d'accéder au gramme. Tout au contraire, en son temps, l'image peut n'avoir eu aucun lien avec le langage écrit : la parenté thématique de l'image et du texte littéraire n'exclut pas le moins du monde qu'ils aient été produits indépendamment l'un de l'autre, également issus d'un référent commun, d'un tiers terme qui est simplement ce qui se dit sans le truchement de l'écriture — étymologiquement la «fable» —, ce que tout le monde sait, à la façon dont les paysans de Marcel Aymé, sans avoir lu de livres ni avoir vu d'images, connaissaient la Vouivre, ou comme, dans la campagne allemande, il n'était nul besoin des frères Grimm pour savoir les contes qu'ils ont recueillis. S'ignorant totalement — d'autant que le premier œuvrait six cents ans avant le second et à des kilomètres de distance, et que son œuvre, purement domestique, ne s'était pas offerte à l'admiration publique pendant plus d'un demi-millénaire —, le mosaïste de Délos et Nonnos se référaient indépendamment l'un de l'autre à un épisode mythologique qui se racontait; pareillement, rien n'empêche que fussent indépendants l'un de l'autre Conrad de Wurzburg et le sculpteur de Strasbourg.

Bref, si la relation est nécessaire de l'image et du conçu, la relation est facultative de l'image et du texte littéraire qui, en artificialisant le conçu, le fige et nous le transmet. Certes, il arrive fort souvent que la référence littéraire de l'image soit pleinement assurée; ou même inversement, à l'occasion, la non-

⁹ Je reprends ici, comme bien démonstratifs, d'abord un cas que j'ai eu jadis à étudier : Ph. Bruneau et Cl. Vatin, *Bull. de corr. hellén.*, 90 (1966), pp. 391-427; ensuite, l'exemple que j'avais utilisé dans *RAMAGE*, 4 (1986), p. 271.

¹⁰ L'un et l'autre cités dans *RAMAGE*, 4 (1986), pp. 274 et 289.

¹¹ Ce terme est expliqué par P.-Y. Balut, *RAMAGE*, 2 (1983), p. 192.

référence, quand une image se révèle étrangère au texte dont on l'aurait crue issue : la peinture du XIXe siècle offre, par exemple, des épisodes de l'histoire des Nibelungen qui ne figurent pas dans le *Nibelungenlied*, ainsi une aquarelle de Füssli qui représente Kriemhilde montrant à Hagen l'anneau des Nibelungen¹². Mais l'incertitude est fréquente : par exemple, plusieurs images, en particulier des vitraux du XVIe siècle — dont celui, détruit en 1944, de Saint-Jacques de Lisieux —, représentent l'histoire d'un jeune pèlerin de Saint-Jacques de Compostelle qui fut injustement pendu puis ressuscité; en regard, divers textes racontent la même histoire¹³ : certains sont antérieurs aux vitraux, mais les uns et les autres présentent diverses variantes en sorte qu'il ne va pas de soi, en raison de cette seule antériorité, que des premiers dérivent les seconds. Aussi certains antiquisants sont-ils hardis de s'engouffrer, sans examen suffisant du principe même de leur recherche, dans le projet d'interroger la peinture de vase, qui pouvait fort bien n'en avoir nul souci, sur des tragédies perdues d'Eschyle ou de Sophocle¹⁴, ou de défendre que des mosaïques de l'Occident romain s'inspirent d'auteurs grecs et témoignent ainsi d'une forte culture littéraire, parce qu'elles représentent des histoires traitées par Homère ou Euripide. Bref, en chaque cas, un débat est donc archéologiquement nécessaire pour décider si une image dérive d'un texte littéraire de référent identique ou simplement du tiers terme que j'appelais plus haut la fable.

4. Si la filiation n'est pas nécessaire, elle n'est évidemment pas exclue : c'est l'illustration littéraire — ou le texte illustré — qui, dans le vaste jeu des rapports entre textes et images, constitue ainsi le cas particulier où telle image montre tel texte, et le plus souvent en est issue, sans le tiers terme qui fréquemment leur sert de trait d'union.

Pour bien spécifier lexicalement cette situation de réciprocité, il est indispensable (on en verra p. 66 l'intérêt) de réserver des noms spéciaux à l'image qui a pour fin de montrer un texte et au texte qui dit l'image. J'ai depuis longtemps opté pour les mots d'«illustration» et de «légende»¹⁵ : ce sont des termes que l'usage quasiment impose, puisqu'on dit couramment l'illustration d'un texte et la légende d'une image; de surcroît, «illustration» est sémantiquement parallèle à

¹² *Johann Heinrich Füssli* (cat. exposit. Petit-Palais, avril-juillet 1975), n° 153.

¹³ Cf. Ét. Deville, *La légende du pendu* (Lisieux, 1920); H. Jacomet, *Archeologia*, n° 278 (avril 1992), pp. 36-47.

¹⁴ Ce projet, jadis illustré par la thèse de L. Séchan, *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique* (1926), est toujours vivant : cf., par exemple, A. Garzya, *Rev. des ét. grecques*, 100 (1987), p. 187. Même position, seulement un peu modifiée, chez A. D. Trendall, *Red figure vases from South Italy and Sicily* (Londres, 1989).

¹⁵ *RAMAGE*, 2 (1983), p. 40, n. 13; *AA*, n° 96.

«enluminure» qui désigne, dans l'archéologie médiévale, la mise en image d'un texte manuscrit; quant à «légende», en dépit de ses autres acceptions, le mot a le mérite de signifier étymologiquement «ce qui est à lire». L'«illustration» est donc pour nous l'image en tant qu'elle se réfère à un texte qui en est la «légende».

Il y a beau temps que nous avons distingué l'image de la réplique, celle-ci, à la différence de celle-là, conservant l'efficacité ergologique de son référent¹⁶ : on ne saurait donc confondre avec l'illustration littéraire quelques répliques d'ouvrages décrits en littérature, par exemple le voile de Tanit dessiné par Rochegrosse après la parution de *Salammbô*, tissé par la femme du peintre et offert à Flaubert; ou les jardins chinois d'Europe refaits selon les descriptions que procuraient des jardins de Chine des voyageurs comme le frère Attiret¹⁷ : ce voile était un voile manipulable, portable, etc. comme ces jardins étaient habitables.

2. Extension de l'illustration littéraire.

Il est inutile d'insister sur l'ancienneté du procédé de l'illustration littéraire, comme le prouvent déjà en Égypte les livres des morts, et, en Grèce ancienne, les «tables iliaques» ou les «bols homériques». L'important est plutôt d'échapper à une conception simpliste et restrictive. Chacun voit bien que des tableaux de Ary Scheffer ou de Tissot sont des illustrations de *Faust*, ou que tel papier peint l'est de *Robinson Crusoé*; et pourtant l'illustration littéraire est, je crois, couramment ramenée au cas particulier du livre illustré. On pense alors à des images : 1° inspirées par un texte préexistant; 2° de moindre abondance; 3° typographiquement et 4° topographiquement proches de lui. Or, ce sont des définitions inverses qu'il convient au contraire de proposer.

1. Le rapport de l'illustration et de la légende n'est pas défini par l'antériorité, comme le chronologisme régnant dans nos disciplines le ferait peut-être d'abord supposer. La preuve en est que la relation n'est pas affectée par la permutation chronologique des deux termes :

— il est vrai que l'illustration est très majoritairement postérieure à sa légende, et souvent de beaucoup, quand Gustave Doré illustre *l'Enfer* ou Flaxman, les récits homériques, ou quand un cinéaste porte à l'écran une œuvre ancienne;

— mais légende et illustration peuvent être contemporaines et le fait du ou des mêmes auteurs, par définition dans la B. D., mais aussi dans des cas où la chose

¹⁶ Cf. AA, n° 95a et 155.

¹⁷ Cf. A. Gournay, «Jardins chinois en France à la fin du XVIIIe siècle», *Bull. de l'École franç. d'Extrême Orient*, 78 (1991), pp. 259-270.

n'est pas nécessaire; par exemple, Clemens Brentano a lui-même contribué à illustrer son récit de *Gockel, Hinkel et Gackeleia* ¹⁸;

— enfin, il arrive même que l'illustration soit antérieure à la légende : c'est la situation dont est né *M. Pickwick* ¹⁹, celle aussi qu'évoque un personnage d'Anatole France : «il peint des vierges et des anges (...). C'est moi qui fais la légende de ses tableaux»²⁰. A un moindre degré, si *Le Prince de Homburg* est peu conforme à la réalité historique, on admet que cela tient pour une part à un tableau de Kretschmar exposé à Berlin en 1800 et que Kleist avait vu avant d'écrire son drame²¹. Ou encore la *Mare au diable* doit forcément quelque chose à la gravure d'Holbein que George Sand commente longuement au début du roman, du moins contrastivement²².

Il n'est rien ici d'étonnant. Ce n'est, en effet, que l'application à l'image des deux processus plus généraux sur lesquels je reviens plus loin, que la littérature prend aussi bien l'art pour objet que l'art prend la littérature pour trajet : l'image prêtant à dire autant que le texte à montrer, toute image est légendable comme tout texte est illustrable; quel que soit le rapport chronologique, la légende décrit l'illustration comme l'illustration dépeint la légende. Aussi est-il des concours où le joueur doit trouver une légende au dessin, humoristique par exemple, qui en est dépourvu, c'est-à-dire donner sens au mime²³, et j'imagine, dans le reportage journalistique, que le photographe «mitraille» d'abord et que le chroniqueur légende ensuite les photographies retenues.

Pour nous qui avons souvent insisté sur le parallèle de l'image et du drame²⁴, il est notable qu'il en va pareillement de ce dernier : de même que l'image peut précéder le texte qu'elle a à montrer, de même, j'y reviens plus loin, l'acteur peut précéder le personnage qu'il a à incarner.

2. Le rapport de la légende et de l'illustration n'est pas non plus d'étendue, ni par le nombre des phrases et des images, ni par l'extension des unes et des autres : la B. D. représente une situation de relative égalité, mais la légende l'emporte de

¹⁸ *La peinture allemande à l'époque du Romantisme* (cat. exposit. Orangerie des Tuileries, octobre 1976-février 1977), n° 18.

¹⁹ J. Gattégno écrit dans l'édition 10/18 (1979), p. 11 : «deux éditeurs proposent à Dickens d'illustrer par le texte [*sic!*] des gravures d'un autre dessinateur connu (...). Dickens renverse la vapeur : il décrira des scènes de la vie anglaise, et le dessinateur les illustrera».

²⁰ A. France, *Le mannequin d'osier*, chap. I.

²¹ Édit. de A. Robert, Coll. bilingue Aubier (1930), p. VII.

²² Chap. II, à propos du laboureur dont elle va conter l'histoire : «Il se trouvait que j'avais sous les yeux un tableau qui contrastait avec celui d'Holbein, quoique ce fût une scène pareille».

²³ Déjà *RAMAGE*, 4 (1986), p. 275.

²⁴ Cf. AA, n° 103 et ici même pp. 78 et 127-129.

beaucoup dans la plupart des livres illustrés où à des dizaines ou centaines de pages ne correspondent souvent que très peu d'illustrations, et inversement d'immenses tapisseries médiévales illustrent une légende de quelques mots.

3. Le rapport n'est pas non plus affaire de genre. D'une part, il n'est pas déterminé par le genre artistique de l'illustration qui, comme toute image, peut être techniquement de toute sorte. Les exemples sont innombrables de l'antiquité à nos jours; il suffit de citer un épisode de l'*Ane* de Lucien sur des lampes corinthiennes²⁵, le *Miracle de Théophile* au portail Nord de Notre-Dame de Paris, des épisodes de la *Jérusalem délivrée* et des *Éthiopiennes* sur des tapisseries de Simon Vouet²⁶, des épisodes de *Robinson Crusoé* ou de *Paul et Virginie* sur des toiles de Nantes ou sur des papiers peints²⁷, des fables de La Fontaine sur des fauteuils en tapisserie²⁸ ou des assiettes, les chemins de croix statuaires du XIX^e siècle²⁹, la Petite Sirène d'Andersen à Copenhague ou, tout récemment, sur la place Marcel Aymé à Montmartre, la statue du *Passe-muraille*³⁰, etc., etc., et, bien entendu, d'innombrables peintures, au point que l'illustration littéraire est si fréquente en certains temps qu'on pourrait la tenir pour un caractère propre d'un mouvement artistique, ainsi, me semble-t-il, celui des Préraphaélites. Aussi une même légende peut-elle avoir été illustrée dans des arts extrêmement divers, par exemple *Paul et Virginie*³¹. En tout cela la typographie du livre n'est qu'un art parmi d'autres, ce que montrent bien les cas de transposition de techniques : ainsi, des dessins de Schnorr illustrant l'histoire des Nibelungen ont été utilisés pour des

²⁵ Ph. Bruneau, *Bull. de corr. hellén.*, 89 (1965), pp. 349-357, et 101 (1977), pp. 265-271.

²⁶ Cf. J. Thuillier et autres, *Vouet* (catalogue de l'exposition 6 nov. 1990-11 février 1991), pp. 512-518 (tenture de Renaud et Armide) et 519-525 (tenture de Théagène et Chariclée).

²⁷ *Toiles de Nantes des XVIII^e et XIX^e siècles* (cat. exposit. Mus. des arts décor., 8 février-8 avril 1978), n°46 (d'après un opéra peu fidèle tiré de *Paul et Virginie*) et 52. Catal. vente au Grand Palais, 10 janvier 1987, Me G. Néret-Minet et Me Ol. Coutau-Bégarie, n° 125 (et reproduction en couverture), panoramique en trente lés. Balzac, *Les paysans* (2^e édit. de la Pléiade, IX, p. 290) écrit d'un café de campagne qu'«en 1804, époque de la vogue de *Paul et Virginie*, l'intérieur fut tendu d'un papier vernis représentant les principales scènes de ce roman».

²⁸ Entre maints exemples, au château de Brissac (Maine-et-Loire). Balzac, au début d'*Eugénie Grandet* (2^e édit. de la Pléiade, III, p. 1040) place aussi dans la maison Grandet des «sièges de forme antique garnis en tapisseries représentant les fables de La Fontaine»; et encore dans *La vieille fille* (IV, p. 850) : «le meuble en tapisserie (...) offrait dans ses médaillons les fables de La Fontaine».

²⁹ Cf. Ph. Bruneau, *RAMAGE*, 2 (1983), pp. 11-41.

³⁰ Ex-rue Norvins. Sculpture de Jean Marais, inaugurée le 25 février 1989.

³¹ P. Toinet, *Paul et Virginie, répertoire bibliographique et iconographique* (1963).

fresques de la Résidence de Munich (1831-1867) et pour une édition illustrée de la célèbre épopée³².

Il n'est pas non plus, d'autre part, déterminé par le genre littéraire de la légende, qui peut être aussi bien un texte narratif que dramatique³³. Quand il s'agit de textes dramatiques, le mode de visualisation normal est évidemment la mise en scène dont je dirai plus loin quelques mots, mais nous verrons qu'il se peut aussi que le texte théâtral soit «mis en page» — et c'est ainsi que des dizaines de tableaux ont, dans l'Europe du XIXe siècle, illustré le *Faust* de Goethe ou les grands drames de Shakespeare — comme il arrive inversement que le texte narratif soit mis en scène comme *Werther* ou *la Traviata*.

4. L'illustration étant ainsi réalisable en toutes sortes d'arts qui n'ont techniquement rien à voir avec celui de la typographie, son rapport à la légende n'est donc pas nécessairement non plus d'homogénéité ergologique. Par conséquent il n'est pas non plus forcément de contiguïté spatiale. Certes, la proximité n'est pas exclue. Et même, à l'extrême limite, le texte, par sa disposition écrite, est sa propre illustration, tels la *Syrinx* de Théocrite ou les *Calligrammes* d'Apollinaire³⁴. Plus banalement, légende et illustration sont souvent associées : soit juxtaposées comme dans le livre illustré ou la B. D. du genre de *Bécassine* ou du *Sapeur Camembert*; soit mutuellement intégrées, légende dans l'illustration avec les phylactères médiévaux, certains ex-voto peints ou les bulles des B. D. actuelles, ou image dans la légende avec les lettres ornées médiévales. Mais très souvent la légende se trouve disjointe de l'illustration qui est ainsi anépigraphe. La raison en est simple : la légende était, chez les usagers de l'illustration, d'une notoriété qui la leur faisait aussitôt reconnaître sans le secours d'une indication écrite; tel était, encore une fois, le cas de *Paul et Virginie* comme nous en assurent bien des témoignages littéraires³⁵.

Inutile de dire qu'une telle situation, tout à fait explicable en son temps, complique rétrospectivement l'affectation archéologique de l'image comme

³² *La peinture allemande...* (*supra*, n. 18), n° 238.

³³ Sur la distinction du récit et du dialogue, cf. *infra*, p. 78.

³⁴ Quelques autres exemples dans *RAMAGE*, 6 (1988), p. 29 et n. 45. — On peut même parler de calligrammes musicaux : *RAMAGE*, 10 (1992), p. 52.

³⁵ C'est la lecture d'Emma Bovary (*Madame Bovary*, début du chap. VI) comme de Véronique Sauviat dans *le Curé de Village* (Balzac, 2e édit. de la Pléiade, IX, p. 653) ; encore chez Balzac, Vautrin y fait allusion (*Le Père Goriot*, III, p. 206); il compte parmi ce qui plaît aux «esprits vulgaires» (*Petits Bourgeois*, VIII, p. 69); mais c'est ailleurs un «charmant roman» (*Pierrette*, IV, p. 98 et cf., dans un contexte également favorable, p. 77); et cf. le texte cité n. 27. — Sur l'admiration de Lamartine pour *Paul et Virginie*, cf. M.-Fr. Guyard, *Rev. d'hist. littér. de la France*, 1989, pp. 891-899 (repris dans *D'un romantisme l'autre* [1992], pp. 63-70).

illustration littéraire : rien d'étonnant que durant deux siècles personne n'ait jamais reconnu que les deux célèbres mosaïques de Dioscouridès de Samos à Pompéi étaient des illustrations de Ménandre, comme a permis de l'établir la confrontation aux mosaïques de sujets semblables et heureusement inscrites qui furent trouvées à Mytilène il y a une trentaine d'années³⁶.

Le cas particulier du livre illustré.

En un mot, l'illustration littéraire n'est pas forcément livresque, à un tel point, on l'a vu, que c'est en dehors des livres que se trouve la majorité des images illustrant les œuvres littéraires les plus renommées comme *Paul et Virginie*, *Faust*, les grands drames de Shakespeare; c'est pourquoi j'ai indiqué d'entrée³⁷ que le livre illustré n'est qu'un cas particulier. C'est pourtant lui, si je ne m'abuse, dont la bibliographie est la plus abondante, d'ailleurs sans trop de réflexion préalable sur l'illustration non livresque et sur le livre non illustré à la croisée desquels il trouve sa spécificité. De la première nous venons de traiter, mais il faudrait également mieux analyser ce qu'est un livre³⁸, en mettant naturellement à part ce qui, en lui, participe de toute écriture, comme d'être dispense de récitant, que celui-ci soit un aède ou un trouvère, Schéhérazade ou la lectrice appointée d'une vieille dame riche. Le livre a en propre, en tout cas, de s'opposer à l'inscription en tant qu'écrit désiré et non imposé, réservé et non exhibé³⁹, peut-être aussi d'être toujours partiellement occulté et non synoptique. Et encore d'être une «somme», un «recueil» par opposition à la feuille isolée⁴⁰. Mais revenons au livre illustré : puisqu'il s'agit donc d'un cas particulier, nous avons seulement ici à en considérer les caractères propres.

1. Légende et illustration, tout d'abord, y sont liées, comme dans tous les autres cas, par la communauté de référent. Aussi faut-il prendre garde que toutes les images d'un livre ne sont pas forcément les illustrations du texte qui s'y trouve inscrit, tels les ex-libris ou les culs-de-lampes, voire les images qui, au même titre qu'un poème ou une lettre transcrits dans le corps du récit, peuvent faire partie de

³⁶ S. Charitonidis, L. Kahil, R. Ginouvès, *Les mosaïques de la Maison du Ménandre à Mytilène* (1970).

³⁷ Et déjà AA, n° 96.

³⁸ Entendu, bien sûr, au sens d'ouvrage fabriqué, comme quand on dit «acheter un livre», et non de long message composé *ne varietur* mais recopiable dans des ouvrages différents appelés «éditions», comme quand on dit «écrire un livre».

³⁹ Cf. RAMAGE, 6 (1988), p. 16.

⁴⁰ Cf. RAMAGE, 4 (1986), p. 142-143; et 9 (1991), p. 81.

l'intrigue comme cette caricature de Bixiou que Balzac reproduit dans les dernières pages des *Employés*, exactement au même titre que les sonnets de Lucien de Rubempré dans *Illusions perdues* ou même que la partition musicale qui occupe plus de quatre pages de *Modeste Mignon*⁴¹. Ce qui confirme l'utilité d'avoir, par un mot spécial, lexicalement distingué l'illustration parmi les autres images.

2. Ensuite, il appartient au livre illustré de présenter, entre légende et illustration, cette homogénéité ergologique qui fait défaut dans les autres cas. Réunis dans le même ouvrage — en toutes les acceptions du terme, la nôtre comme celle des imprimeurs —, légende et illustration ne sont plus seulement liées déictiquement par la communauté de référent, mais techniquement par celle des procédés mis en œuvre⁴², quelle que soit la diversité de ceux qui, à travers l'histoire, ont servi à la production du livre (codex ou volumen, manuscrit ou imprimerie et maintenant cassette-vidéo). Pour prendre le cas le plus fréquent, même papier de même format pour l'une et l'autre, et même encre. Certes, historiquement ils ne vont pas forcément de pair, l'art de l'image, par exemple, étant dans le livre du XIX^e siècle en fort retard sur celui de l'écriture. Mais, de toute façon, c'est la technicité propre du livre qui, dans le livre illustré, spécifie la relation plus générale de la légende et de l'illustration.

L'avantage est évidemment de rapprocher l'illustration de sa légende et de dispenser davantage le spectateur d'érudition littéraire, ce qui n'est pas le cas quand il voit les fables de La Fontaine sur les fauteuils du salon ou les aventures de Paul et Virginie sur les murs de sa chambre. Mais le désavantage est de réduire l'illustration aux seules images qui sont compatibles avec la technique de l'écriture livresque, qui s'accordent à l'art du livre. D'où divers procédés pour lever plus ou moins commodément et efficacement les contraintes. Les dimensions de l'illustration sont normalement limitées au format du livre, mais elles sont augmentables grâce au dépliant, à moins que les illustrations ne se séparent des légendes dans un «volume de planches». Sur la page, l'illustration est normalement plane, mais on peut s'efforcer d'introduire la troisième dimension en agissant, soit sur l'image avec ces découpages pliants quand le livre se ferme et redressables quand il s'ouvre qui, dans les livres pour enfants, tiennent lieu de maquette, voire aujourd'hui avec l'hologramme; soit sur la physiologie de la vision par l'utilisation de lunettes où un verre rouge et l'autre vert donnent l'illusion du relief. Parce que l'imprimerie n'utilisait guère que l'encre noire et alors que des techniques autres que typographiques permettaient

⁴¹ *Les Employés*, 2e édit. de la Pléiade, VII, p. 1100; *Illusions perdues*, V, pp. 338-341; *Modeste Mignon*, I, pp. 562-566.

⁴² Cette fréquente communauté est indiquée dans AA, n°101.

cependant des images polychromes, l'illustration livresque, jusqu'il y a peu, était normalement en noir et blanc, mais combien de livres du siècle dernier montrent avec quel entrain le lecteur pratiquait le coloriage au crayon ou à l'aquarelle.

Une grande difficulté de l'illustration livresque est d'ordre synoptique. Elle est aussitôt résolue quand légende et illustration sont intégrées l'une dans l'autre ou disposées en contrepoint comme dans la B. D.; mais le plus souvent elles sont distinctes et toute l'habileté consiste à disposer en vis-à-vis l'illustration et sa légende. C'est là un des aspects de la mise en page dont la qualité est fort variable : combien d'illustrations sont placées plusieurs pages avant ou après celle où est imprimé le texte de référence, quand ils ne sont pas au recto et au verso du même feuillet.

B. Préférence et référence

Reste à s'interroger sur les problèmes archéologiques que soulève l'illustration littéraire. Comme bien souvent en fait d'imagerie, ils ressortissent à la préférence et à la référence⁴³.

1. Le choix de la légende à illustrer.

Il n'arrive guère que tout l'ergologiquement faisable soit axiologiquement entrepris. Aussi l'illustration littéraire donne-t-elle forcément lieu à un choix, qui est double. D'une part, en des temps, lieux et milieux donnés, toutes les œuvres ne sont pas également illustrées, et l'on a vu, par exemple, quel fut à cet égard le score de *Paul et Virginie*. Ni, d'autre part, en chacune d'elles tous les épisodes : quand la légende n'est pas postérieure à son illustration, ce qui est très majoritairement le cas, rien n'empêche, certes, que chaque partie du texte, voire chaque phrase soit illustrée, ainsi dans la B. D.; mais le plus souvent on n'illustre que quelques passages et il faut bien choisir lesquels.

La première question étant ainsi de reconnaître sur quoi porte le choix, quelles sont les préférences et les exclusions, la seconde est d'en rechercher les motifs. Comme pour toute image, et plus généralement tout ouvrage, le choix peut tenir à différentes raisons qui ressortissent aux divers plans de culture : ergologiquement, le «quatrième paramètre», c'est-à-dire l'espace disponible qui tantôt exclut, tantôt impose les scènes à petit ou grand nombre de personnages⁴⁴; ou

⁴³ Mots qui déjà formaient un sous-titre dans mon article traitant «de l'image», *RAMAGE*, 4 (1986), p. 275.

⁴⁴ Cf. *AA*, n° 85.

sociologiquement l'usage qui vaut à l'art la recette, le «pré-fabriqué» comme au langage l'idée reçue ou le «pro-verbe»⁴⁵; et bien sûr axiologiquement le plaisir et le droit.

Il est assez rare que l'auteur du texte décide lui-même des épisodes à illustrer comme le fit Bernardin de Saint-Pierre pour une édition de *Paul et Virginie*⁴⁶, et c'est généralement à l'illustrateur qu'appartient le choix. Celui-ci peut alors répondre au plaisir présumé du spectateur, d'où la faveur collective qu'un corpus complet d'illustrations peut mettre en lumière pour tel épisode d'un récit ou d'un drame à l'exclusion d'autres qu'il aurait techniquement été aussi facile d'illustrer; c'est un des bénéfices de l'archéologie de l'illustration littéraire que de reconnaître ces préférences collectives.

Cependant, il se fait aussi bien, surtout chez des «Artistes» plus imbus d'individualisme, que le plaisir soit celui de l'illustrateur. La psychanalyse peut aller ici bon train, en quête des complaisances secrètes de l'imagier. Il est aisé, en tout cas, de reconnaître si l'illustrateur donne dans le goût collectif en s'en tenant à ce qui est à l'ordinaire mis en image, ou si, inversement, il se plaît à la nouveauté en optant pour un passage rarement illustré : soit que le texte lui-même soit original et c'est ainsi qu'Angelika Kauffmann choisit de dessiner une scène de l'acte III de l'*Iphigénie auf Tauris* qui était de l'invention de Goethe et ne figurait pas dans la tragédie homonyme d'Euripide⁴⁷; soit que le texte, sans être neuf, n'ait encore jamais été mis en image, ce que fait Füssli en procurant la première illustration du moment du *Nibelungenlied* où Brunhilde observe Gunther pendu au plafond⁴⁸.

Autant que par le désir ou l'avantage, le choix peut être régi par le droit. En effet, il n'est pas forcé que le légitimement dicible soit aussi légitimement imageable : le droit de l'image ne se confond pas avec celui du verbe, non plus qu'avec celui du référent⁴⁹. A l'évidence, il est plus admissible, dans un salon, de parler de faire l'amour, même avec des détails osés mais énoncés en termes choisis, que de montrer la même chose en image, ce qui serait d'emblée taxé de pornographique, et, à plus forte raison, de le faire! Mais si le principe éthique demeure, le contenu, bien entendu, est historiquement variable : c'est un effet de l'affaiblissement

⁴⁵ Cf. AA, n° 144.

⁴⁶ A ces six illustrations, il consacre plusieurs pages du «Préambule» placé en tête de l'œuvre.

⁴⁷ Goethe, *Voyage en Italie*, Naples, 13 mars 1787.

⁴⁸ Füssli (*supra*, n. 12), n° 149.

⁴⁹ Comme je l'ai noté dans *RAMAGE*, 6 (1988), p. 32.

actuel de la retenue⁵⁰ imagière en matière de sexualité qui nous vaut maintenant une prolifération d'illustrations de Sade.

2. Conformité mutuelle de l'illustration et de la légende.

Livresque ou non, l'illustration est une image qui fait voir ce que dit la légende : la conformité mutuelle est alors attendue de l'une et de l'autre, de l'image et du message qui en est le référent, du dépeint et du décrit. Elle n'est pourtant jamais absolue, mais toujours compromise pour des raisons qui tiennent tant à la légende qu'à l'illustration.

1. D'abord, la carence de la légende qui ne fournit jamais en totalité les éléments de l'illustration. Généralement parlant, il est manifeste que l'écart est toujours considérable entre ce que le texte dit d'un référent quelconque et ce que l'image a à en montrer (il suffit, par exemple, de confronter l'imagerie grecque d'Apollon, extrêmement abondante et variée, et le peu que les textes révèlent de l'aspect du dieu⁵¹). A plus forte raison, dans le cas d'une dépendance mutuelle. On a souvent dit que la description n'épuise pas l'objet à décrire : elle ne permet pas non plus, à l'inverse, de le restituer intégralement. Certes, beaucoup d'auteurs sont muets sur les physionomies, les vêtements et les logements qui sont pourtant indispensables à l'illustration; mais même quand un Balzac décrit minutieusement l'aspect du Cousin Pons ou de la pension Vauquer, ses descriptions sont encore lacunaires et il est toujours un moment où l'illustrateur doit combler les «trous» de la légende. Après celui qui décide de la légende à illustrer, un autre choix porte ici sur le remplissage de ce qui n'est pas, au sens étymologique du mot, pre-scrit.

L'image impliquant ainsi nécessairement ce que le texte n'explique que facultativement et insuffisamment, la référence de l'illustration est dès lors double : sans préjudice des écarts dont il sera bientôt question, l'illustration montre évidemment ce que dit la légende; mais pour imager ce qui n'y est pas dit, elle doit puiser à diverses autres sources. Dans le vraisemblable ou dans le fruit de l'imagination⁵² : je vise ici tous ces bâtiments ou vêtements des illustrations

⁵⁰ C'est le terme que nous proposons d'employer comme analogue, pour l'art, de ce que la «réticence» est pour le langage : RAMAGE, 4 (1986), p. 281.

⁵¹ Cf. mon exposé de la question dans *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, II (1984), pp. 183-185.

⁵² Je prends cette périphrase pour échapper à cet «imaginaire» aujourd'hui si galvaudé que maints auteurs me donnent le sentiment de s'en servir pour le seul besoin de paraître à la mode.

médiévales qui ne sont issus que de l'idée qu'on s'en faisait, en sorte que la même image pouvait servir d'illustration pour des légendes différentes (ce qui, soit dit en passant, n'est au fond pas plus bizarre que d'illustrer les actualités télévisées par des «images d'archive» qui se rapportent à toute autre chose!). Dans la connaissance archéologique du passé — évidemment celle du moment, non pas la nôtre⁵³ — ou dans l'observation du contemporain, et c'est ainsi que les *Mille et une nuits* s'illustrent souvent d'un Orient turc moderne qui n'est pas celui de l'Arabie médiévale (exemplairement d'une vue de Sainte-Sophie et de la fontaine du bourreau de Topkapi Sarayi⁵⁴). Ou dans des préférences qui ne sont pas forcément dénuées d'idéologie (c'est ainsi que les chemins de croix de nos églises sont des illustrations tantôt anti-juives et tantôt anti-romaines du récit évangélique de la Passion⁵⁵).

Parce que tout texte est toujours lacunaire et ne fournit, pour ainsi dire, qu'une image en pointillé, l'illustration se complète nécessairement d'éléments étrangers, de ce que ne dit pas la légende. Elle ne lui est donc jamais parfaitement conforme, même si l'illustrateur s'y efforce. En un mot, l'illustration ne fait pas que dépeindre ce que décrit la légende : par là elle n'est jamais non plus neutre, car, en donnant une apparence sensible à des réalités langagières, elle fixe l'aspect de ce que sans elle on ne fait — en dépit du jeu de mots — que s'imaginer⁵⁶, au déplaisir, forcément, des lecteurs qui préfèrent laisser vaguer leur imagination.

2. Ensuite les latitudes offertes ou, inversement, les contraintes imposées à l'illustration.

D'un côté, l'illustrateur est en situation de s'écarter de la légende. Cela arrive assez souvent. Ainsi il en est au moins deux cas dans les six illustrations que Bernardin de Saint-Pierre fit faire lui-même en 1806 pour une édition de *Paul et Virginie*⁵⁷ ! sur la seconde planche, due à Girodet, qui représente Paul traversant le torrent en portant Virginie sur son dos, les deux personnages sont des jeunes gens adultes alors qu'il ressort du récit que Paul avait moins de douze ans; sur la sixième, Isabey a figuré «les tombeaux» comme des dalles inscrites, bien que le romancier ait précisé qu'«on n'a point élevé de marbres sur leurs humbles tertres,

Il est dommage qu'on puisse difficilement utiliser son équivalent grec, car «fantastique» est trop étroitement lié à l'extra-naturel.

⁵³ Comme je l'ai souligné dans *RAMAGE*, 2 (1983), p. 35

⁵⁴ Édit. Hachette de 1865, p. 125.

⁵⁵ Cf. ce que j'en dis dans *RAMAGE*, 2 (1983), p. 27.

⁵⁶ J'avais déjà souligné cette non-«innocuité» de l'image dans *RAMAGE*, 4 (1986), p. 266.

⁵⁷ Cf. n. 46.

ni gravé d'inscriptions à leur vertus»⁵⁸. A de tels écarts il est a priori diverses causes possibles entre lesquelles il est, en chaque cas, parfois difficile de décider. Soit par inadvertance ou ignorance, inutile d'y insister car on se doute bien qu'il est des illustrateurs distraits, hâtifs ou un brin ignares. Soit par parti délibéré : c'est bien probablement par distraction ou incompétence que Füssli présente certains personnages des Nibelungen dans une nudité à l'antique, ou que Schnorr place une scène de cette même épopée médiévale parmi un palais de la Renaissance italienne, ou que Riepenhausen, dans une illustration de la scène *Strasse*, transforme le Méphistophélès de *Faust* en un véritable Satan nu et ailé⁵⁹.

Mais l'écart peut tenir aux contraintes propres de l'image. Ergologiques, bien sûr, car sa technicité empêche qu'elle soit jamais interchangeable avec un texte que, de son côté, régit la grammaticalité : si le texte ne peut toujours tout décrire, l'image ne peut toujours tout dépeindre. Et aussi axiologiques : en indiquant plus haut que le droit de l'image ne se confond pas avec ceux du verbe ni du référent, j'avais choisi l'exemple de la sexualité, mais pour être bien démonstrative, elle n'est évidemment pas la seule concernée : il est d'autres choses qui se disent mais ne s'imagent pas. Ainsi, plutôt qu'à l'inadvertance d'un seul, mieux vaut imputer à la retenue de tous, au respect du licite imagier le fait que les illustrations d'*Atala* que je connais — à commencer par le célèbre tableau de Girodet où rien d'ailleurs n'apparaît de la description littéraire des non moins célèbres funérailles — montrent le Père Aubry avec des mains intactes, alors que Chateaubriand précise qu'elles étaient toutes les deux mutilées⁶⁰.

Un genre d'écart est assez rare : il n'est pas sans exemple que des illustrations montrent des scènes que semble ignorer l'œuvre de référence. Ou bien elles appartiennent à d'autres textes qui s'en sont inspirés sans fidélité, tels le cas, déjà cité, de l'épisode de l'anneau des Nibelungen qui est illustré par Füssli mais ne figure pas dans le *Nibelungenlied* ou l'«happy end» d'un opéra tiré de *Paul et Virginie* sur une toile de Nantes⁶¹; ou bien c'est l'imagier qui s'est fait, si je puis dire, légendier : dans l'un et l'autre cas la légende est apocryphe, mais cela ne change rien, dans le principe, au rapport de la légende et de l'illustration.

⁵⁸ Ces deux illustrations sont commodément accessibles dans l'édition scolaire Bordas, pp.2 et 118.

⁵⁹ Respectivement Füssli (*supra*, n. 12), n° 150, 152-154; et *La peinture allemande ...* (*supra*, n. 18), n° 238 et 195.

⁶⁰ Dans le chapitre intitulé «Les laboureurs».

⁶¹ Cf. *supra*, n. 12 et 27.

II. LE THÉÂTRE, OU LA LITTÉRATURE OUTILLÉE

Si l'on regarde les illustrations des *Mille et une nuits*, on va voir une représentation de *Phèdre* : parce qu'il s'agit toujours de «visualiser» ce langage écrit qu'est, dans l'acception retenue ici, la littérature⁶², la mise en scène vient tout naturellement en question après l'illustration littéraire qui, dirai-je pour le parallélisme de la locution, est dans sa modalité livresque une «mise en page». Le rapprochement paraît ainsi s'imposer : nous allons voir qu'il s'agit pourtant d'une illusoire symétrie.

Équipement du spectacle et équipement de la «spectation».

Dans une étude comme celle-ci, consacrée aux rapports multiples de l'art, dont est comptable l'archéologie, et de la littérature, seuls sont évidemment en cause les artifices intéressant le théâtre écrit, ceux qui contribuent à rendre sensible à la vue un référent que les mots ne rendent plus qu'intelligibles à la pensée, et facultativement ceux qui contribuent à rendre sensibles à l'ouïe des mots que l'écriture a convertis en silence. Mais ces artifices, d'une part, ne sont pas propres à la seule littérature dramatique, et leur catégorisation, d'autre part, est plus complexe qu'il n'apparaît à première vue : deux raisons, comme toujours dans cette revue, d'embrasser le plus largement possible la question.

Spectacle et mise en scène. — Tous artifices mis à part pour l'instant, la littérature dramatique est comme la plus petite d'une série de boîtes gigognes. C'est à elle, certes, que l'on pense le plus couramment quand on parle de théâtre : on va à une représentation d'*Andromaque* ou d'*Hernani* où pas un mot ne sera proféré qui n'ait été écrit par Hugo ou Racine, et qu'on pourrait donc se contenter de lire. Pourtant l'atellane ou la Commedia dell'arte n'étaient qu'improvisation ou boniment sur un simple canevas; il se peut même que l'importance de la didascalie grecque, de l'argument latin, voire aujourd'hui du scénario témoignent de cette latitude de ne pas préalablement rédiger le dialogue. La pièce peut donc n'être pas écrite, mais de n'être pas ainsi littéraire n'empêche pas le théâtre de conserver le rôle de *mimesis* par lequel depuis Aristote il est usuel de le caractériser : le drame n'est pas celui des gens présents en chair et en os sur la scène, mais d'autres, absents, qu'ils ne font qu'imiter : l'acteur présent endosse le rôle d'un personnage absent, différent de lui et qu'un autre acteur pourrait aussi bien incarner. Il s'en faut, d'ailleurs, j'y faisais plus haut allusion, que l'acteur

⁶² Cf. *supra*, n. 7.

soit nécessairement asservi au personnage. Certes, le plus fréquemment, le personnage littéraire, c'est-à-dire qui existe par le texte, est antérieur à l'acteur qui le fait voir, mais l'inverse est possible : de même que l'image peut précéder le texte qu'elle a à montrer, de même l'acteur peut précéder le personnage qu'il a à incarner; ainsi la *Commedia dell'arte* mettait en scène les personnages correspondant aux emplois d'acteur dont disposait la troupe — ce que relate bien *le Capitaine Fracasse* —, et aujourd'hui même l'intrigue de *Dallas* ou de *Dynastie* s'est, à plusieurs reprises, subordonnée à la biographie des comédiens, comme au Bébête Show ne paraissent d'autres personnages que ceux dont existe la marionnette, en sorte que l'abbé Pierre n'y intervient jamais qu'au téléphone.

Mais qu'il cesse d'être mimétique, le drame qui se joue devant les spectateurs conserve encore deux caractères que je crois bien autrement définitoires du théâtre que l'imitation : l'entente préalable sur ce qui se dira et se fera, et la distribution de rôles indépendants des acteurs qui les tiennent. Ce qui, nonobstant les répugnances affichées de la hiérarchie, me fait sans hésitation tenir pour théâtrale la cérémonie catholique : d'une part, les livres liturgiques pre-scrivent — toujours étymologiquement puisqu'il y a ici médiation de l'écriture —, imprimé en noir, ce qui se dira et, en rouge (dans les «rubriques»), ce qui se fera, comme le font usuellement dans la littérature dramatique le texte imprimé en romaines et les indications scéniques en italiques; d'autre part, quand les rubriques disent «l'évêque» ou «le diacre», il s'agit bien d'un rôle tenu par tel ou tel, puisque le changement d'officiant ne changera rien à l'office⁶³. Mais à la différence du théâtre mimétique, le rôle n'est plus ici personnage, car si n'importe quel évêque tient le rôle de l'évêque ou n'importe quel diacre celui du diacre, seul cependant peut le tenir l'«acteur» qui a lui-même l'état diaconal ou épiscopal.

Enfin, qu'il soit littéraire ou non, mimétique ou non, ou seulement dramatique à la façon d'une cérémonie liturgique, le théâtre, comme son nom l'indique en grec, est «à voir»; ou, pour parler latin, c'est un spectacle, vaste catégorie qui l'inclut sans se restreindre à lui, comprenant aussi bien un numéro d'équilibristes ou de chiens savants que les parterres fleuris d'un jardin⁶⁴. C'est évidemment comme tel, en tant qu'il est à voir, que le théâtre met ou peut mettre en œuvre des artifices, en sorte que la mise en scène s'inscrit dans le cadre plus général de l'équipement du spectacle.

⁶³ Ce que j'ai naguère expliqué dans *RAMAGE*, 9 (1991), pp. 74-76.

⁶⁴ Comme toujours, il ne s'agit pas d'entériner dans notre appareil théorique toutes les acceptions d'un mot. Ainsi, il désigne couramment du naturel quand un Guide touristique vante «le spectacle grandiose du Mont Blanc»; mais le Mont Blanc n'est un spectacle que pour autant qu'il trouve un spectateur, tandis qu'un parterre de fleurs est fait pour être regardé même si personne ne le regarde.

Duplicité de l'équipement théâtral. — Définitoirement destiné à être regardé, le spectacle ne requiert pas forcément un équipement propre (rien n'empêche de déclamer *Phèdre* sur la place publique, en costumes de ville), mais c'est souvent le cas. Spontanément on pense d'abord aux décors, aux costumes, à tout ce qui faisait naguère le succès des opérettes dites justement «à grand spectacle». Il est patent cependant que l'art n'est pas seulement mis en œuvre pour produire ce qui est à regarder : un théâtre ne se réduit pas à la scène, mais comprend aussi la salle équipée de sièges pour ceux qui regardent, de même qu'à l'église le chœur, où se joue le drame liturgique, s'accompagne d'une nef le plus souvent meublée de chaises ou de bancs⁶⁵, ou qu'à l'université les bancs de l'amphithéâtre s'opposent à la chaire, parfois pourvue d'une estrade, d'un tableau noir, de crochets pour exposer les cartes, d'un écran pour les projections. Mais si la salle de théâtre, la nef, l'amphithéâtre sont surtout équipés de sièges, il ne s'agit pourtant pas, stabulairement, que d'asseoir le public : fauteuils, chaises, bancs sont disposés en sorte qu'il voie ce qui est à voir, d'où la proédrie antique qui correspond à notre premier rang d'orchestre, nos «mauvaises places» qui ne sont pas forcément plus inconfortables au postérieur que les bonnes, voire autrefois les «places aveugles» de l'Opéra. Bien plus que la séance, il s'agit donc ici d'outiller la vision.

Pour désigner cette duplicité, pour dénommer ce qui fabrique la chose à regarder et ce qui fabrique la façon de regarder, j'opposerai ici l'équipement du spectacle et l'équipement de ce qu'en francisant Cicéron j'appellerai la «spectation»⁶⁶, même si ce couple de mots présente l'inconvénient de privilégier la vue alors que le spectacle intéresse aussi l'audition (d'où la distinction en Grèce ancienne du théâtre, où l'on regardait, et de l'odéon, où l'on écoutait, comme chez nous la salle de concert ou l'auditorium), voire l'olfaction, par exemple avec les encensements liturgiques. Sous cette distinction du spectacle et de la spectation se retrouve évidemment celle, plus générale, que nous avons naguère établie, au sein de la déictique, entre les industries de signalisation, qui ont pour fin de produire de la représentation, et les industries d'ostension, qui visent à améliorer, faciliter, orienter, voire forcer la vision ou l'audition⁶⁷.

En parlant de spectation, je ne cède pas au plaisir du néologisme. Certes, il pouvait d'abord paraître plus simple de tout bonnement distinguer art de la scène et art de la salle, mais c'eût été par les mots fausser l'observation, pour deux raisons au moins.

La première est que des dispositifs de spectation, faits pour orienter ou forcer la vue, sont mis en œuvre hors du théâtre, de l'église, de l'université, là où font défaut

⁶⁵ Cf. RAMAGE, 9 (1991), p. 74.

⁶⁶ Cicéron, *ad fam.*, VII, 1, 2 (= édition de la *Correspondance* dans la coll. des Univ. de France, lettre CXXVII) : *spectatio apparatus*, «le fait de regarder la mise en scène».

⁶⁷ Cf. AA, n° 105. Sur l'ostension acoustique ajouter RAMAGE, 9 (1991), p. 60.

la salle et la scène, ou leurs correspondants : dans les jardins chinois, se fabrique non seulement une composition minéralo-végétale à contempler, mais des parcours et des fenêtres qui sont faits pour y diriger le regard⁶⁸; ou encore, lors de la commémoration de la bataille de Valmy, Buren avait occulté le paysage d'un mur où des fenêtres obligeaient à en regarder, ainsi strictement cadrée, telle portion sous tel point de vue.

Seconde raison, encore plus forte, de ne pas s'en tenir à l'opposition de la salle et de la scène : cette bipartition de l'espace théâtral — et pareillement ecclésial ou universitaire — ne recouvre absolument pas la distinction industrielle de nos deux équipements : l'élévation de la scène, du chœur, de l'estrade s'ordonnent à la spectation, au même titre que les gradins de la salle, tandis que le projecteur qui est au fond de l'amphithéâtre s'ordonne au spectacle comme l'écran qui est près de la chaire. Ou encore le masque antique ressortissait au spectacle en tant qu'il vêtait l'acteur, mais à la spectation par le porte-voix qu'il incluait, ni plus ni moins que les vases acoustiques ménagés dans les gradins. Et même, le projecteur ressortit au spectacle quand il imite le rayon de lune dans la nuit ou les feux rougeoyants de l'enfer, mais à la spectation quand il éclaire la scène qu'il induit à regarder seule, tandis que l'extinction des lustres empêche désormais que «le spectacle soit dans la salle», devenue obscure. En un mot, s'il est architecturalement opportun d'étudier les diverses parties du bâtiment théâtral, un tel découpage est fonctionnellement ou, pour le dire en nos termes, industriellement désastreux en ce qu'il décompose archéologiquement ce qui, au contraire, se compose ergologiquement en un ensemble servant une même fin. C'est selon le même principe de dislocation, dans l'acception étymologique du terme, que naguère j'analysais ici l'église, rompant avec la description topographique du bâtiment pour m'attacher, quel qu'en fût l'emplacement, à mettre ensemble tout ce qui, servant à la théophagie, à la cérémonie, à la catéchèse..., contribue à en faire un cénacle, un théâtre, une école⁶⁹.

La technicisation étant toujours facultative⁷⁰, rien n'oblige, cela va sans dire, que spectacle et spectation soient l'un et l'autre équipés : le spectacle est seul fabriqué quand un quêteur du métro essaie d'abord de vous intéresser par un jeu de marionnettes, ou dans nos jardins français, plantés pour être vus, mais qu'à la différence des jardins chinois on regarde d'où l'on peut ou veut; et seule la spectation, quand à Valmy Buren fabriquait non pas l'image, mais l'orifice cadrant la vision d'un paysage qu'il n'altérerait en rien.

⁶⁸ Cf. A. Gournay, *Asies*, 2, *Aménager l'espace* (1993), à paraître.

⁶⁹ *RAMAGE*, 9 (1991), pp. 49-84, spécialement 55 (où déjà j'employais «dislocation» à dessein) et 83.

⁷⁰ Cf. *AA*, n° 26 et 59.

Les artifices du spectacle théâtral. — Mieux valait d'abord considérer en totalité le secteur de l'équipement de la spectation et du spectacle. Mais comme dans cet article il n'est question que de littérature, nous n'avons, négligeant le premier et nous en tenant au second, qu'à considérer comment s'outille l'affabulation dialoguée, par quels artifices la pièce se met en scène. Compte toujours tenu qu'ils ne sont pas forcément tous mis en œuvre en même temps, ils se répartissent en principe dans les deux catégories attendues. Ceux qui concernent l'environnement : non seulement les décors et accessoires mobiliers, mais toute la machinerie qui permettait jadis les mises en scènes époustouflantes du Châtelet et dont les truquages cinématographiques, dans les *Superman*, *Guerre des étoiles* et autres super-productions, ont largement aujourd'hui affaibli l'attrait. Et ceux qui concernent les acteurs : les «costumes», bien sûr, qui, comme tout vêtement, s'ajoutent au corps; mais aussi les prothèses qui en remplacent certaines parties naturellement déficientes, perruques, fausses barbes, talons des cothurnes qui exhaussaient la taille, masques; et les industries corporelles⁷¹ qui peuvent venir en alternance, les arts capillaires — teinture et coiffure — tenant lieu de perruque, ou le grimage, de masques. A la limite, l'acteur peut tout entier disparaître et laisser la place à son image : c'est la marionnette⁷² avec laquelle le spectacle dramatique se fait intégralement artificiel.

Trois précisions me semblent ici souhaitables.

D'abord, que les différents artifices utilisés dans la mise en scène ne ressortissent pas tous à la seule industrie déictique : certes, la marionnette est image, et aussi le masque pour une part, ou encore la cuirasse de carton peint, l'épée de bois, les panneaux peints figurant une forêt ou un château, puisqu'ils n'ont pas l'efficacité ergologique de leur référent⁷³. Mais la plupart des costumes sont bel et bien des vêtements, abris autant qu'habits⁷⁴, qui n'ont d'autre particularité que d'être souvent stylistiquement anachroniques ou ectopiques quand l'intrigue se passe en un temps ou un lieu éloigné des nôtres et qu'on se préoccupe de «couleur locale». Et il en va pareillement des chaises, tables, lits, etc., voire du décor quand les pièces du festival d'Avignon se jouent devant le palais des papes.

Ensuite, l'artificialité du spectacle donne lieu, selon les auteurs ou les metteurs en scène, à des réactions opposées : exactement comme on cherche le plus souvent à faire oublier qu'Œdipe n'est autre que Mounet-Sully, mais qu'on peut au contraire souligner que l'acteur n'est nullement le personnage qu'il incarne, de même, si

⁷¹ Cf. AA, n° 123.

⁷² Cf. AA, n° 103c.

⁷³ C'est le critère qui, pour nous, distingue l'image d'un produit et sa réplique : cf. *supra*, n. 16.

⁷⁴ Selon la terminologie utilisée dans *RAMAGE*, 2 (1983), pp. 146-156.

l'on vise fréquemment à l'illusion en feignant d'ignorer les artifices de la mise en scène, il arrive à l'inverse qu'on joue de la convention en les acceptant ou même en les exhibant. Ainsi, dans la tragédie antique, jamais un Sophocle n'eût été dire que le suicide de Jocaste, perpétré à l'intérieur du palais, n'apparaissait au public que grâce à l'ecclème, et pas davantage que cette antique reine thébaine était en réalité un homme de l'Athènes contemporaine, mais les personnages d'Aristophane parlent à tout bout de champ des spectateurs et Trygée, suspendu dans les airs, supplie le machiniste de bien faire attention⁷⁵.

Faut-il enfin préciser que la fréquente destruction de l'équipement du spectacle n'empêche pas, pour nous, qu'il relève d'une archéologie que nous définissons par la technicité de son objet et non pas par les conditions plus ou moins favorables où se trouve placé l'observateur⁷⁶. La preuve en est qu'il présente les difficultés ordinaires de la relève⁷⁷. S'agissant, par exemple, du théâtre grec, l'identification, sinon des masques de la comédie nouvelle qui sont tous détruits, du moins des images testimoniales que nous en conservons, donne lieu à d'interminables procédures d'affectation. Et pareillement les mises en scène comiques ou tragiques qu'il est possible de restituer dans les rares cas où la double connaissance de l'outillage scénique alors disponible et des fins impliquées par le texte dramatique fournit l'équivalent des vestiges et du modèle, mais qui à l'ordinaire ne donnent lieu qu'à des reconstitutions⁷⁸.

Pièce et spectacle, «légende» et illustration.

Il est maintenant possible de préciser les rapports du spectacle dramatique et de l'illustration littéraire. Ils semblent d'abord, au plan de l'art, correspondre terme à terme à la pièce de théâtre et à la «légende» qui, elles, ressortissent au langage; en effet, ce sont deux façons de faire voir ce que la littérature ne fait que dire, l'une où le personnage se montre en s'incarnant dans l'acteur, l'autre où il se montre en s'imaginant dans l'illustration. Pourtant, j'ai souligné d'entrée que cette symétrie était trompeuse.

⁷⁵ Aristophane, *Paix*, vers 174.

⁷⁶ Cf. AA, n° 21. Ce qui ne veut pas dire que nous ayons la niaiserie de négliger les conditions de l'observation. Ainsi voici bien longtemps que nous nous sommes intéressés à l'«archéologie de l'éphémère»: cf. AA, n° 25a et *infra*, p. 143-144.

⁷⁷ Sur ce concept archéologique, cf. P.-Y. Balut, *RAMAGE*, 2 (1983), p. 189.

⁷⁸ Sur la distinction de ce qu'il a proposé d'appeler «restitution» et «reconstitution» et sur l'équivalence des couples vestiges-modèle et fabriquant-fabriqué, cf. P.-Y. Balut, respectivement *RAMAGE*, 1 (1982), pp. 102-108, et 2 (1983), p. 191.

Ou plutôt partielle, car si elle est fondée au plan de l'art, puisqu'elle ne fait que manifester une fois de plus l'alternance de l'image et du drame dans la déictique⁷⁹, elle ne l'est pas au plan du langage : s'imaginer que le spectacle est à la pièce ce que l'illustration est à la légende, serait ne pas tenir compte de la différence des genres littéraires. Sans descendre dans la minutie, souvent bien incertaine, de leur classement⁸⁰, la distinction est ici en tout cas fondamentale des deux façons, mutuellement exclusives, de relater par les mots : le récit et le dialogue, même s'ils s'entremêlent dans une même œuvre, le récit pouvant inclure du dialogue et le dialogue, se compléter de l'intervention d'un «récitant» qui n'est pas un personnage du drame. Dans le récit, un tiers se substitue aux protagonistes et se charge de tout, non seulement de raconter l'action, mais de décrire personnages et environnement, en sorte que le texte est seul à même de faire connaître ce que l'art peut éventuellement ensuite illustrer. Ce tiers, au contraire, est exclu du dialogue où ce sont les protagonistes du drame qui en parlent eux-mêmes, quitte à ce qu'un des personnages y aille d'un récit comme ces «messagers» qui dans la tragédie grecque ou française classique viennent rapporter ce que le spectacle ne peut ergologiquement ou axiologiquement montrer; et comme il est peu naturel que ces interlocuteurs s'expliquent l'un à l'autre comment ils sont vêtus et l'aspect du lieu où ils s'entretiennent, ce qu'ils sont censés voir de leurs yeux (même si parfois le dialogue y fait allusion⁸¹), la description fait ici défaut (hormis, bien sûr, les indications scéniques, parfois disertes chez un Feydeau ou dans les rubriques catholiques, mais qui sont destinées aux seuls metteurs en scène et régisseurs) et c'est l'art des décors et costumes qui en tient immédiatement lieu. Le récit est un texte qui décrit l'équipement; au contraire, le dialogue est un texte qui s'équipe ou, si l'on veut, le théâtre est de la littérature outillée. Ce que le récit fait savoir à l'intellect par les mots de la description, le théâtre le fait voir aux yeux par les artifices du spectacle. Bref, la fonction dévolue au langage dans le récit est au théâtre assumée par l'art, et dès lors il est clair que c'est la description, et non pas l'illustration, qui est à la littérature racontée ce que le spectacle est à la littérature dialoguée.

L'analogie de la description et du spectacle est d'ailleurs historiquement confirmée par une évolution concomitante : tandis qu'au XVIII^e siècle encore les narrateurs s'abstiennent pratiquement de tout détail sur le vêtement et le logement de leurs personnages⁸² et que les dramaturges se contentent d'un laconique «la

⁷⁹ Cf. n. 24.

⁸⁰ Cf. *infra*, n. 112.

⁸¹ Selon J. Jouanna, *Rev. des ét. grecques*, 105 (1992), p. 416 et p. 419, n. 32, c'est le cas de la tragédie grecque antique où ces indications se présentent souvent avant ou après la scène qu'elles concernent.

⁸² Cf. *infra*, p. 85.

scène est à Paris⁸³, au siècle suivant les indications scéniques détaillées apparaissent (voyez par exemple *Hernani* ou *Ruy Blas*) à peu près dans le même temps qu'un Balzac inaugure la longue description romanesque.

Mais cette analogie du spectacle et de la description conduit à s'interroger sur la légitimité des mises en scènes modernes de pièces anciennes. Déictiquement, bien sûr, quand le dramaturge est quasi muet, quand Racine vous apprend simplement qu'*Iphigénie* se passe «dans la tente d'Agamemnon» ou que «le théâtre représente l'appartement d'Esther», le metteur en scène est dans la même situation où nous voyions plus haut l'illustrateur devant une «légende» très lacunaire : il lui faut bien prendre parti sur ce qui n'est pas prescrit. Mais quand les indications scéniques sont abondantes, voire minutieuses, mieux quand elles se réfèrent aux autorités archéologiques du moment⁸⁴? L'inconséquence m'apparaît ici patente. Par la révérence habituelle au langage, c'est ce que l'auteur a écrit qui est consciencieusement respecté : on ne touche pas au dialogue qui est au théâtre ce que la narration est au récit, puisque par là le drame respectivement s'agit ou se raconte. Mais comme on ne s'avise pas que le spectacle est l'analogue théâtral de la description du récit, on n'altère pas celle-ci tandis qu'au contraire on s'arroge constamment le droit de rajeunir celui-là, comme s'il était moins constitutif de la pièce que le dialogue, comme si dans cette littérature outillée qu'est le théâtre outil valait moins que littérature, comme si encore le décor et les costumes qui l'équipent faisaient moins partie du drame que le texte qui le signifie⁸⁵. Personne, j'imagine, ne se permettrait de refaire une description de Balzac : analogiquement, pour autant qu'elle ait été prescrite par l'auteur et pour autant qu'on la connaisse encore, la mise en scène d'origine est également intouchable.

Ceux qui avec elle en prennent à leur aise ne diffèrent guère de ces chefs d'orchestre dont nous rappelions l'an passé que Strawinski critiquait justement la «désinvolture». Le parallélisme est étroit, en effet, avec l'interprétation musicale : s'il est inévitable, là aussi, de devoir combler les lacunes d'une notation toujours insuffisante, cette nécessité tourne usuellement au bénéfice délibérément recherché de refaire à sa guise une symphonie de Beethoven ou de Brahms en infraction aux prescriptions explicites de la partition. L'étrange est ici que cette licence sur le fabriqué musical — analogue de la prétention à moderniser le spectacle théâtral — s'assortit paradoxalement, pour le fabriquant, d'un

⁸³ Je cite ici l'exemple du *Jeu de l'amour et du hasard*.

⁸⁴ Th. de Banville, qui décrit très précisément le décor de son *Gringoire*, précise dans l'Avant-propos : «les peintres, MM. Rubé et Chaperon, dont le pinceau a créé pour moi un intérieur du XVe siècle (...) irréprochablement fidèle, et dont Théophile Gautier, le meilleur des juges, a écrit justement : "Viollet-le-Duc, dans ses restaurations d'anciens mobiliers, ne serait pas plus exact"...».

⁸⁵ Je reprends notre formule de *RAMAGE*, 10 (1992), p. 39.

historicisme qui pousse à ne plus vouloir jouer les œuvres anciennes qu'avec les instruments du temps⁸⁶!

Théâtre et image.

Si le spectacle est le mode de visualisation normal et généralement prévu de la littérature dramatique (une minorité de pièces a été écrite pour la seule lecture, silencieuse ou à haute voix), il s'en faut cependant qu'elle ne donne pas lieu aussi à images.

D'abord, tout bonnement par l'illustration, comme on l'a vu plus haut, car la légende n'a pas plus à être littérairement du récit que du dialogue : rien n'empêche de se figurer à la seule lecture, sans l'avoir vu au théâtre, Roméo sur le balcon de Juliette comme en lisant le livre on se figure Julien Sorel sur celui de Melle de La Mole.

Ensuite, avec des images du spectacle car, l'image pouvant prendre n'importe quoi pour référent, il est attendu qu'elle puisse représenter de la représentation, image d'image dont il n'y a pas à faire une quelconque bizarrerie, ou image de drame⁸⁷. Celles-ci peuvent être des images statiques, depuis les mosaïques de Mytilène qui, au témoignage des inscriptions qui s'y trouvent, montrent chacune une scène caractéristique d'une comédie de Ménandre⁸⁸, jusqu'aux photographies de représentations à la Comédie française ou au TNP qui agrémentent les éditions scolaires des pièces classiques. Mais aussi des images cinétiques, essentiellement avec le cinéma, nous y reviendrons.

⁸⁶ Sur cet historicisme instrumental et sur les deux manières d'interpréter, cf. ce que J.-L. Planchet et moi avons exposé dans *RAMAGE*, 10 (1992), pp. 39 et 50-51 où nous citons les textes de Strawinski.

⁸⁷ Tout cela a déjà sa place dans notre artistique : cf. AA, n° 103b et 109.

⁸⁸ Cf. *supra*, n. 36.

III. LE «ROMAN ARCHÉOLOGIQUE»

Art de la littérature et littérature de l'art.

Définition d'un couple.

L'illustration littéraire et le spectacle théâtral sont des aspects de ce qu'on peut appeler l'«art de la littérature», c'est-à-dire l'art qui prend la littérature pour trajet⁸⁹. Mais, l'art se verbalisant aussi bien que le verbe s'artificialise, on peut inverser les termes : la littérature peut prendre l'art pour objet⁹⁰; comme la littérature était à l'instant le trajet de l'ouvrage, ici l'art est l'objet du message⁹¹.

Cette «littérature de l'art» se présente sous diverses modalités dont la variété tient à plusieurs causes :

— l'étendue qui est très inégale, de la courte allusion à l'interminable description;

— la limitation systématique de son objet : certes, il peut s'agir de toute réalité fabriquée, comme c'est le cas, au premier chef, des livres d'archéologie et des guides. Mais l'art, très fréquemment, est confondu avec l'industrie déictique : c'est pourquoi, comme à l'instant l'art de la littérature pouvait, avec l'illustration littéraire, n'être qu'une imagerie, ici la littérature de l'art peut restrictivement ne prendre pour objet que les images, réelles ou supposées. Il peut s'agir de brèves descriptions ou même allusions comme le fait un Goethe quand il parcourt l'Italie⁹², mais le genre est ancien de l'ample développement spécialisé, allant des

⁸⁹ Il peut prendre aussi pour trajet — mais ce n'est pas ici mon propos — les praticiens ou les connaisseurs de la littérature, les écrivains et les philologues.

⁹⁰ Cf. AA, n° 106. Et naturellement aussi, en parallèle à ce que je disais à la note précédente, les praticiens ou les connaisseurs de l'art, l'ouvrier ou la discipline, l'atelier ou l'archéologie (par exemple Nerval : cf. L. Farnoux, *RAMAGE*, 3 [1984-85], pp. 207-217). — L'artiste a été souvent un personnage littéraire, ainsi chez Balzac ou Zola, dans *Pierre Grassou et l'Œuvre*. Et pareillement l'archéologue, de Balzac à Agatha Christie : cf. mon «Balzac et l'archéologie», *L'Année balzacienne*, 1983, pp. 15-50 et dans *RAMAGE*, D. Alexandre Bidon, 4 (1986), pp. 191-248, et A. Thibault, 5 (1987), pp. 107-112.

⁹¹ Inutile de préciser, parce que cela n'a pas à nous intéresser ici, que la combinatoire propose aussi l'art de l'art, qui se prend lui-même pour trajet, à quoi se rattache le problème classique de l'image dans l'image. Et la littérature de la littérature, qui se prend elle-même pour objet, ainsi dans *Chatterton* ou le *Gringoire* de Th. de Banville.

⁹² *Passim*; par exemple, à Venise, le 8 octobre 1786, la famille de Darius devant Alexandre et Héphestion, de Véronèse; à Rome, le 3 novembre, un Titien; toujours à Rome, le 25 décembre, l'Apollon du Belvédère; etc.

Imagines des deux Philostrates aux *Salons* de Diderot ou de Baudelaire en passant par telles descriptions de la poésie médiévale⁹³;

— l'intention : le projet peut être prescriptif, par exemple avec les manifestes d'artistes ou la critique d'art, ou descriptif, comme dans le genre antique de l'«ekphrasis»⁹⁴; en ce cas, la description intéresse aussi bien l'effectif, qui existe réellement (c'est, parmi d'autres, le cas, évoqué à l'instant, du voyage italien de Goethe ou celui de l'*Ardinghello* de W. Heinse où sont décrits le Panthéon de Rome, le groupe du Laocoon, les peintures des Stanze de Raphaël, etc., etc.), que le fictif⁹⁵ qui, fantastique comme dans les *Mille et une nuits* ou vraisemblable comme dans un roman réaliste, ne procède que du langage qui permet de le dire et de le penser.

Dualité des points de vue.

L'intérêt de cette littérature de l'art n'est pas, ou ne devrait pas être le même pour tous. Elle est, en effet, envisageable de deux points de vue qui, en gros, ici encore, sont ceux de la référence et de la préférence.

Les spécialistes de l'art, c'est-à-dire, pour nous, les archéologues, en usent comme d'un «message»⁹⁶ disant le monde. Certes, elle n'est pas toujours d'intention explicitement, voire nommément archéologique comme chez un Pausanias ou un Balzac qui revendique d'être l'archéologue de la France du XIXe siècle⁹⁷ et se targue d'avoir sauvé de l'oubli tel monument disparu qui ne conserve

⁹³ Cf. récemment, par exemple, X. Barral i Altet, «Poésie et iconographie : un pavement du XIIIe siècle décrit par Baudri de Bourgueil», *Dumbarton Oaks Papers*, 41 (1987), pp. 41-54, et «Le plafond cosmogonique de la chambre de la comtesse Adèle de Blois d'après Baudri de Bourgueil», *Bull. de la Société des Antiquaires de France*, 1988, pp. 85-91 (où l'étude est d'ordre thématique).

Ou C.-A. Van Coolput et P. Vandenbroeck, «Art et littérature : sur la description de quelques toiles peintes dans deux textes hennuyers du XIVe siècle», *Revue du Nord*, 73 (1991), pp. 5-31 (étude qui, elle, est au contraire d'ordre «schématique» puisqu'elle porte sur le procédé de la toile peinte).

⁹⁴ Cf. AA, n° 107 où nous employons aussi les termes d'«épitactique» et «théorétique».

⁹⁵ On m'a fait justement observer que j'ai utilisé ce mot en deux sens tout à fait différents : celui d'inventé, de non réalisé où je le prends ici et que je maintiens; et celui d'à la fois fabriqué et illusoire (*RAMAGE*, 1[1982], p. 88; et 6 [1988], p. 73; de même, AA, n° 82) : en cette seconde acception, c'est «factice» qu'il faut dire.

⁹⁶ Sur l'opposition du «message» et, plus bas, du «discours», cf. AA, n° 37b, et, plus développée, *RAMAGE*, 6 (1988), pp. 20-21.

⁹⁷ *Avant-propos*, 2e édit. de la Pléiade, I, p. 11

qu'une «existence typographique»⁹⁸. L'intention peut n'être que pré-archéologique, quand il y a archéologie avant la lettre, par anticipation sur la dénomination, la définition, l'institutionnalisation de la discipline archéologique; c'est le cas de tels passages de Thucydide ou de Guibert de Nogent⁹⁹. Ou seulement para-archéologique, quand il est question d'art d'un point de vue autre que celui de l'archéologie¹⁰⁰. Mais dans les trois cas la littérature de l'art constitue une part des données testimoniales écrites de l'archéologie¹⁰¹ dont l'exploitation doit être soumise à un double contrôle. D'une part, établir l'intelligibilité grammaticale des textes dont le sens n'est souvent pas obvie, ce qui légitime une «philologie archéologique» — j'entends : assistant l'archéologie —¹⁰², étrangère à la science archéologique elle-même et la secourant, au même titre que peuvent le faire la géologie ou l'hydrographie marine¹⁰³. De l'autre, parce que tout témoignage appelle la méfiance du juge, éprouver la véracité rhétorique du texte incriminé lui-même ou, à tout le moins, la crédibilité ordinaire de son auteur, ce qui ne se peut que par confrontation aux données autopsiques et requiert ici une «archéologie philologique», c'est-à-dire assistant la philologie, dont il est des représentants quasiment institués comme l'«archéologie biblique» ou l'«archéologie homérique», issues des préoccupations d'un Saulcy ou d'un Schliemann qu'on nous évoque explorant la Palestine ou fouillant Mycènes les Écritures ou Homère à la main¹⁰⁴. Les résultats en sont, bien entendu, inégaux : s'il est établi qu'étaient bien réels la piscine à cinq portiques dont parle saint Jean,

⁹⁸ *Les petits bourgeois*, 2e édit. de la Pléiade, VIII, p. 21. Cf. Ph. Bruneau, «Balzac et l'archéologie» (*supra*, n. 90), p. 28-30

⁹⁹ Je les ai cités dans *RAMAGE*, 3 (1984-85), p. 145.

¹⁰⁰ Cf. P.-Y. Balut, dans *La Laurentine* (cat. exposit. Institut. franç. d'archit., 1982), pp. 222 et 238-239, et ce que j'en dis à sa suite dans *RAMAGE*, 3 (1984-85), pp. 146 et 147 : la curiosité d'une chose n'est pas la science d'un objet; ni un cabinet de curiosités, un musée archéologique; ni toute exhumation, une fouille...

¹⁰¹ Sur notre distinction des données autopsiques et testimoniales, lesquelles ne peuvent qu'être verbales, orales ou le plus souvent écrites, et imagières, cf. *RAMAGE*, 5 (1987), pp. 167-168, et *AA*, n° 25a et 110.

¹⁰² Pour le détail, voir ce que j'ai dit du cas particulier qu'est la «philologie mosaïstique», *Journal des savants*, 1988, pp. 3-73 et spécialement 24-48.

¹⁰³ Cf. *AA*, n° 16 et 60b.

¹⁰⁴ «Le biblical archaeologist fouille avec une Bible en poche», écrit J.-B. Humbert dans *Archéologie, art et histoire de la Palestine*, sous la direction de E.-M. Laperrousaz (1988), p. 68, n. 6 en exprimant sa satisfaction que «l'archéologie française (ait) évité l'écueil de l'archéologie biblique». — Ce genre de recherches trouve aussitôt écho dans les revues non spécialisées : cf., par exemple, Georges Perrot, «Homère d'après les plus récentes découvertes de l'archéologie», *Revue des deux mondes*, 15 juillet 1885, pp. 275-318.

5, 2, ou les stèles décrites par Hérodote, II, 106, les antiquisants ne s'accordent pas sur la réalité du palais d'Ulysse, encore moins du bouclier d'Achille¹⁰⁵ non plus que les médiévistes sur celle des peintures et mosaïques décrites par Baudri de Bourgueil¹⁰⁶.

Le point de vue des spécialistes de la littérature, c'est-à-dire des philologues, doit être tout autre, non plus orienté sur la référence mais sur la préférence : le texte d'art ne vaut plus comme message, mais comme « discours » dont ce sont les choix et les réticences qui sont à repérer. Si c'est une littérature de l'effectif, il ne s'agit plus de s'informer des ouvrages de temps et lieux donnés, mais d'observer de quelle façon il en est traité : pour prendre un cas exemplaire, si l'archéologue utilise le voyageur Pausanias pour les renseignements qu'il fournit sur l'équipement de Delphes ou d'Olympie, donc pour ce qu'il dit, le philologue, lui, dans le dessein d'une appréciation littéraire de l'écrivain Pausanias, sera plus soucieux de ce qu'il tait, de ses silences qui témoignent négativement de ses intérêts et désintérêts en matière d'Art; et dans l'état avancé où se trouve aujourd'hui l'archéologie grecque, c'est même son principal intérêt, comme aussi celui des « voyageurs » de l'époque moderne. Et si c'est une littérature du fictif, la question est d'apprécier la part du réel dans l'affabulation : les *Éthiopiennes* ne serviront pas de données testimoniales pour l'archéologie de Delphes à l'époque impériale, mais on cherchera ce qu'Héliodore a fait des réalités delphiques de son temps¹⁰⁷. Et pareillement, même à époque récente : ce n'est pas Balzac qui va nourrir l'archéologie de la France du XIXe siècle que pourtant il prétend explicitement faire, mais bien celle-ci qui éclaire notre vision de l'univers romanesque de Balzac¹⁰⁸. Encore moins ira-t-on apprendre l'égyptologie dans le *Roman de la momie*, mais tout à l'opposé il s'agira de reconnaître comment ce récit est nourri de l'archéologie égyptienne du temps.

¹⁰⁵ Voyez par exemple, pour le premier, R. Martin, *Architecture et urbanisme* (1987), pp. 221-230; pour le second, une étude beaucoup plus ancienne mais admirable de G. Perrot, *Hist. de l'art dans l'antiquité*, VII (1898), pp. 121-141 (je l'ai reproduite dans G. Perrot et M. Collignon, *Études d'archéol. grecque* [1992], pp. 88-109).

¹⁰⁶ *Supra* n. 93.

¹⁰⁷ L'exemple de Pausanias m'a déjà servi dans *L'Antiquité classique*, 44 (1975), p. 482; j'ai traité dans le même sens de l'*Hymne à Délos* de Callimaque, *Mél. Sadurska* (1991), pp. 94-98. Le cas des *Éthiopiennes* est étudié par G. Rougemont, « Delphes chez Héliodore », *Le monde du roman grec* (Ét. de littérature ancienne, 4. Paris, 1992), pp. 93-99. — Ce me semble être aussi le point de vue qui domine dans l'étude de R. Turcan sur « les monuments figurés dans l'*Histoire Auguste* », *Historiae Augustae Colloquium MCMXC* (Macerata, 1991), pp. 287-309.

¹⁰⁸ *Supra*, n. 97.

Le genre du «roman archéologique».

Cette allusion à l'œuvre de Th. Gautier fait bien sentir que le problème ici posé est celui du «roman archéologique», expression qui remonte au moins à Frœhner dans sa célèbre critique de *Salammbô*¹⁰⁹ et qui continue de s'utiliser en histoire littéraire¹¹⁰. Mais la conséquence nécessaire de notre conception de l'archéologie est pour nous d'en étendre considérablement le champ. En effet, parce que l'archéologie est traditionnellement en charge des «realia» de l'antiquité, le nom de «roman archéologique» se donne aux récits d'actions se passant dans l'antiquité, voire au moyen âge, et faisant état des produits fabriqués autopsiquement ou testimoniallement connus, comme le *Voyage du jeune Anacharsis*, le *Roman de la momie*, *Salammbô*, *Quo vadis?*, ou *Notre-Dame de Paris*, peut-être les romans policiers de R. Van Gulik dont l'affabulation mentionne souvent l'équipement de la Chine des T'ang. Nous, au contraire, ne faisons pas seulement de l'archéologie l'exhumatrice d'un passé reculé et enfoui, mais la discipline comptable de tout le fabriqué, serait-il fictif ainsi que nous l'avons depuis longtemps indiqué¹¹¹ et comme j'y reviendrai dans un instant : elle est donc intéressée à tout récit qui fait place à l'équipement technique. Certes, il n'est nullement obligé que ce soit le cas, cela dépend du goût de l'écrivain et du moment; ainsi, au XVIIe et au XVIIIe siècle, l'usage quasi général est de ne pratiquement pas souffler mot des vêtements que portent ou des logements qu'occupent les personnages : rien là-dessus dans les *Aventures de Télémaque* ou la *Vie de Marianne*; Bernardin de Saint-Pierre ne donne pas un détail sur l'église des Pamplemousses qu'un Balzac ou un Zola, au siècle suivant, eussent décrite en grand détail. Mais, parce que le langage, donc la littérature peuvent prendre l'art pour objet, il peut en aller tout autrement comme dans le roman du XIXe et du XXe siècle qui est souvent profus en la matière, comme dans l'épopée antique et médiévale où la complaisance est grande à décrire armes, tissus, vaisselle ou palais.

Le roman archéologique ne peut donc être pour nous que tout récit de fiction — quelle qu'en soit la dénomination ordinaire : épopée, conte, nouvelle, roman proprement dit¹¹² — qui fait état de l'équipement technique, non ce que l'histoire littéraire désigne de ce nom et qui n'est, dans les cas limités où l'action se déroule dans l'antiquité, que la proclamation de ce projet bien plus général. Mais il n'importe pas à l'archéologie du roman qu'elle soit nommément revendiquée :

109 «Le roman archéologique en France», *Revue contemporaine*, 31 décembre 1862.

110 Ainsi dans notre «Lagarde et Michard» national, *XIXe siècle*, p. 469.

111 Cf. AA, n° 25a.

112 J'entends : désigné de ce nom, car je nourris les plus grands doutes sur l'opportunité de distinguer conte, nouvelle et roman, et surtout sur la façon dont on cherche à les caractériser!

Balzac se déclare l'archéologue de la France de son temps tandis que le mot d'archéologie n'apparaît même pas dans les *Rougon-Macquart*¹¹³; issus d'investigations minutieuses sur les houillères, les grands magasins, les Halles, la gare Saint-Lazare ou celle du Havre, etc., les romans de Zola n'en sont pas pour autant moins archéologiques que la *Comédie humaine* — sauf à réduire une fois de plus l'«archéologique» au ruiné ou au menacé, car il est vrai que Balzac décrit «le Paris qui s'en va»¹¹⁴ et Zola, tout au contraire, un Paris qui advient.

Si la cohérence interne de notre théorie de l'artistique et de l'archéologie oblige ainsi à amplifier le champ du «roman archéologique», elle nous en vaut aussi une définition précise, puisque l'archéologicit  du récit se mesure exactement à la seule mention de produits fabriqués. Du coup, on échappe à toute interférence avec le «roman historique», catégorie on ne peut plus floue et douteuse qui réduit l'histoire aux grands hommes et aux grands  v nements du passé réel, comme si Julien Sorel ou les quatre Fils Aymon échappaient à une histoire qui, seule, les fait socialement être.

L'arch ologicit  du fictif.

Qu'un auteur de romans comme Balzac se dise archéologue a d'abord de quoi surprendre. En fait, le fictif n'est pas forcément fantastique comme dans les contes de ce nom ou les aventures d'Aladin ou d'Ali Baba. Tout au contraire, la fiction inclut couramment de l'effectif, et de deux façons.

Au plus simple, des «exemplaires» authentiques; j'entends des «personnages ayant réellement existé» dans le «roman historique»; et des ouvrages bien réels dans nombre de romans, ainsi le Saint-G ran de *Paul et Virginie* dont la fouille sous-marine a même récemment retrouvé l' pave¹¹⁵, ou le vis-à-vis des deux châteaux du *Lys dans la vallée*, ou la maison Tellier de Maupassant   Fécamp, ou encore les maisons fortifiées de *Colomba*, à ceci près qu'elles se trouvent en réalité à Fozzano et non   Pietranera comme Mérimée le fait accroire.

Mais très souvent, à défaut que soit réel l'exemplaire allégué, c'est le type dont il relève qui est authentique. Le fictif, en effet, n'est jamais que du réel plus ou moins aménagé. On le sait bien, ici encore, des personnages : c'est une vieille rangaine des littéraires que les héros de théâtre ou de roman, pour n'être pas

¹¹³ Dans *Son Excellence Eugène Rougon*, chap. VII et X ( dit. de la Pléiade, V, pp. 167 et 255), il est question de fouilles et d'un «archéologue passionné»; cela témoigne de la mode des fouilles à l'époque et de l'idée qu'on se fait alors de l'archéologue (cf. A. Thibaut, *RAMAGE*, 5 [1987], pp. 107-112), mais n'a rien à voir avec le projet littéraire de Zola.

¹¹⁴ Sur ce thème, cf. mon «Balzac et l'archéologie» (*supra*, n. 90), pp. 38-40.

¹¹⁵ Cf. *L'histoire*, né 36 (juillet-août 1981), p. 116.

«vrais» mais imaginaires, n'en sont pas moins «vraisemblables», au point que certains ne laissent pas de les psychanalyser, et le départ est même parfois si tenu que les commentateurs, dans la foi d'un système de «clés» dont des cas assurés garantissent le principe à défaut du contenu, s'ingénient volontiers à reconnaître des personnes réelles derrière les personnages de la fiction. Il n'est aucune raison de traiter autrement de l'équipement technique : dans la ville fictive où Anatole France situe la vie de M. Bergeret, la statue d'Éporédorix n'est pas moins fictive¹¹⁶, mais les statues ne manquent pas alors de Vercingétorix et autres Gaulois (ainsi Dumrac aux Ponts-de-Cé)¹¹⁷; toujours fictif, dans la même œuvre, le vitrail «représentant saint Henri sous les traits du comte de Chambord, saint Jean-Baptiste et saint Guy exécutés, quant au visage, d'après les photographies du comte Jean et du feu comte Guy» qui sont des personnages du roman¹¹⁸, mais le procédé est bien attesté à l'époque¹¹⁹; c'est Proust qui imagine dans l'église de Roussainville «des vitraux superbes, presque tous modernes, et cette imposante *Entrée de Louis-Philippe à Combray*»¹²⁰, mais le vitrail d'église n'est pas alors sans présenter des scènes d'histoire contemporaine non religieuse¹²¹. Et même quand il s'agit de villes bien réelles : l'Issoire des *Copains* possède un Vercingétorix qui est imaginaire¹²², mais je viens de rappeler la faveur de ce héros dans l'imagerie républicaine du temps; il est impossible de retrouver la maison Grandet dans la Grand rue de Saumur, mais il s'y trouve plusieurs maisons qui pourraient convenir. Balzac lui-même nous souffle ailleurs l'explication : «les touristes de la Bretagne et de la Normandie, du Maine et de l'Anjou, doivent avoir tous vu une maison qui ressemblait plus ou moins à l'hôtel des Cormon; car il est, dans son genre, un archétype des maisons bourgeoises d'une grande partie de la France»¹²³.

116 A. France, *L'anneau d'améthyste*, chap. I.

117 Cf. A. Pingeot, «Les gaulois sculptés (1850-1914)», dans *Nos ancêtres les Gaulois* (Actes du coll. internat. de Clermont-Ferrand. 1982), pp. 255-275, avec mes observations de *RAMAGE*, 3 (1984-85), p. 44, n. 25.

118 A. France, *L'anneau d'améthyste*, chap. 2.

119 J'ai cité le cas d'un vitrail détruit de l'église de Vaiges (Mayenne) dans *RAMAGE*, 1 (1982), p. 88. Sur saint Henri-comte de Chambord, cf. *RAMAGE*, 3 (1984-85), p. 32, et 9 (1991), p. 87.

120 M. Proust, *Du côté de chez Swann*, première partie.

121 Outre le cas exemplaire des vitraux vendéens, commodément rassemblés, et bien illustrés, dans *Vitrail et guerre de Vendée* (Conserv. région. d'Inventaire des Pays de Loire), cf. quelques cas étudiés par Ch. Bouchon, «Faits contemporains dans le vitrail du XIXe siècle», *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, 93 (1986), pp. 411-417.

122 J. Romains, *Les copains*, chap. VII.

123 *La vieille fille*, 2e édit. de la Pléiade, IV, p. 851.

D'un point de vue théorique, d'ailleurs, l'archéologie du fictif ne peut rien avoir de si paradoxal. En effet, c'est seulement la description comme mise en langage, tout ensemble verbalisation et analyse¹²⁴, qui fait d'une chose un objet de science, en particulier d'une chose fabriquée un objet d'archéologie. Or, il peut n'y avoir aucune différence glossologique entre la description d'un monument réel et celle d'un monument fictif, le langage servant aussi bien à dire le perçu que l'imaginé. La seule discrimination réside dans la possibilité ou non de l'autopsie : s'agissant du réel, elle permet de substituer aux descriptions antérieures d'autres descriptions menées à d'autres points de vue, tandis que le monument fictif n'existe que par la seule description du romancier, en quoi il ne diffère pas du monument détruit dont l'archéologue le plus pointilleux n'a connaissance que par des descriptions impossibles à réitérer, sans confrontation possible à la chose réelle¹²⁵.

Le fonds archéologique du récit.

Reposant sur la curiosité archéologique — en notre acception du terme — de l'auteur, le «roman archéologique» requiert symétriquement du commentateur une investigation non moins archéologique : Balzac se dit l'archéologue de la France du XIXe siècle et moi, je me mets en quête des éléments de la «civilisation matérielle» — le mot est de lui¹²⁶ — qu'il a observés et intégrés à ses romans¹²⁷.

Du point de vue des objectifs, l'examen de ce que j'appellerai le «fonds archéologique» du récit, en un mot l'archéologie du roman archéologique peut porter sur divers points :

1. Le rôle qu'il joue dans l'affabulation romanesque, et qui peut être ample. En effet, l'archéologie ne fournit pas uniquement des bâtiments et des ustensiles aptes à nourrir la seule description du cadre artificiel. L'image ancienne alimente non seulement celle de l'équipement meuble et immeuble, mais encore celle de l'anatomie des vivants; il est plaisant d'observer comment les romanciers la citent à titre de comparaison alors qu'en fait, tout à l'inverse, elle leur servait à reconstruire son référent, leur était une source qu'ils tenaient pour fidèle (à tort, car cela supposait qu'ils négligeassent ce qui en elle, dans nos termes, est «schème») : dans *Notre-Dame de Paris* (livre VII, chap. IV), V. Hugo décrit le

¹²⁴ Comme l'écrit justement P.-Y. Balut, *RAMAGE*, 8 (1990), p. 8.

¹²⁵ Dans ce paragraphe, je reprends, presque mot pour mot, quelques lignes de mon article sur «Balzac et l'archéologie» (*supra*, n. 90), p. 46; c'est à cette occasion que je me suis posé pour la première fois le problème de l'archéologie du fictif.

¹²⁶ *Les Employés*, 2e édit. de la Pléiade, VII, p. 978.

¹²⁷ Ce que je fais dans le *Guide de Balzac* que je prépare actuellement.

cabinet de Faust par Rembrandt avant d'écrire que «quelque chose d'assez semblable à la cellule de Faust s'offrit à la vue de Jehan » quand il entra dans celle de Claude Frollo; dans le *Roman de la momie*, parmi dix passages similaires, on lit au chap. V que «les épaules n'offraient pas cette ligne transversalement rigide que répètent, comme signe caractéristique de la race, les statues des temples et les fresques des tombeaux»; ou au chap. VII de *Salammbô*, que les Anciens avaient «des nez recourbés comme ceux des colosses assyriens». Il se peut même que le fonds archéologique soit déterminant dans la conception de l'intigue : pour livrer ce qui n'est qu'une impression très personnelle, j'ai eu quelques fois le sentiment que Balzac n'a pas tant encadré les personnages que peuplé le paysage; à Fougères comme à Saché ou à Besançon, j'ai cru que la vue des lieux avait largement fait naître l'idée même de l'argument des *Chouans*, du *Lys dans la vallée* ou d'*Albert Savarus*.

2. L'ampleur et la précision, fort inégales, de son utilisation : tandis que Balzac se répand en immenses et minutieuses descriptions dont le rôle tient au projet et à la méthode archéologiques qu'il a fait siens¹²⁸ ou que Zola se signale, lui aussi, par son abondance, le Saint-Géran, en dépit de sa réalité¹²⁹, n'est pas beaucoup plus qu'un nom dans *Paul et Virginie*; ou encore, si la forge d'Aube ou celle de Boisthorel (Orne) a inspiré la comtesse de Ségur dans *La Fortune de Gaspard*, il n'en transparait pas grand chose de précis¹³⁰.

3. Son authenticité, qui est également très variable et, dans le cas contraire, son origine : les démêlés de Flaubert avec les détracteurs de *Salammbô*¹³¹ montrent l'importance qu'on attache de nos jours à la véracité des références. Aussi la plupart des écrivains du XIXe et du XXe siècle s'y conforment-ils, restant entendu, comme je l'ai indiqué plus haut, que l'irréalité de l'exemplaire n'implique pas l'inauthenticité du type. Pourtant ils ne s'interdisent pas, par discrétion, de changer les noms, ainsi Zola rebaptisant Aix-en-Provence du nom de Plassans; pour la même raison, de réaménager les lieux, l'auteur des *Chouans* situant la maison d'Orgement sur les monts Saint-Sulpice de Fougères qui ne sont toujours pas construits ou transportant loin de son emplacement réel le château de Marigny pour en faire la Vivetière; et beaucoup plus curieusement les temps : ainsi l'abbé Mauduit de *Pot-Bouille* a-t-il sur Saint-Roch des projets dont la réalisation fut, des

¹²⁸ Cf. Ph. Bruneau, «Balzac et l'archéologie» (*supra* n. 90), spécialement p. 45; et «Balzac e la civiltà materiale», *Europa 1700-1992 : storia di un' identità* (Electa, Milan, 1992), pp. 191-197.

¹²⁹ *Supra* n. 115.

¹³⁰ On parle le plus souvent de la forge d'Aube; mais J.-Fr. Belhoste veut bien me dire que la forge de Boisthorel, toute proche, lui paraît un meilleur modèle. Sur la forge d'Aube, cf. J.-Fr. Belhoste et autres, *La métallurgie normande* (Cahiers de l'Inventaire, n° 14, 1991), pp. 123-127 et 180-181.; et sur celle de Boisthorel, p. 187.

¹³¹ Voir, par exemple, le dossier réuni à la fin de l'édition de la collection «Folio» (1970).

années auparavant, le fait du très authentique curé Marduel¹³². Mais surtout il est des littératures, au premier chef notre littérature médiévale, qui n'ont nullement eu notre souci de l'«exactitude archéologique» et qui impavides brouillent les styles¹³³ : pourtant archéologiquement assez riches, le *Roman de Troie* ne décrit aucunement l'art de l'époque de Priam¹³⁴, non plus que *Girart de Roussillon* celui du moyen âge occidental¹³⁵. Et sans parler du genre merveilleux où la faculté glossologique permet d'anticiper en pensée sur la faculté ergologique de fabriquer : l'Héphaïstos de *Illiade* construit des trépieds automatiques antérieurs de quelque trois mille ans à la réalisation de vrais robots¹³⁶. Mais, comme on dit, il y a bien toujours un «fond de vrai» dans toutes ces imaginations et le problème archéologique est pour nous de déceler l'origine d'équipements dont l'écrivain ne pouvait avoir eu le spectacle de son temps et dans son pays.

Cette recherche d'origine ou l'établissement de l'authenticité de l'équipement romanesque se font par les voies ordinaires de l'archéologie. Par autopsie, si l'on va à Saché observer les châteaux qui servent de cadre au *Lys dans la vallée* ou si l'on procède à la fouille subaquatique du Saint-Géran¹³⁷. Ou par témoignage quand on recourt, surtout dans le cas d'ouvrages disparus, aux descriptions ou images : par exemple, on ne risque plus de pouvoir observer les rideaux de calicot rouge que Stendhal ou Balzac décrivent dans les églises, au demeurant plus ou

132 J'ai signalé la chose dans *RAMAGE*, 2 (1983), p. 40, n.18, en soulignant la parenté des deux noms, mais avec une coquille («un siècle» au lieu de «un demi-siècle»).

133 Encore faut-il — c'est la tâche de la «philologie archéologique» dont j'ai parlé plus haut — bien entendre le texte : ainsi, j'ai montré que dans *Girart de Roussillon*, vers 3548-3549 et probablement aussi 727, il n'était pas question de murs couverts de métal comme on le croit d'ordinaire, mais d'un revêtement mosaïque : *Journal des savants*, 1988, p. 72.

134 Voyez, par exemple, dans la traduction d'E. Baumgartner, coll. 10/18 (1987), p. 70 : «le plafond des voûtes était entièrement recouvert de mosaïque»; p. 71 : «les pavements étaient somptueux : l'or et l'argent y abondaient» et «Priam fit construire une salle de marbre fin et d'ébène»; etc.

135 Cf., sur le fonds archéologique des chansons de geste, A. Labbé, *L'architecture des palais et des jardins dans les Chansons de geste. Essai sur le thème du roi en majesté* (1987), et «Couleurs et lumières du Palais dans *Girart de Roussillon*», *Senefiance*, 24 (1988), pp. 173-200.

136 Avec sa finesse habituelle Aristote, *Politique*, I, 4, 3 a compris les conséquences sociales, aujourd'hui bien visibles, de la robotique : «si tout outil pouvait, sur ordre et par programmation (*proaisthanomenon*), accomplir sa tâche, si, comme (...) les trépieds d'Héphaïstos dont le poète dit qu'ils pénétraient d'eux-mêmes dans l'assemblée divine, les navettes tissaient d'elles-mêmes ou si les plectres jouaient sur la cithare, alors les architectes n'auraient pas besoin d'exécutants ni les maîtres d'esclaves».

137 Cf. n. 115.

moins imaginaires, de Verrières ou de Montégnaç, mais l'enquête archivistique assurent que c'était bien un usage de l'époque¹³⁸.

CONCLUSION L'ARCHÉOLOGIE DE L'ŒUVRE LITTÉRAIRE

Voici présentés deux volets de l'archéologie de l'œuvre littéraire. «En aval» si l'on peut dire, l'ouvrage dépend le plus souvent du texte qui en est le référent; il le dépeint dans l'illustration ou l'équipe dans le spectacle. «En amont», au contraire, le texte dépend de l'ouvrage qui en est le référent; il le décrit : c'est le «fonds archéologique» du récit. Mais le rôle de l'archéologie n'est pas le même dans les deux cas. L'illustration littéraire et le spectacle sont objet d'archéologie parce que celle-ci est comptable de l'ouvrage; c'est un problème archéologique que reconnaître ce qu'ils font du texte de référence; l'archéologie remplit sa propre mission. Dans le second cas la situation est inverse : c'est la philologie qui est comptable du message et c'est un problème philologique que de reconnaître ce que le texte fait de l'ouvrage de référence; le rôle de l'archéologie est ici d'assistance à la philologie.

Pour éviter toute confusion, une précision est encore nécessaire : l'archéologie d'une œuvre littéraire ne se confond pas avec l'archéologie d'un écrivain qui n'est qu'une modalité particulière de l'archéologie d'un individu¹³⁹.

Philippe BRUNEAU

¹³⁸ Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, livre I, chap. V et livre II, chap. XXXV, et Balzac, *Le curé de village*, 2e édit. de la Pléiade, IX, p. 716 : sur ces rideaux dans les églises de Paris, cf. H. Cabezas, *RAMAGE*, 10 (1992), pp. 73-75.

¹³⁹ Sur les fondements théoriques de l'archéologie de l'individu, cf. *RAMAGE*, 4 (1986), pp. 137-138.

Gérard Baptiste nous a quittés en janvier dernier, à l'âge de 37 ans, victime d'un accident de la route, quelques jours après nous avoir remis cet article, fruit d'un excellent mémoire de maîtrise et surtout d'une grande connaissance des questions cadastrales.

Nous le publions ici en hommage ému à sa mémoire.

LE CADASTRE NAPOLÉONIEN COMME SOURCE POUR L'ARCHÉOLOGIE ET L'HISTOIRE DE L'ART

Dans la première moitié du 19^{ème} siècle, à l'initiative de l'administration fiscale, fut dressé un cadastre général de la France. C'est le cadastre qui est dit «ancien» ou «napoléonien», parce que commencé sous l'Empire. Etabli pour chaque commune, il consiste matériellement en un ensemble de plans, de registres et de documents qui, à des titres divers, servirent à identifier et à décrire l'ensemble des propriétés foncières alors existantes, en vue de leur imposition. Depuis 1930, il est remplacé partout par le «nouveau cadastre», mais on le découvre encore facilement dans de nombreuses mairies, aux archives départementales ou même encore au service des impôts fonciers.

Les documents cadastraux anciens constituent aujourd'hui, à cause de la richesse de l'information qu'ils contiennent, à cause de leur relative homogénéité historique et typologique, à cause aussi tout simplement de leur facilité d'accès, une source de données quasi incomparable sur l'occupation du sol, sur les constructions et les paysages existants au moment de leur établissement. Ils ont été et sont encore largement utilisés par les historiens de l'architecture, les historiens du paysage et des systèmes agraires et par les archéologues.

Le seul vrai problème que pose l'emploi de la documentation cadastrale, est celui de la détermination du degré de fiabilité des informations qu'elle peut livrer à la recherche historique. Or, il semble que cette question n'est pas toujours considérée

mille communes, soit un bon quart du territoire, avaient déjà été cadastrées de cette manière⁴.

Tout ce qui avait été réalisé pendant, ne fut pas entièrement perdu. Les opérations du cadastre parcellaire purent s'appuyer sur l'organisation, les personnels et les instructions qui avaient été rôdées les cinq années précédentes. C'est pourquoi leur démarrage fut très rapide et presque exempt des tâtonnements qui auraient dû être ceux d'une si vaste entreprise si elle avait été lancée ex nihilo. Hormis quelques hésitations sur le rendu formel des plans, les tout premiers cadastres parcellaires ne sont pas fondamentalement différents de ceux qui seront réalisés plus tardivement.

Décidés en septembre 1807, lancés début 1808, les travaux progressèrent assez rapidement, au rythme de sept à huit cents communes par an, puis, après 1814, plus lentement ; en 1817 cependant, dix mille communes étaient arpentées. Mais la question de l'arrêt ou de la continuation du cadastre était alors posée. Ses adversaires menaient campagne en insistant sur son coût, jugé trop important, et sur son efficacité en regard, estimée faible. Surtout, ses promoteurs réalisaient que l'objectif qu'ils s'étaient assigné originellement, ne pourrait être atteint. Dans l'esprit de ses créateurs en effet, le cadastre devait, par l'emploi constant et en tout lieu des mêmes méthodes d'évaluation que codifiaient les instructions, permettre d'évaluer de manière homogène les revenus de tous les contribuables et de les imposer ainsi de manière réellement proportionnelle. Il devait, en résumé, servir à faire de la contribution foncière l'impôt de quotité qu'avaient voulu fonder les constituants. Mais il eut fallu pour cela que le cadastre fût levé en peu d'années et de manière véritablement uniforme, ce qui ne fut pas le cas. Les évaluations se révélaient de qualité très variable : elles étaient à peine comparables d'une commune à l'autre, elles ne l'étaient plus d'un canton à l'autre⁵.

Le cadastre cependant fut continué, parce que, pour résumer, il était difficile de faire autrement, de n'arpenter qu'une moitié du pays ou de jeter au rebut tout ce qui avait été fait, et puis parce qu'un instrument peu précis valait mieux que pas d'instrument du tout. Mais puisqu'en fait l'évaluation cadastrale n'apparaissait sûrement proportionnelle qu'à l'intérieur des communes, le gouvernement décida en 1821 d'y borner la validité de l'expertise et son champ d'application. Conséquemment, depuis cette date les évaluations cadastrales cessèrent tout à fait d'être comparables en dehors de la commune. Les opérations purent être allégées : on supprima, par exemple, une des copies du plan. Les coûts, d'une manière générale, furent réduits. Le financement des opérations fut révisé, mis à la charge directe des départements. Les opérations progressèrent dès lors plus rapidement et au rythme de mille à deux mille communes par an, vingt-et-un mille six cents communes furent cadastrées entre

4 Cf. BAPTISTE (Gérard), «Le cadastre par nature de culture de la France (1802-1807)», *Bul. du Comité français de cartographie*, n°111 (mars 1987), pp. 11-21. Peut-être seulement trois mille de ces plans subsistent aujourd'hui dans les archives départementales, dans les centres des impôts fonciers, ou pour la plus grande part, provenant de l'IGN, aux archives nationales (F31-105 à 165).

5 Sur l'histoire et l'organisation du cadastre ancien, voir ARNOUX (Edouard), *Notes sur le cadastre en France et sur l'impôt foncier en France et à l'étranger* (Paris, Imp. nationale, 1891); et DREUX (Th.). *Le cadastre et l'impôt foncier* (Paris, Eyrolles, 1933).

1821 et 1840. A cette date les travaux tiraient à leur fin, les dernières communes métropolitaines étant cadastrées vers 1846. En Corse, les travaux commencés seulement en 1843, s'achevèrent en 1889. Dans le comté de Nice, en Savoie et en Haute-Savoie, annexés seulement en 1860, les opérations commencées respectivement en 1861, 1864 et 1865, ne prirent fin qu'en 1877, en 1945 et en 1926.

Les travaux de conservation, c'est-à-dire de tenue à jour du cadastre, furent par la suite limités à l'enregistrement des seuls changements de propriété et de la masse imposable. Il n'avait pas été prévu à l'origine d'enregistrer les changements de culture et de revenu des propriétés, ni d'entretenir les plans. Ainsi, quoiqu'elles parussent très vite périmées, les évaluations cadastrales des propriétés bâties ne furent révisées qu'entre 1887 et 1889, celles des propriétés non bâties qu'entre 1908 et 1912. Grâce à quoi, on peut disposer de deux inventaires détaillés et chiffrés du patrimoine bâti et non bâti de chaque commune au début du 19^{ème} et du 20^{ème} siècle. De même, la refonte de beaucoup de plans était apparue indispensable dès avant la fin des travaux. Faute de financements cependant, aucune réfection générale ne fut entreprise, et les opérations ponctuelles menées à partir de 1840 sur autorisation ministérielle, puis en application des lois du 7 août 1850 et de mars 1898, ne permirent de re-cadastre au total qu'environ deux mille cinq cents communes. Au moins peut-on disposer pour celles-ci de deux plans cadastraux, l'un du début, l'autre du milieu ou de la fin du 19^{ème} siècle.

La loi du 16 avril 1930, qui décida enfin de la révision générale des plans cadastraux, aboutit en fait à l'établissement d'un «nouveau cadastre» qui périma peu à peu le cadastre napoléonien.

Hors les réfections de la deuxième moitié du 19^{ème} siècle, la réalisation du cadastre napoléonien s'est donc étalée sur quarante années. Si dans ce laps de temps, néanmoins, des évolutions du rendu et de la précision des plans, ou de la présentation des registres se sont produites, elles n'ont été que secondaires. Par contre, les choses n'ont cessé de changer durant ces quarante années. Les paysages décrits par le cadastre, même si ce sont ceux de deux communes voisines, peuvent donc par le hasard de la programmation cadastrale, être relativement anachroniques.

L'organisation des travaux

L'organisation administrative.

L'exécution du cadastre nécessita la mise en place d'une organisation administrative et technique particulière, dont les modalités n'ont pas été sans incidence sur la forme et le contenu des documents cadastraux.

La conception et la direction des travaux restèrent toujours fortement unitaires, même si l'administration du cadastre, comme généralement à l'époque, était largement décentralisée. Au niveau central, il existait un «bureau topographique» et un corps d'inspecteurs, chargés respectivement d'élaborer les instructions et d'en vérifier l'application correcte. Les travaux cadastraux ont en effet été réglés de manière détaillée, parfois même pointilleuse, par tout un appareil d'instructions, de

règlements et autres circulaires⁶. Ces prescriptions étaient contraignantes et leur non respect, sanctionné, quoiqu'une part fût laissée à l'initiative personnelle pour leur application. C'est la rigueur de ce cadre réglementaire qui explique la relative homogénéité du cadastre français du 19^{ème} siècle. Car dans les départements le géomètre-en-chef, sous l'autorité du Préfet, était le véritable responsable des opérations d'arpentage et de leur qualité. Il recrutait les géomètres, les formait, vérifiait leurs travaux, et éventuellement les sanctionnait. Il disposait d'une réelle autorité et d'une relative autonomie dans l'application des règles. Il pouvait donc se révéler sensible aux demandes locales, en particulier à celles des Conseils généraux, surtout quand, après 1821, ceux-ci eurent directement la charge financière des travaux. Certains géomètres-en-chef firent ainsi exécuter des rendus particuliers ou relever des détails non prévus par les instructions, comme par exemple les haies. De là, cette diversité d'aspect qu'on peut constater entre les plans de différents départements.

Les personnels.

Pour une grande part, la qualité géométrique des plans cadastraux anciens tient dans la qualification des géomètres qui les ont dressés. Il est certain qu'en 1802, au tout début des opérations, le recrutement immédiat de plus d'un millier d'opérateurs qualifiés a posé un problème. Il fallut plusieurs années, caractérisées par la production de nombreux plans de mauvaise qualité et par une forte rotation des personnels⁷, avant que la qualification des géomètres devînt satisfaisante. Mais c'est la réalisation du plan par nature de culture qui souffrit de ces carences initiales, non celle du plan parcellaire. Très vite en effet, s'était mis en place un système de formation par apprentissage, une sorte de cursus interne qui faisait passer de «géomètre secondaire» à «géomètre de 1^{ère} classe», puis à «géomètre triangulateur», enfin, pour les plus émérites, à «géomètre-en-chef». Cette formation sur le tas fournissait aux géomètres de solides bases pratiques, mais peut-être pas toujours les connaissances théoriques qui leur auraient permis de suivre les évolutions des matériels et des méthodes. En fait, leurs compétences dépendaient beaucoup de celles du géomètre-en-chef qui les encadrait et du soin que celui-ci apportait à développer les qualifications de ses personnels. Elles variaient donc d'un département à l'autre, et d'un géomètre-en-chef à son successeur dans un même département.

A côté des géomètres chargés des opérations d'arpentage, travaillaient des experts, chargés de l'évaluation du revenu et de la classification des propriétés. Ces experts étaient des petits notables recrutés pour leurs compétences économiques générales et surtout agricoles. En principe indépendants de l'administration, ils disposaient d'une apparente autonomie. Mais la conduite de leurs travaux était pareillement encadrée

6 Cf. n. 2.

7 Voir par exemple LEVRON (Jacques), *La confection du cadastre dans le département du Maine-et-Loire. Avant-propos au répertoire des séries IV, V, VIP* (Angers, Arch. dép., 1937); ou JOUANNE (R.), *Les origines du cadastre Ornaïs. Etude suivie du répertoire critique des plans des archives départementales depuis l'an XI* (Alençon, Imp. alençonnaise, 1933).

par un grand nombre d'instructions détaillées, et les résultats en étaient soigneusement contrôlés par l'administration et par les « assemblées cantonales » de contribuables mises exprès en place. De fait, si les experts paraissent avoir généralement procédé de manière sérieuse, l'établissement du cadre final de l'évaluation cadastrale, semble avoir résulté le plus souvent d'un compromis entre expert, administration et contribuables. Après la réforme de 1821, ce furent des « propriétaires classificateurs » désignés par les conseils municipaux qui effectuèrent les travaux d'expertise : le compromis dès lors ne fut plus négocié qu'entre les contribuables et l'administration, et l'évaluation cadastrale fut sans doute moins encore le juste reflet de la réalité.

Le cadastre napoléonien fonctionna donc sur deux modes simultanés, quoique plutôt contraires, les opérations étant à la fois régies par un corps d'instructions détaillées et contraignantes, et laissées assez largement pour leur exécution à l'initiative et à l'appréciation des gens du terrain. D'où cette ambivalence caractéristique des cadastres anciens, qui sont partout presque toujours les mêmes et pourtant presque jamais tout à fait pareils.

Le déroulement des opérations cadastrales et les documents cadastraux.

La réalisation du cadastre parcellaire d'une commune consistait en une suite d'opérations variées, dont, à quelques détails près, l'enchaînement n'a pas subi en quarante ans de modifications majeures, et qui débouchaient presque toutes sur la rédaction de documents particuliers. La nature et le contenu de ceux-ci sont étroitement déterminés par la fonction qu'ils occupent dans ce dispositif.

La première partie des travaux, la plus importante, visait à l'identification des biens fonciers, à leur description et à la reconnaissance de leur propriétaire. Ces travaux, dits « d'arpentage », étaient réalisés par les géomètres.

Un an avant le début de l'arpentage proprement dit, il était procédé au relevé des limites communales. La délimitation officielle des territoires des communes n'ayant que rarement été faite antérieurement, c'est le géomètre du cadastre qui l'effectuait généralement. La procédure était contradictoire, chaque commune pouvant contester les prétentions de sa voisine ou proposer des changements de tracé. Relevés, propositions et revendications étaient consignés dans un *procès-verbal de délimitation* que le « géomètre délimitateur » accompagnait de croquis détaillés. En cas de contestation irréductible, un dossier était constitué contenant les prétentions et les arguments de chaque commune. Le *procès-verbal de délimitation* était conservé par l'administration, une copie était déposée à la Mairie.

Les opérations préliminaires à l'arpentage comprenaient encore la rédaction d'un *État des mesures locales*, indiquant les mesures en usage dans la commune avant le système métrique (et de fait encore en usage alors) et leur équivalence dans ce système. C'est là une source très fiable, quoique limitée aux mesures superficielles, pour des inventaires métrologiques. Le géomètre procédait aussi à la division de la commune en sections, opération dont il consignait le détail dans un *procès-verbal de division en sections*. Ces subdivisions avaient en principe un rôle purement fiscal : elles servaient à faciliter, en les fragmentant, les travaux cadastraux. Il établissait

enfin une *liste alphabétique des propriétaires*, comportant les noms et prénoms, éventuellement la profession et le lieu de résidence de chaque contribuable. Par la suite, au fur et à mesure de l'établissement du plan, il y ajoutait les numéros et, à partir de 1827, la nature de culture et la superficie des parcelles que chacun possédait. Cette liste présente donc, en plus ramassé, les informations contenues dans la matrice cadastrale et peut suppléer à son éventuelle disparition

Les levés débutaient véritablement par l'établissement d'une triangulation communale. C'est là une opération topographique qui vise à déterminer très précisément les distances entre différents points du territoire à lever. Ces points forment les sommets d'un ensemble de triangles fictifs. Les angles formés par les côtés de ces triangles sont relevés, à l'aide d'instruments comme le graphomètre ou le théodolite. Une seule des distances séparant les sommets, la base, est mesurée le plus exactement possible ; toutes les autres sont calculées par application du principe de résolution des triangles, à partir de cette base et des angles mesurés. Cette méthode permet de déterminer de grandes longueurs avec une précision que n'autorise pas l'emploi des seuls instruments de mesure linéaire. C'est sur le «canevas» constitué par les sommets de la triangulation, que s'appuient ensuite les levés de détail ; c'est donc en grande partie de son exactitude que dépend la valeur géométrique du plan. Le détail de son établissement était consigné dans un registre des opérations trigonométriques qui peut servir utilement aujourd'hui à vérifier la régularité du plan cadastral.

Le géomètre procédait enfin, par les méthodes topographiques d'usage courant à l'époque, au relevé des détails du terrain dont le report sur le papier constituait directement la minute du plan.

Pour établir un plan cadastral par masse de culture, avant 1807, le géomètre relevait et dessinait les limites de terrains affectés à une même culture, celles des cours d'eau, des chemins, etc. ; le bâti était lui aussi représenté en masse, sans distinction des limites parcellaires. Les natures de culture étaient en principe indiquées par leur lettre initiale : v = vignes, b = bois, etc. Ces plans étaient toujours rendus à 1/5000 en une seule planche et leur format variait donc suivant la superficie de la commune. Après leur vérification et leur réception, il en était fait, à Paris, dans un «bureau des dessinateurs» créé à cet effet, trois copies (fig.1) entièrement lavées en couleur, d'un aspect toujours semblable et donc aisément reconnaissables. Le dessin d'un quadrillage décimétrique à l'encre noire, orienté au Nord et la référence dans le titre à l'arrêté de l'an 11 qui décida du levé de ces plans, sont eux aussi caractéristiques⁸. Ces documents, surtout lorsqu'ils sont polychromes, restituent de manière saisissante l'image des terroirs villageois au début du 19^{ème} siècle.

Sur les plans parcellaires, après 1807, le géomètre reportait les limites des différentes parcelles de propriété, celles aussi du domaine public et du bâti (fig.2). Chaque limite était figurée par un simple trait, la parcelle ne portant en principe que son seul numéro parcellaire et éventuellement la représentation des constructions⁹.

8 Cf. n. 4.

9 Cf. BAPTISTE (Gérard), «Les signes conventionnels et les modes de représentation du plan cadastral napoléonien», XYZ, n°27 (juillet 1986), pp. 39-48. Les plans réalisés après 1898 ont un aspect et une précision assez différents de ceux de la première moitié du siècle.

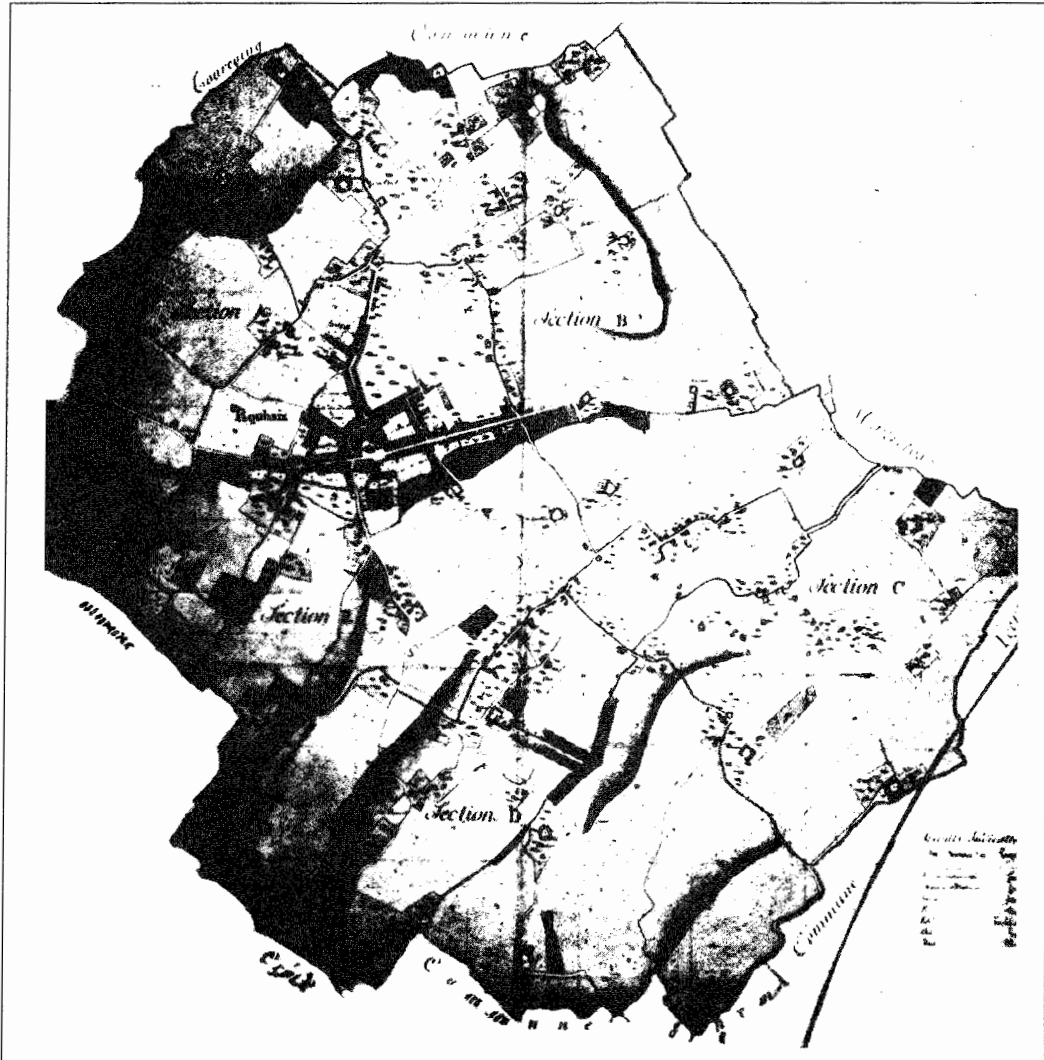


Fig. 1. — Plan par nature de culture de la commune de Roubaix (Nord), an XIII (1804), 1/5000. Arch.nat. F31-145. Les terrains sont représentés sans limites de propriété. Les terres labourables (en ocre clair) couvrent au total une grande superficie. Hors la ville, peu dense avec ses jardins, l'habitat est dispersé, les fermes, nombreuses, étant toutes situées au centre de pâtures (en vert pâle semé de tâches) ou de prés (en vert) tout proches pour les bêtes. La forêt est absente. La distribution générale du bâti, le plan masse de la ville, des châteaux et des fermes reste lisible.

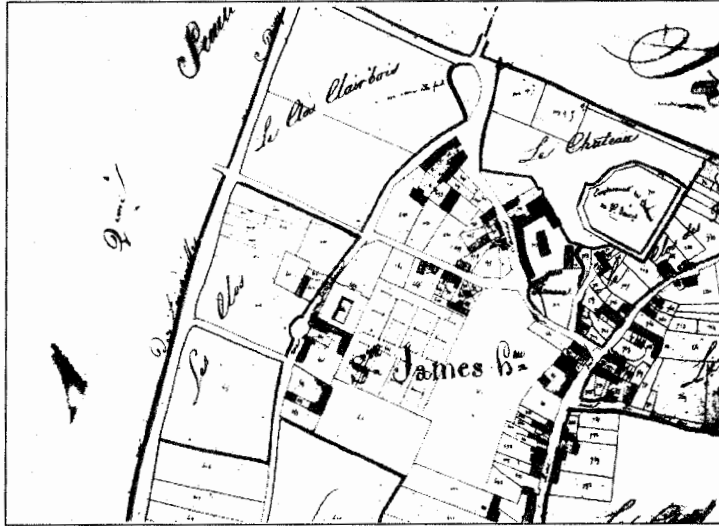


Fig. 2. — Plan parcellaire cadastral de la commune de Feucherolles (Yvelines), 1814, 1/2500. Arch. dép. Yvelines. Le plan représente plusieurs niveaux de partition du sol : en traits simples, les limites de parcelles; soulignées en vert (en haut), une limite de section; soulignée en bleu, des limites de lieux-dits. Les noms de ces lieux-dits constituent l'essentiel de la toponymie. Le bâti et, exceptionnellement, les murs de clôture sont tracés en carmin.

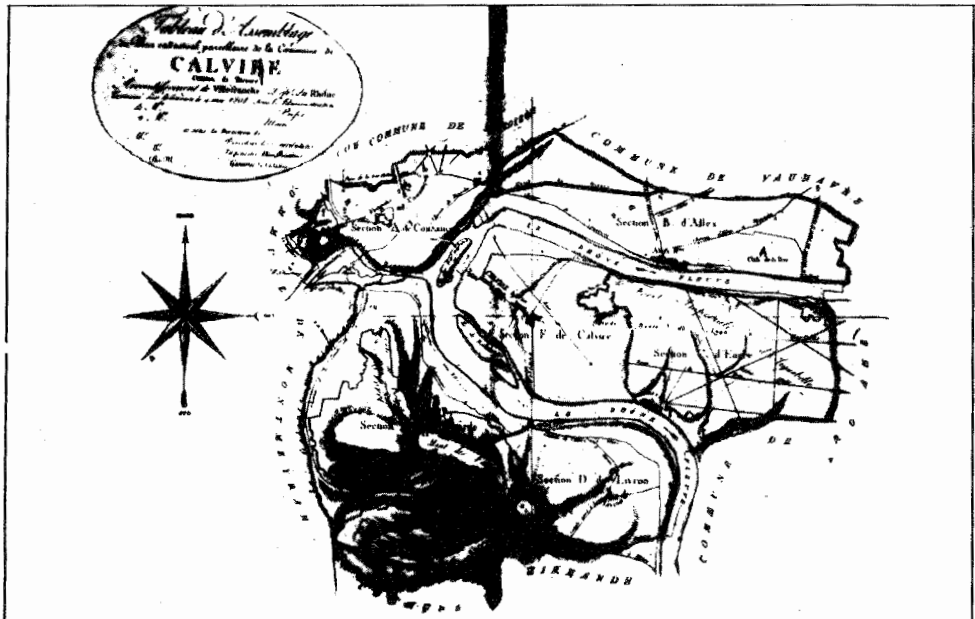


Fig. 3. — Modèle de tableau d'assemblage de plan cadastral. Planche annexée au *Recueil* de 1811. Outre les limites communales et de sections, le tableau d'assemblage représente le bâti en masse, les chemins, l'hydrographie et, sommairement, le relief. C'est lui aussi qui porte le titre complet du plan avec la date des levés et le nom de leurs auteurs.

L'échelle standard des plans était le 1/2500, mais elle pouvait être réduite à 1/5000, ou agrandie à 1/1250, ou plus encore à 1/625, suivant le plus ou moins grand fractionnement parcellaire. Vers la fin des travaux, en 1837, les échelles officielles furent respectivement ramenées à 1/2000, 1/4000, 1/1000 et 1/500. Chaque feuille de format Grand Aigle (environ 65 x 95 cm) représentait une seule section cadastrale, ou une partie de section si celle-ci était trop grande. Chaque plan s'inscrivant au mieux dans le format, l'orientation varie d'une planche à l'autre. Il s'agissait alors d'aller au plus simple et au moins coûteux, mais la juxtaposition pour une même commune de planches d'échelle et d'orientation différente, complique un peu aujourd'hui la lecture du plan cadastral ancien.

Au fur et à mesure des levés, le géomètre rédigeait le *Tableau indicatif des propriétés* (ou *État de section*) qui, dans l'ordre des numéros parcellaires, indiquait le propriétaire, le toponyme, la surface et la nature de culture de chaque parcelle. Le numéro parcellaire renvoyant au plan, par ailleurs normalement muet, le tableau indicatif constitue donc la véritable légende du plan cadastral.

Aussitôt le plan achevé, le géomètre-en-chef procédait à sa vérification, dont il notait les résultats dans un *procès-verbal de vérification*. Le détail des opérations de contrôle et l'appréciation finale formulée sur la valeur du plan par le géomètre-en-chef consignés dans ce procès-verbal, peuvent être utiles pour apprécier aujourd'hui la validité d'un plan ancien.

Une fois le plan accepté, le géomètre-en-chef en faisait exécuter deux copies reliées en atlas. La première copie était déposée à la mairie de la commune, de manière que le plan restât accessible aux contribuables. La seconde, reliée par canton, était destinée à la direction des Contributions Directes. Elle fut supprimée en 1821, du moins en principe, car un certain nombre de Conseils généraux décidèrent alors de la continuer à leur frais. Toutes ces copies étaient réalisées par des dessinateurs spécialisés, et des différences notables de rendu peuvent les distinguer du plan minute rédigé par le géomètre de terrain.

Le géomètre-en-chef faisait de même rédiger les *tableaux d'assemblage* (fig.3). Ces cartes, à 1/5000, 1/10 000 ou 1/20 000, dont l'objet est de montrer comment s'assemblent les plans sectionnaires, représentent les voies, les cours d'eau principaux, les lieux-dits habités, et quelquefois, de manière très schématique, les lignes principales du relief. A partir de 1821, la seconde copie du T.A., complétée de l'indication des masses de culture, fut remise aux militaires pour servir à la confection de la «Carte d'Etat-Major» à 1/80 000. Ces plans offrent, comme les plans par nature de culture, des représentations très synthétiques des terroirs communaux.

Les travaux «d'expertise», qui visaient à établir la valeur cadastrale des biens arpentés, pouvaient alors débiter. Dans chaque canton, l'expert ou, après 1821, les *propriétaires classificateurs*, recueillaient en un certain nombre de tableaux, des informations sur la valeur moyenne locale des différents types de propriété et sur les coûts et les prix communs des produits agricoles. A l'aide de ces données, ils rédigeaient un *Tableau de classification* déterminant le nombre de classes entre lesquelles les terrains affectés à chaque nature de culture pouvaient être répartis suivant leur revenu moyen net estimé à l'hectare. On procédait ensuite au classement de toutes les parcelles dans l'une ou l'autre des classes prédéterminées et on multipliait la surface de chacune d'entre elles par le revenu théorique de sa classe pour obtenir son revenu cadastral. Les propriétés atypiques (les usines, les châteaux,

...) faisaient l'objet d'estimation particulière. L'ensemble de ces opérations était consigné dans un *Procès-verbal d'évaluation*, qui contient donc des informations économiques et foncières intéressantes, quoique ordinairement succinctes.

D'après le tableau indicatif, complété alors du classement et du revenu cadastral de chaque parcelle, il était enfin établi la *matrice cadastrale* qui regroupait par propriétaire les diverses propriétés bâties et non bâties. C'est à partir de cette matrice qu'était chaque année rédigé le rôle de la contribution foncière.

Les dernières opérations cadastrales, dites de «conservation», se plaçaient en fait après l'achèvement du cadastre. L'enregistrement des mutations de propriétés étaient assuré par biffage et surcharge directement sur les matrices cadastrales. A chaque propriétaire était consacré une page, un *folio*, de la matrice, à chaque parcelle, une ligne de cette page. Lorsque une parcelle changeait de propriétaire, elle était rayée du folio du vendeur, ou du défunt, et réinscrite au folio de l'acquéreur, ou de l'héritier. Il est ainsi possible sur ces registres de «filer» les propriétaires successifs d'un bien.

Les changements de la «masse imposable», dus au passage d'un bien d'un propriétaire privé à un propriétaire public non imposable, et vice-versa, à la construction ou à la destruction d'un bâtiment, étaient, eux, recensés dans des *registres d'augmentation et de diminution*. Ces registres, qui indiquent par année les constructions nouvelles et les déclassements ou les destructions d'édifices, constituent donc, pour la seconde moitié du 19^{ème} siècle, une source de première importance sur la datation du bâti.

Par contre, les changements de culture et d'estimation du revenu des propriétés ne furent pas enregistrés, on l'a vu, avant la fin du siècle. La loi en effet, pour «rassurer» le contribuable, avait décidé du principe de la fixité des évaluations cadastrales. Il n'était donc pas utile d'enregistrer les modifications des éléments servant à leur calcul. Les réévaluations générales des propriétés bâties et non-bâties, opérées respectivement en 1887-1889 et en 1902-1912, débouchèrent sur la confection de nouvelles matrices cadastrales. Ce sont celles-ci qu'on trouve généralement aujourd'hui dans les mairies, quand on en trouve.

Il n'avait pas été prévu non plus de tenir les plans à jour des changements de consistance intervenus dans les propriétés. D'ailleurs les géomètres avaient été congédiés à la fin des travaux. Il a déjà été dit que les communes avaient simplement depuis 1840 la possibilité de faire refaire leur plan lorsqu'il était trop insuffisant. Les procédures et les documents produits étaient en gros les mêmes que lors de la première confection.

Pour terminer enfin cette présentation des documents cadastraux «napoléoniens», il faut évoquer les documents dressés lors de la révision cadastrale effectuée à partir de 1930. Quoique n'appartenant plus vraiment à l'histoire du cadastre ancien, puisqu'elle visait à établir un «nouveau cadastre», cette opération s'appuya néanmoins largement sur les plans anciens. En effet, par mesure d'économie, on se contenta dans 60% des cas de «mettre à jour» le plan du 19^{ème} siècle, c'est-à-dire de reporter sur ce plan, dont le canevas d'ensemble restait inchangé, les seuls limites et détails qui avaient été modifiés. Pour cela le service du cadastre fabriqua par des

procédés photographiques des calques de tous les plans anciens¹⁰. Le géomètre chargé de la révision disposait de plusieurs tirages de ces calques, sur lesquels il établissait ses minutes de révision, d'abord au brouillon (c'était le plan-croquis), puis au propre (c'était le plan-minute). Sur ces derniers figuraient en noir l'état ancien maintenu, en bleu les éléments disparus et en rouge les détails nouveaux. L'intérêt de ces documents tient évidemment en ce qu'ils réalisent la superposition des états anciens et actuels de l'occupation du sol, qu'ils permettent de voir instantanément ce qui a changé et ce qui s'est maintenu entre le début du 19^{ème} siècle et le milieu du 20^{ème} siècle.

Le plan est donc loin de constituer à lui seul «le cadastre», comme on le dit parfois. Il n'est qu'un élément d'un ensemble assez fortement articulé, à côté d'autres documents qui, tous, se complètent, soit qu'ils recèlent des informations différentes, soit qu'ils présentent différemment les mêmes informations. Plus on connaît l'organisation de cet ensemble documentaire, plus il est évidemment possible de l'exploiter au mieux.

La multiplication des documents répondant à un objet précis, l'enchaînement apparemment rigoureux, presque mécanique, des travaux, témoignent de ce que l'exécution du cadastre avait de peu improvisé. Certes, les travaux du 18^e siècle et ceux du plan par nature de culture avaient fourni l'indispensable expérience permettant une telle organisation. La documentation de l'époque, notamment l'exposé des motifs qui introduit presque chaque texte réglementaire, montre aussi que l'administration fiscale était parvenue à se donner des objectifs clairs et limités et, au vu des moyens qui lui étaient consentis, à élaborer des méthodes de travail assez étroitement adaptées. Elle avait tenté en particulier de définir avec une certaine rigueur la nature, le nombre, l'exhaustivité et la présentation des données qui étaient nécessaires, sans plus, pour asseoir l'imposition.

L'ARCHÉOLOGIE PAR LE CADASTRE

C'est donc à la mesure de leur utilité dans le dispositif cadastral que la qualité de ces informations doit être jaugée. Et si l'on veut voir en quoi elles peuvent servir l'archéologie ou l'histoire de l'art, plutôt que décrire, de manière forcément incomplète, les divers emplois qui ont pu en être faits, plutôt même que simplement souligner leur intérêt, au demeurant assez évident, c'est marquer leurs limites et leur degré réel de fiabilité qu'il importe de faire.

Si ces informations sont ici rapportées en trois grandes catégories : *partitions* des territoires, *occupation* du sol bâti ou non bâti, et enfin *toponymie*, c'est d'abord pour

10 On peut d'ailleurs toujours obtenir auprès du Service de la documentation nationale du Cadastre (82, rue du Mal Lyautey, St-Germain-en-Laye) des tirages monochromes de ces calques, et disposer ainsi de la reproduction d'un plan, pas toujours très accessible et quelquefois perdu.

les commodités de l'exposition. Car dans la réalité comme d'ailleurs dans la documentation cadastrale, les partitions, les différents modes d'occupation du sol et la toponymie sont évidemment et fortement liés : affectation et toponyme d'un lieu, forme et usage d'une parcelle, entretiennent souvent entre eux des liens de causalité. On verra cependant que, répondant différemment aux finalités cadastrales, ces diverses informations n'ont pas été reproduites avec une fidélité égale.

1. Les partitions de l'espace communal sur le plan cadastral

Le cadastre permet de restituer plusieurs niveaux de partition du sol, administrative, cadastrale, toponymique ou de propriété. Dans nos régions d'occupation ancienne, leurs différentes limites se superposent pour former un maillage dense et hiérarchisé qui, dans un jeu d'interactions complexes, est suscité par les différents modes d'appropriation du sol, en même temps qu'il détermine certains caractères de cette occupation à laquelle il sert de cadre spatial. L'étude de ces subdivisions est donc un moyen d'analyse et de restitution historique des paysages. Certaines limites, quelquefois fort anciennes, peuvent au surplus garder la trace de toutes sortes d'éléments, de maisons, d'édicules, de routes, de cours d'eau même, aujourd'hui disparus. Le cadastre a cependant ses finalités particulières qui lui font reproduire ces données avec plus ou moins de fidélité.

Les limites administratives ou cadastrales.

Les limites communales.

Si le plan cadastral représente évidemment l'ensemble des limites communales (fig.3), avec une précision parfois relative, certains documents annexes préparatoires à l'arpentage fournissent eux aussi des informations quelquefois fort riches sur la genèse du tracé de ces mêmes limites. On ignore généralement qu'avant l'ouverture des opérations cadastrales, les limites communales n'avaient que rarement été établies par un acte officiel. On sait que les communes créées en 1789 ont généralement succédé aux paroisses de l'Ancien Régime, dont elles ont repris les contours territoriaux. Mais sauf contestation lors de cette création ou antérieurement à la Révolution, aucune délimitation officielle n'avait eu lieu. A vrai dire, c'est seulement pour l'établissement du plan cadastral que l'opération devint indispensable, et c'est très officiellement qu'elle fut confiée aux agents du Cadastre.

C'était la première opération topographique que le géomètre entreprenait. Après une reconnaissance du terrain, il rédigeait autant de croquis schématiques qu'il y avait de communes limitrophes. Ces croquis détaillés portaient la représentation de tous les éléments servant d'appui aux frontières communales : chemin, cours d'eau, borne, édicule, arbre, etc. Ils étaient annexés au Procès-verbal de délimitation qui répétait par écrit toutes ces indications. L'opération n'était pas de pur enregistrement : le géomètre et les maires pouvaient proposer de modifier ces limites, de les régulariser et, notamment, de les attacher à «des objets immuables», c'est-à-dire à des chemins, à des cours d'eau, ou à tout autre élément semblant avoir un

certain caractère de stabilité. Les enclaves ou semi-enclaves étaient de droit rattachées à la commune sur laquelle elles se situaient. Toutes ces modifications, ces rattachements, les compensations territoriales reçues par les communes dépossédées, les contestations, s'il s'en élevait, devaient être mentionnés au Procès-Verbal de délimitation. En outre, pour toute demande de modification ou pour toute contestation, un dossier était constitué, contenant les propositions ou les revendications que les uns et les autres soumettaient à l'autorité gouvernementale qui décidait en dernier ressort. Les parties parfois y argumentent en évoquant des droits anciens, des limites fiscales ou seigneuriales, des partages de communaux, des «extensions de dîmes», de «champart», etc., qui sont autant d'indications sur l'organisation territoriale de ces communautés sous l'Ancien Régime, révolu alors depuis peu. Tous ces documents peuvent être utiles aussi pour repérer ou dater de manière relative les objets, les routes, les bornes, les édicules, etc., qui servent ponctuellement d'appui au contour communal. Il est fréquent d'ailleurs que la connaissance affinée de la formation des limites communales que permet cette source, conduise à en «rajeunir» les tracés : bon nombre de ceux-ci, en effet, dans le détail, ne remontent pas au-delà de cette période.

Les limites de section.

Le territoire communal était divisé en plusieurs «sections cadastrales» (fig.2). Ces sections étaient délimitées sur les plans par des liserés de couleurs, elles portaient une lettre et un nom particuliers, et faisaient chacune l'objet d'un chapitre particulier à l'état de section. Elles avaient pour seul objet de faciliter, en les fragmentant, les diverses opérations cadastrales : elles évitaient les trop longues séries de numéros parcellaires et rendaient plus aisée la manipulation des documents. Le procédé avait d'ailleurs été très souvent utilisé dans les cadastres et les terriers d'Ancien Régime. En principe, la surface (entre 200 et 400 hectares) et le nombre (de 3 à 8) des sections étaient déterminés par la recherche d'une partition équilibrée du territoire cadastré. Leur périmètre devait s'appuyer sur des «limites immuables», comme les rivières, les chemins, les fossés, etc.

Ces subdivisions avaient donc a priori un rôle purement technique et une réalité exclusivement cadastrale. Et pourtant, il est possible qu'elles reproduisent des partitions plus anciennes, seigneuriales, domaniales, etc. Le géomètre disposait en effet d'une certaine liberté dans l'application de ces règles ; on lui prescrivait d'ailleurs de s'attacher aussi aux «convenances» et aux «habitudes locales». Certaines partitions préexistantes dans le paysage, ou dans les têtes, ont pu ainsi s'imposer à lui, pour peu qu'elles n'aient pas été en contradiction avec les instructions. Mais, on le voit, ce sont des indications au mieux bien incertaines sur les divisions anciennes des territoires communaux que peut livrer l'étude des limites de section.

Les lieux-dits.

Entre les partitions sectionnaires et parcellaires, s'intercale un niveau supplémentaire de division du sol, les «lieux-dits» (fig.2). Les lieux-dits cadastraux

sont des groupes de parcelles contiguës, portant un même toponyme et cernés sur le plan par un liseré de couleur. Quoique les instructions n'en disent rien, la subdivision en lieux-dits, comme la division en section, a une fonction toute pratique : elle sert à faciliter l'identification et le repérage des parcelles sur le plan et sur le tableau indicatif. Là encore le procédé n'a rien de neuf. Les «géomètres à terrier»¹¹, l'employaient auparavant et on voit sur leur plans des divisions, suivant les régions, en «champtiers», en «trriages», en «cantons», en «tènements», etc. Dans la plupart des terroirs, ces termes désignaient anciennement des groupes de parcelles agricoles portant un même nom, ayant des limites relativement invariables, formant généralement des unités foncières, fiscales et agronomiques plus ou moins effectives, et qu'on suppose résulter originellement d'étapes très anciennes de mise en culture ou d'appropriation du sol. Au cours du temps, ces partitions ont évolué, différemment selon les régions, pour ne plus apparaître quelquefois à la fin du 18ème siècle que comme de simples subdivisions de la fiscalité seigneuriale. Le plus souvent disparues aujourd'hui, elles apparaissent cependant avoir été généralement un des niveaux essentiels de division du sol dans la plupart des terroirs anciens.

Dans quelle mesure les «lieux-dits» cadastraux peuvent-ils au début du 19ème siècle reproduire encore ces divisions anciennes? Dans les régions, notamment dans les pays de «champs ouverts», où elles avaient conservé une réalité agronomique certaine, où par conséquent elles s'inscrivaient encore dans le paysage et s'imposaient en quelque sorte au géomètre, ces partitions anciennes ont pu être restituées avec une certaine fidélité. Ailleurs, il n'y a pas de raison que le cadastre ait scrupuleusement reproduit des limites qui s'étaient estompées, peut-être dès avant la Révolution. Il est certain au contraire que, là où cela lui parut nécessaire, le géomètre a créé artificiellement des «lieux-dits», qu'il a ensuite baptisés d'un nom qui lui paraissait suffisamment évocateur, celui du principal endroit habité, ou de la plus grande pièce de terre, etc. On peut supposer que le plus souvent il a concilié les deux attitudes, reproduisant ce qui lui convenait et inventant le reste et que donc, si le cadastre, en délimitant ses lieux-dits, reproduit de ces «chantiers» ou de ces «cantons», c'est sans fidélité assurée et parfois mensongèrement.

Les limites parcellaires.

Qu'est-ce que la parcelle cadastrale ?

La parcelle était l'unité de base du cadastre napoléonien. Le calcul de la contribution foncière s'effectuait par parcelle, c'est donc par parcelle qu'en étaient relevés les éléments. Toutes les données que peut recéler la documentation cadastrale par propriétaire, par section, par commune, par département, etc., ne sont que des récapitulations d'informations parcellaires. Le dessin du plan cadastral n'est presque formé que du réseau, parfois très dense, que constituent les limites parcellaires

11 Les terriers étaient des inventaires, parfois accompagnés de plans, de l'ensemble des terres, des droits et des redevances attachés à une seigneurie et établis pour le compte du seigneur. Ce sont en quelque sorte des cadastres privés.

(fig.2). Sections et lieux-dits cadastraux ne sont que des agrégations de parcelles. On verra que la division infra-parcellaire du sol entre parties bâties et non bâties n'a que secondairement intéressé le cadastre et que la représentation des espaces bâtis sur le plan peut n'être que simplement figurative. C'est pourquoi il est fondamental de bien comprendre ce qu'était précisément cette parcelle.

La parcelle cadastrale correspondait assez étroitement à ce que ce terme recouvrait alors sur le plan social, juridique, économique, mais pas totalement : les objectifs propres au cadastre et la recherche de l'efficacité pratique, ont en effet déterminé la simplification d'une réalité forcément un peu plus complexe. Les instructions définissaient la parcelle comme «une portion de terrain ... appartenant à un même propriétaire et présentant une même nature de culture». Trois caractères, qui reflètent le souci de l'administration fiscale de disposer d'unités fiscales de définition relativement constante et de les attribuer à un, et si possible un seul contribuable, déterminaient donc la parcelle cadastrale.

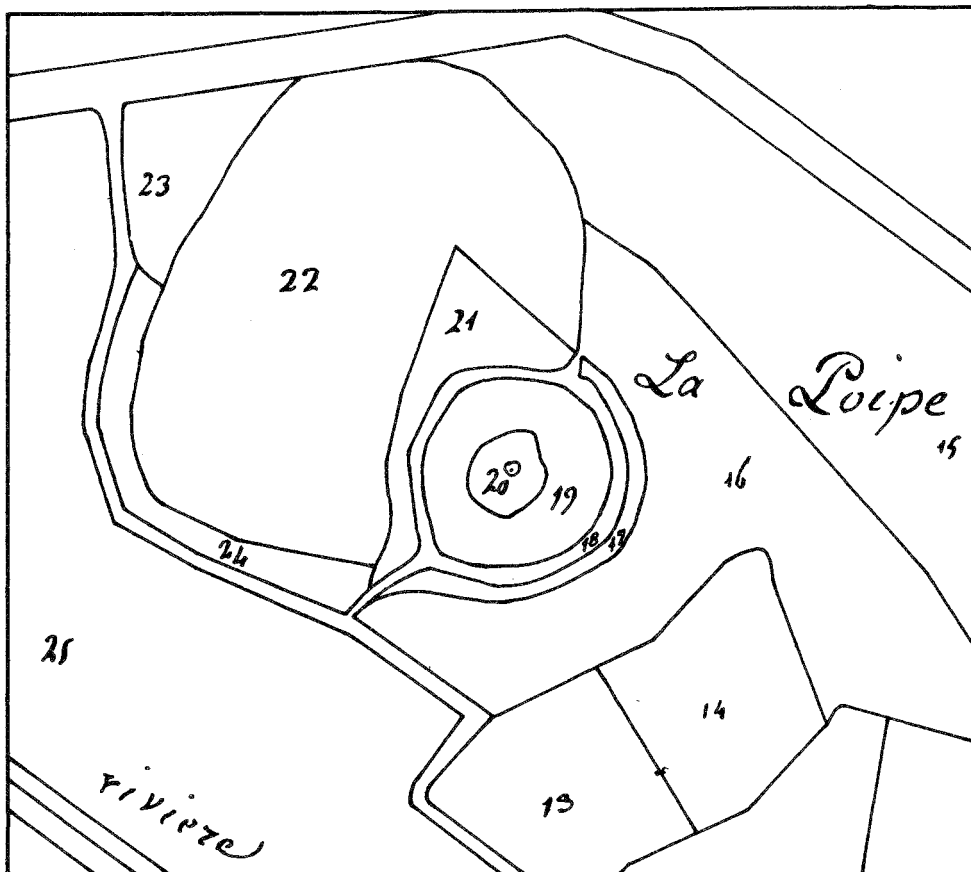


Fig. 4. — Extrait du plan cadastral de la commune de Saint-André-de-Courcy (Ain), section D1, 1/1250, 1819. Les limites parcellaires curvilignes gardent la trace d'une motte féodale.



Fig. 5. — Extrait du plan cadastral de la commune de Baugé (Maine-et-Loire), section B2, 1/1250, 1830. Le percement au 19ème siècle d'une voie nouvelle dans un parcellaire ancien a entraîné la création de parcelles triangulaires, «en sifflet» et «en biseau» caractéristiques.

La règle de l'appartenance à un seul propriétaire a pu occasionner l'occultation de deux sortes de phénomènes un peu marginaux, mais qui pouvaient n'en être pas moins des modes significatifs d'usage du sol. D'une part, tous les édifices ou groupes d'édifices formant un ensemble mais divisés en plusieurs propriétés, constituaient autant de parcelles. Les ensembles, en particulier conventuels, démembrés ou lotis, nombreux dans cette période post-révolutionnaire, sont ainsi masqués sur le cadastre. A l'opposé, tous les biens en co-propriété au sol, quoique non délimités dans la réalité, devaient être partagés sur le plan. Des formes d'appropriation collective du sol, certaines archaïques, comme le partage du sol à portion de fruits, à tant de coups de faux, à tant de cordes de bois, etc., d'autres encore fréquentes en zone d'habitat aggloméré, comme les cours et passages communs, sont donc gommées pratiquement du plan cadastral.

La parcelle devait aussi présenter une «même nature de culture», c'est-à-dire un même type d'affectation. Les bois, les terres labourables, les maisons, etc., parce qu'ils étaient évalués différemment, devaient constituer des parcelles distinctes. Même s'ils étaient jointifs et appartenaient à un même propriétaire : ainsi, la maison et son jardin, ou le moulin et le logis du meunier, etc., sont divisés sur le plan, quoique formant un ensemble fonctionnel (fig.2). L'unité cadastrale ne coïncide donc pas forcément avec l'unité de propriété, ni, plus particulièrement, avec l'unité architecturale qui se compose souvent de différents espaces libres ou bâtis.

La parcelle devait enfin former «une portion de terrain», c'est-à-dire que les biens contigus d'un propriétaire, même voués à une affectation ou à une culture identique, mais séparés par un mur, une haie, un chemin public, etc., formaient des parcelles différentes. L'application de cette dernière règle peut contribuer elle aussi à la

fragmentation des unités réelles de propriétés (fig.2). Dans tous les cas il faut se référer à la matrice cadastrale ou à l'état de section pour reconstituer ces fonds de propriété ou architecturaux.

En fait, la délimitation parcellaire réalisée par le cadastre lui était particulière et n'a reproduit qu'avec une relative fidélité les divisions réelles de propriétés. On ne le voit plus, parce qu'aujourd'hui la parcelle, c'est la parcelle cadastrale. Mais une parcellisation régie par d'autres règles, comme par exemple celles effectuées sur certains plans-terriers de l'Ancien Régime, et pour lesquelles généralement l'unité de propriété semblait compter plus que l'unité de culture, pourra présenter un résultat quelque peu différent. C'est donc prudemment qu'il faut comparer le cadastre avec un autre plan parcellaire et apprécier une éventuelle variation du nombre ou de la taille des parcelles d'un document à l'autre.

L'analyse parcellaire.

Ces restrictions étant fixées, il n'en reste pas moins que la parcelle cadastrale correspond généralement assez bien aux unités spatiales élémentaires des terroirs de nos régions au début du 19^{ème} siècle. L'étude de leur forme, de leurs dimensions et de leur orientation, est donc un des modes privilégiés d'analyse et de datation de l'occupation du sol au début du 19^{ème} siècle, en particulier en milieu urbain. L'analyse des «anomalies» parcellaires peut permettre aussi de repérer et de restituer certains édifices ou aménagements disparus dont elles gardent la trace.

L'analyse morphologique parcellaire. — Quoiqu'elles apparaissent d'une grande variété, les formes des parcelles ne sont pas dues au seul hasard. La parcellisation est avant tout technicisation du sol et, comme c'est le cas pour tout objet technique, la morphologie d'une parcelle est fondamentalement déterminée, au moins à l'origine, par son usage, avec tous les aspects fonctionnels, sociaux, culturels, historiques, que peut recouvrir ce terme. Pour le dire plus simplement, selon qu'elle est vouée à telle culture ou à tel type d'habitat, sa configuration est en principe différente. Dans le système d'occupation du sol que reproduit le cadastre ancien, et que l'on reconnaît bien puisqu'il est encore très largement le nôtre, la parcelle est «rectangulaire» ou tend à l'être, car c'est évidemment la forme qui paraît répondre le mieux aux usages courants, qui offre la meilleure habitabilité, la plus grande facilité culturelle. C'est celle qui est adoptée, quand la parcellisation s'effectue sans contraintes, ex nihilo, comme dans un lotissement, et dont le type historique le plus frappant est le parcellaire «colonial». L'analyse morphologique parcellaire peut donc se fonder sur une distinction simple entre les parcelles plus ou moins rectangulaires, jugées «normales», et les autres, qui apparaîtront en comparaison comme remarquables. La méthode permet de repérer un certain nombre de tracés «anormaux», triangulaires, circulaires ou complexes, qui se révèlent déterminés soit par des usages effectivement particuliers du sol, soit par des «altérations» de la forme rectangulaire originale. Il va de soi cependant que ces qualifications de «normal» et «d'anormal» n'ont qu'une valeur opératoire, que les parcelles «anormales» sont simplement les moins fréquentes, et que la «déformation» de certaines autres doit être comprise comme l'altération d'un modèle idéal.

Certaines limites *circulaires* ou *curvilignes* sont ainsi caractéristiques d'implantations particulières à fonctions militaires, religieuses ou industrielles. Par exemple, les fortifications de terre, notamment les «mottes féodales» composées des levées de terre et de fossés de plan généralement circulaire, ont fréquemment fixé des limites parcellaires, de sorte que le repérage méthodique sur le plan napoléonien des tracés curvilignes permet d'en repérer un grand nombre (fig.4). En ville, des contours circulaires ou polygonaux, atypiques dans la trame grossièrement rectangulaire du bâti, peuvent marquer l'emplacement d'une tour de fortification ou de l'abside d'une église, noyées par l'urbanisation et parfois entièrement détruits.

Les parcelles de formes *triangulaires* (fig.5) sont les plus remarquables, puisqu'en fait elles offrent une praticabilité très réduite. Aussi bien, il n'en existe pas dans les tissus urbains anciens préservés. Elles n'apparaissent qu'à la fin du 18ème siècle, datent principalement du 19ème siècle et sont presque toujours le résultat de l'amputation d'une parcelle existante par un ré-alignement de la voirie. Les parcelles «en biseau» ou «coudées» (fig.5), ont elles aussi été générées par la surimposition d'une voie ou d'un alignement nouveau, tracé en diagonale dans un parcellaire existant : leurs limites ont été recoupées en biais par la voie nouvelle, ou bien elles se sont prolongées en se «coudant» pour retrouver une direction perpendiculaire à la rue. Toutes les parcelles dont le périmètre est ainsi caractérisé par un ou des angles aigus, signalent donc à la fois un parcellaire ancien et son remaniement moderne.

Les parcelles de formes complexes, en «L» ou en «T», ont été créées généralement par incorporation à la parcelle initiale d'autres fonds antérieurement distincts, ou par soustraction de portions de terrains situées généralement sur la rue. Leur observation permet de caractériser l'évolution du tissu urbain auquel elles appartiennent, soit dans le sens d'un relâchement de la pression foncière, soit dans celui d'une densification de l'habitat. Les formes très irrégulières, avec des contours dont l'orientation contrarie celle de la trame générale de l'îlot où elles s'insèrent, résultent le plus souvent de la superposition de deux parcellaires : fréquemment le plus ancien, rural ou pré-urbanisé, a été recouvert et plus ou moins largement fossilisé par un parcellaire d'urbanisation plus récent. Ces formes «anormales» signalent donc des étapes successives et distinctes d'occupation du sol.

Même les parcelles trapézoïdales, qui sont finalement les plus fréquentes, peuvent être considérées comme des «déformations» du modèle rectangulaire idéal. Elles peuvent résulter effectivement de remaniements du tissu parcellaire comme ceux qui viennent d'être évoqués, et donc avoir les mêmes significations historiques. Elles sont plus souvent le fruit d'une adaptation originelle à des contraintes topographiques, naturelles ou produites de main d'homme, et se révéler alors tout aussi éclairantes. La juxtaposition en éventail de parcelles bâties trapézoïdales (fig.6), par exemple, résulte souvent de l'adaptation des constructions à un relief de pente. Elle souligne alors l'importance de la topographie dans la compréhension du site. Elle peut aussi avoir été déterminée par l'obstacle d'une enceinte circulaire, comme celles qui entouraient de nombreuses agglomérations au début du moyen âge et que le parcellaire qu'elles ont façonné permet souvent seul de restituer quand elles ont disparu parfois depuis longtemps.

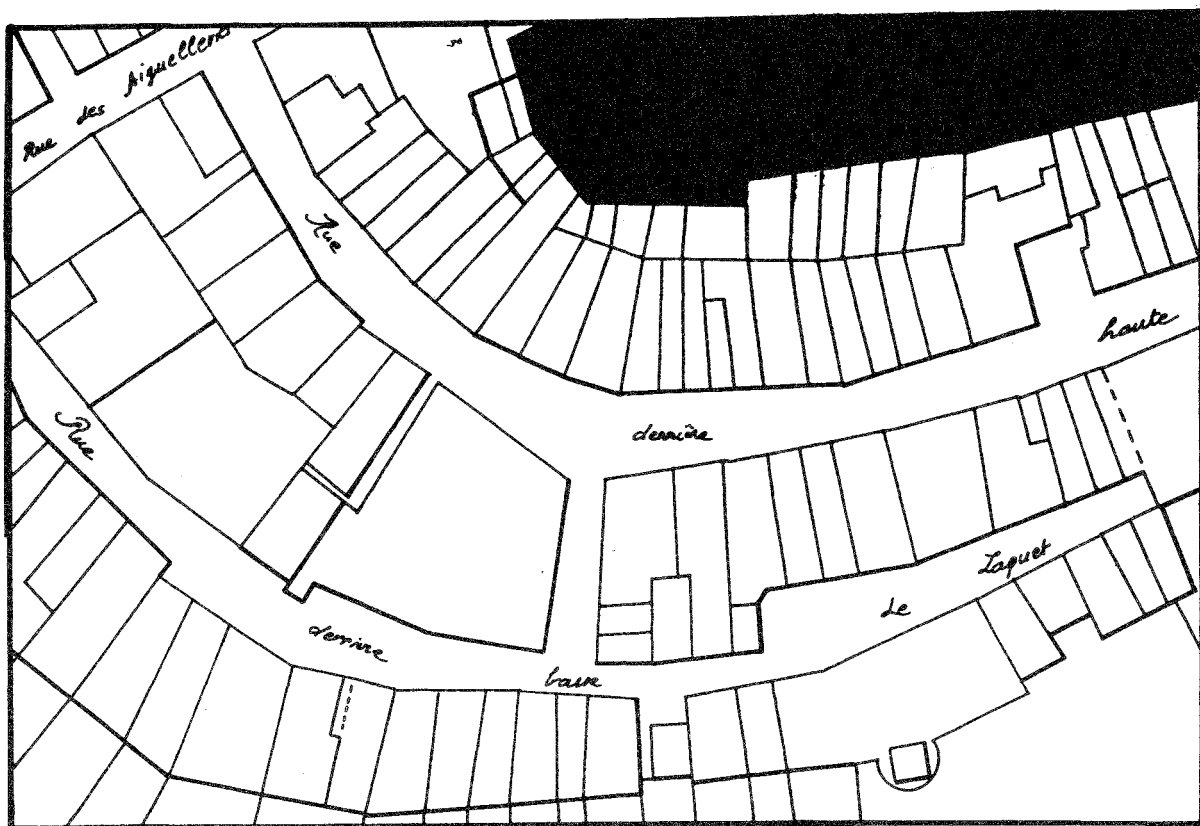


Fig. 6. — Extrait du plan cadastral de la commune de Montbéliard (Doubs), section D, 1/1250, 1812. La disposition en éventail des parcelles de forme trapézoïdale a été déterminée par la disposition en pente du terrain et renforcée par les fortifications de l'agglomération qui s'appuient elles-mêmes sur une rupture de la dénivellation.

L'analyse dimensionnelle des parcelles. — L'étude des proportions et de la superficie des parcelles peut, elle aussi, permettre de mieux comprendre une structure urbaine ou agraire.

Les proportions d'une parcelle peuvent être exprimées par le rapport entre son petit et son grand côté; cet « indice d'allongement », qui évolue de 1, pour une parcelle carrée, à 0,001 (200m x 2m), pour une parcelle « laniérée » rurale, offre la possibilité de rapporter à des valeurs quantitatives la distinction traditionnelle que font les historiens de l'art entre les parcelles « massées » (carrées), allongées (rectangulaires), et « laniérées » (très allongées). Cette catégorisation recouvre plus ou moins une typologie des habitations : par exemple, la parcelle laniérée correspond à un type d'habitat tout en profondeur, généralement avec boutique sur rue. La proportion des parcelles est aussi un moyen de leur datation relative. Ainsi les parcelles urbaines les plus anciennes, médiévales, étaient plutôt allongées; leur concentration signale d'ailleurs souvent les centres urbains ou les noyaux d'urbanisation denses d'origine médiévale. On constate qu'avec le temps, les parcelles ont tendu généralement vers

des formes plus carrées : les lotissements modernes offrent des exemples typiques de cette évolution.

La superficie d'une parcelle, comme sa forme, est plus ou moins déterminée par l'usage auquel on la destine : une installation industrielle, un hôtel aristocratique, une maison ouvrière, etc. exigent ou s'accommodent de surfaces plus ou moins importantes (fig.7). La superficie parcellaire est donc directement un indicateur de la fonction ou du statut social de l'occupant. Ainsi sur les plans cadastraux anciens, on repère immédiatement les micro-parcelles correspondant à ces maisons d'une pièce qui abritaient des populations très modestes; à l'opposé, les très grandes parcelles, comme celles notamment qui sont situées en cœur d'îlot, gardent souvent la trace d'emprises religieuses ou d'hôtels aristocratiques. Ce schéma de lecture doit bien sûr être nuancé, car, selon le lieu, suivant qu'elles sont implantées au centre ou à la périphérie d'une ville, selon l'époque aussi, suivant que leur fondation est médiévale ou plus récente, une «grande» et une «petite» parcelle n'ont pas la même surface. On constate d'ailleurs avec le temps un accroissement continu de la surface moyenne des parcelles, et, rapportée au type d'habitat ou de fonction qu'elle supporte, la taille d'une parcelle peut elle aussi être le moyen de sa datation relative.

On peut appréhender de même un quartier, un îlot, un finage, par les dimensions des parcelles qui les constituent. Sur un secteur donné, le simple examen du plan ou son calquage (fig.7) permettent d'évaluer la taille de chaque parcelle, de constater l'homogénéité de la trame parcellaire ou, au contraire, de noter la juxtaposition de parcelles de tailles variées. A l'aide des récapitulations des états de section cadastraux, il est possible aussi de calculer la surface parcellaire moyenne d'une commune, d'un finage, d'un quartier, etc., et de la comparer à la même valeur moyenne du département, du terroir, de la ville, etc. On peut aussi cartographier par îlot, par quartier, ou par carroyage, cette surface parcellaire moyenne pour mieux caractériser chacun des espace étudiés.

Analyse des orientations parcellaires. — On observe sur les plans cadastraux des groupes de parcelles dont les limites gardent approximativement une même communauté de directions. Ces ensembles peuvent s'étendre à tout le finage d'une commune ou se limiter à quelques parcelles; ils peuvent se juxtaposer brutalement, s'imbriquer ou même se superposer. La recherche des causes de leur arrangement, généralement complexes, peut apporter des informations sur les mécanismes et la chronologie de la constitution du parcellaire du site étudié.



Fig. 7. — Extrait du plan cadastral de la commune de Baugé : faubourg St-Nicolas (Maine-et-Loire), section B2, 1/1250, 1830. En traits pleins, les limites d'unité de propriété ; en tiretés, les limites de parcelles. La juxtaposition de parcelles et d'îlots de propriété de surface et de proportions différentes et les variations d'orientation, reflètent les étapes distinctes d'urbanisation du quartier.

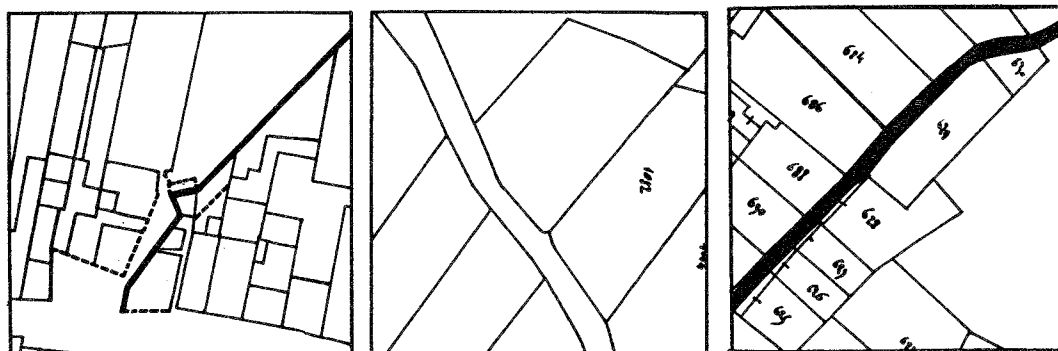


Fig. 8. — Exemples de surimposition d'éléments linéaires sur un parcellaire préexistant. Extraits du plan cadastral de la commune de Baugé (Maine-et-Loire), section B2, 1/1250, 1830. Les parcelles gardent la même orientation au-delà du chemin, de l'enceinte ou du cours d'eau qui leur sont donc postérieurs.

C'est par des procédés graphiques qu'on peut visualiser le mieux les orientations d'un parcellaire. Le procédé le plus systématique consiste à calquer toutes les limites de parcelles à l'exception de celles confondues avec les rives de la voirie. Les directions principales repérées sont ensuite schématisées afin de les mieux faire ressortir (fig.9). Ces analyses font généralement apparaître la relative hétérogénéité des systèmes parcellaires, constitués le plus souvent par la juxtaposition d'ensembles d'orientations différentes, qu'on peut présumer être de formation et d'époque distinctes. Ainsi, les ruptures de direction qu'on peut repérer au sein du parcellaire d'une ville ou d'un terroir¹² gardent la trace des étapes successives de mises-en-culture ou d'urbanisation. A contrario, la continuité d'une orientation au-delà du mur de ville, de la route ou même du cours d'eau (fig.8) qui auraient dû la borner, signale la surimposition, donc la postériorité de ces objets sur le découpage parcellaire.

Parmi le ou les facteurs qui ont pu déterminer les directions principales d'un parcellaire, le relief paraît avoir été souvent déterminant, notamment en milieu rural : les parcelles s'étendent, soit perpendiculairement à la pente, s'appuyant sur les ruptures de la dénivellation, soit parallèlement, suivant la ligne d'écoulement des eaux. Mais d'autres éléments ont pu avoir valeur structurante, en particulier en milieu urbain. Les axes que constituent les chemins ont maintes fois suscité la création de ces ensembles linéaires composés de parcelles allongées juxtaposées, qui sont caractéristiques des faubourgs urbains, des «villages-rues», ou des terroirs agricoles tardivement défrichés à partir d'une route de pénétration. On a vu aussi que des limites circulaires, telles celles formées par les enceintes urbaines primitives, ont souvent déterminé des structures de plan plus ou moins annulaire constituées d'un parcellaire rayonnant.

La précision géométrique des plans anciens.

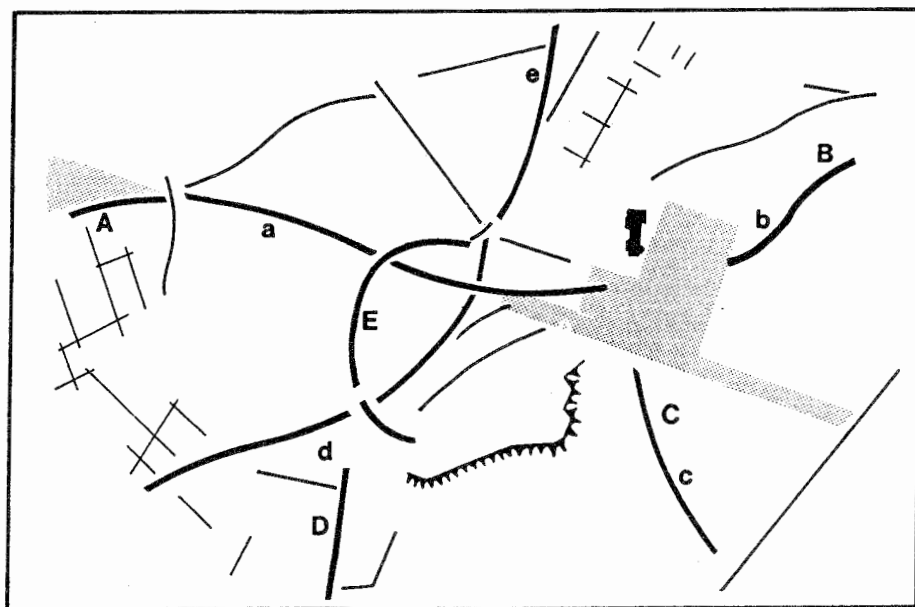
L'étude des plans parcellaires et en particulier l'analyse dimensionnelle des parcelles, posent constamment le problème de la valeur géométrique des plans cadastraux. Il serait vain de vouloir retrouver sur les plans anciens une régularité du même ordre que sur les plans actuels. D'abord parce que les instruments et les méthodes topographiques de l'époque ne le permettaient pas, et surtout parce que l'intention du fisc n'était pas alors d'établir le plan le plus précis possible.

Cette attitude apparaît nettement d'abord dans le choix des échelles des plans parcellaires. Plus une échelle est grande, plus elle permet de précision, plus aussi elle alourdit les travaux de dessin. Les échelles retenues pour les plans parcellaires, le 1/2500 et le 1/1250, n'étaient pas les plus précises, mais elles furent jugées «suffisantes». De fait elles étaient bien assez bonnes, puisque le calcul des superficies parcellaires auquel servait les plans, était arrondi au mètre. Si une échelle plus grande, le 1/625, s'imposa rapidement pour les agglomérations denses, l'emploi des 1/2000, 1/1000 et 1/500 plus modernes, n'eut lieu que vers la fin des travaux, en 1837. Le choix des règles de triangulation traduit la même conception.

12 Voir par exemple ZADORA-RIO (E.), «Archéologie du peuplement : la genèse d'un terroir communal», *Archéologie médiévale*, 17 (1987), pp. 7-65.



A



B

Fig. 9. — Analyse graphique des orientations parcelaires à partir du plan cadastral de la ville de Baugé (Maine-et-Loire), section B2, 1/1250, 1830. Les limites de la voirie sont supprimées afin de mieux faire ressortir les variations d'orientation. Apparaissent ainsi le noyau urbain initial de plan ovale, sans doute généré par une enceinte de même forme, les extensions linéaires le long des routes d'accès, les percements modernes et le parcellaire rural périphérique.

L'enchaînement à partir de la grande triangulation de la France, d'une triangulation intermédiaire cantonale, puis d'une triangulation communale de troisième ordre, aurait constitué la méthode la plus rigoureuse, mais aussi la plus coûteuse. On se contenta de la seule triangulation communale qui permettait une précision acceptable localement sans assurer forcément la cohérence entre les levés des communes limitrophes. Le nombre de points exigés pour le canevas de triangulation paraît, lui aussi, avoir été faible : il est au moins du double sur le plan actuel. La qualité des mesures n'était pas non plus bien grande, la minute sexagésimale seulement étant demandée. Les tolérances, c'est-à-dire l'écart acceptable entre les distances mesurées sur le plan et sur le terrain, paraissent aujourd'hui bien larges. Elles variaient avec les distances, de 1/50 pour le bâti (un mètre sur cinquante) à 1/100 pour «les côtés des parcelles et des polygones» et 1/200 pour les «grandes longueurs» (un mètre sur cinq cent). Le plan napoléonien ne peut donc en aucun cas être comparé à un plan régulier actuel.

Les opérations de triangulation furent cependant sérieusement réformées par le règlement de 1827¹³. Elles furent confiées à un seul géomètre spécialisé par département, choisi pour ses compétences et tenu d'être équipé correctement. Le nombre de points du canevas fut doublé (2 pour 100 ha), la demi-minute sexagésimale exigée, les tolérances pour les grandes longueurs resserrées (1/1000). On peut donc estimer que la valeur au moins de la charpente des plans fut après cette date améliorée.

Les compétences et l'équipement des géomètres du cadastre peuvent aussi avoir été variables. Il a été dit qu'ils étaient formés dans le service par apprentissage, suivant d'ailleurs l'usage courant. Leur qualification dépendait principalement du soin que leur géomètre-en-chef mettait à les instruire et à contrôler leurs travaux. Aussi existait-il de grandes différences entre les départements et dans un même département entre les géomètres-en-chef successifs. Tous les arpenteurs n'étaient peut-être pas non plus correctement équipés, surtout au tout début des travaux. Les instruments étaient rares et chers et ce n'est qu'en 1827 que l'instrument moderne qu'est le théodolite, fut imposé. De manière générale, la valeur des géomètres et la qualité de leur équipement semblent avoir plutôt grandi avec le temps.

La date d'exécution d'un plan ancien, le fait en particulier qu'il ait été exécuté avant ou après 1827, les noms du géomètre et du géomètre-en-chef, pour peu qu'on ait pu apprécier leur degré de compétence, sont donc les critères qui permettent d'en apprécier a priori la valeur géométrique¹⁴.

13 L'échelle réelle d'un plan peut avoir changé, principalement du fait de l'altération dimensionnelle de son support, le papier étant sensible aux variations thermiques et hygrométriques de l'air. Cette variation de l'échelle se contrôle en comparant des distances mesurées sur le plan et les longueurs originelles correspondantes données par la barre d'échelle, le quadrillage, les lignes de vérification, prises sur un plan moderne ou sur le terrain; l'examen des PV de vérification faits au 19^e siècle et après 1930 peut aider aussi.

14 Cf. n. 2.

Il reste qu'une bonne précision géométrique d'ensemble du plan n'exclut pas la possibilité d'erreurs ponctuelles. Un défaut d'orientation lors de levés à la planchette ou dans l'établissement d'une polygonaion ou d'un rayonnement, des erreurs linéaires dues à des fautes de mesurage ou de calcul, peuvent toujours causer des déformations plus ou moins étendues du plan. On note cependant que, parce leur relevé avait moins d'importance dans les finalités du cadastre, les bâtiments sont souvent mesurés avec moins de précision, et que, parce que c'était plus difficile, le levé des objets situés en cœur d'îlots est plus souvent erroné.

2. L'occupation du sol sur le plan cadastral

L'affectation d'un terrain, sa «nature de culture» dans la terminologie cadastrale, était relevée dans le même moment que s'opérait sa délimitation parcellaire. Il a d'ailleurs déjà été dit que l'unité d'affectation était un des caractères déterminants d'une parcelle cadastrale. Les natures de culture étaient enregistrées systématiquement parce qu'elles servaient directement à l'évaluation du revenu fiscal de chaque terrain.

Comme le calcul de l'impôt foncier ne se faisait pas de la même façon pour les propriétés bâties et non bâties, ces deux grandes catégories d'occupation du sol ont été traitées différemment par le cadastre.

Les cultures.

Avec le cadastre, nous disposons d'un inventaire de l'emploi agricole des sols qui peut permettre de décrire la structure agraire de chaque commune à la date des levés. Grâce aux révisions des évaluations foncières exécutées en 1912, puis à partir de 1930, il est même possible de retracer les évolutions de ces terroirs. Ces informations intéressent d'abord l'historien du paysage ou des systèmes agraires, mais aussi celui de l'architecture, car la structure agricole d'un terroir conditionnait assez directement la localisation et quelquefois même la forme de l'habitat rural.

Ce sont les «plans par nature de culture» à 1/5000, quand ils existent encore naturellement, qui offrent la meilleure représentation des cultures. Elles y sont figurées en masse, sans distinction de propriétés, et identifiées par des lettres ou des lavis de couleur (fig.1). Les copies des tableaux d'assemblage dressées après 1821 pour établir la Carte de France à 1/80000 (fig.3), présentent le même contenu et souvent le même aspect. Par contre, les plans parcellaires ne devaient pas porter l'indication des cultures (fig.2), tout simplement parce que cela n'avait pas d'utilité. C'est parce que les règles n'étaient pas encore bien fixées, ou plus très bien suivies, que, par exception, on trouve représentées les cultures sur les tous premiers plans parcellaires et sur beaucoup de ceux levés après 1840. C'est de la volonté particulière des géomètres-en-chef qu'on les voit figurer aussi sur les plans dressés en Lozère et en Haute-Vienne. Normalement, les natures de culture étaient simplement notées à l'état de section et à la matrice, auxquelles renvoyait la numérotation parcellaire. La superficie de chaque classe de culture était récapitulée par section et par commune à l'état de section. A l'aide de ces registres, il est d'ailleurs toujours possible

aujourd'hui, faute d'un plan ancien, de rédiger soi-même un plan des natures de culture anciennes.

Que sont précisément les cultures cadastrales? L'objectif du cadastre n'était évidemment pas la description précise des terroirs agricoles. Pour asseoir l'impôt, il lui suffisait de connaître les «principales» cultures en usage; pour aller plus vite, il lui fallait même simplifier. Et d'abord, plus que les cultures proprement dites, ce sont les usages agricoles permanents que relevait le cadastre. Par exemple, les terres labourables constituaient une seule nature de culture, parce qu'elles supportaient des ensemencements annuels dont il paraissait matériellement impossible d'enregistrer les changements et dont l'imposition différenciée était d'ailleurs jugée fiscalement et économiquement injuste. Aux labours s'opposent donc principalement les deux autres catégories fondamentales que sont les terres de pâture et les plantations, ces deux catégories étant détaillées en prés, prairies, landes et en bois, vergers, vignes, etc., parce que les différences de qualité ou d'essences ont un réel caractère de permanence et entraînent des écarts de revenus relativement constants. Au vrai, les instructions n'indiquaient que très peu à ce sujet. Aucune liste limitative, ou même indicative, n'était donnée. La détermination des «principales» cultures était en fait laissée à l'appréciation du géomètre et de l'expert, qui n'avaient pas intérêt à beaucoup les différencier, leur multiplication alourdissant sans véritable profit le travail d'évaluation. D'où une simplification de la réalité, d'autant plus poussée, bien sûr, que la situation locale était d'avance plus complexe. Les cultures localement marginales ou même simplement secondaires, celles surtout qui offraient les revenus moindres, disparaissaient à l'intérieur de catégories plus vastes et aux limites devenues floues : ainsi les «chaumes», les «bruyères», les «graviers» et autres «marais», dont la distinction répondait à des différences réelles d'usage dans l'économie agricole du temps, étaient le plus souvent regroupés sous la seule catégorie de «landes». C'est pourquoi aussi les nomenclatures pouvaient changer d'un endroit à l'autre : par exemple, dans des cantons voisins, les châtaigneraies étaient évaluées à part, ou rangées avec les vergers, ou encore avec les bois. Il restait à l'expert la ressource de distinguer les cultures «mineures» à l'intérieur des quelques grandes catégories qu'il avait retenues, en les affectant à différentes classes d'évaluation : les bois de première classe pouvaient en fait correspondre aux châtaigneraies, ceux de la seconde aux futaies, etc. Le procès-verbal d'expertise donne quelquefois des indications sur la manière dont a été fixée la liste des natures de culture et son examen peut aider à déterminer la fiabilité de cette catégorie d'informations cadastrales.

Ajoutons que le cadastre ne devait pas relever du tout la nature des clôtures des parcelles, cela ne servant en rien à ses fins. On rencontre cependant de nombreuses exceptions à cette règle, certains géomètres-en-chef ayant pris l'habitude de faire figurer les haies, les murs et autres fossés, qui indiquent souvent l'état de la mitoyenneté, dans le but de faire servir les plans à la solution des contestations de propriété. Pour représenter ces objets, faute de signes conventionnels fixés par les instructions, chacun improvisa, en puisant cependant dans le répertoire alors en usage, ce qui atténua les difficultés d'interprétation. Cependant, sauf sur les plans de certains départements, tel le Puy-de-Dôme, où elle fut systématique, la représentation des clôtures est généralement accidentelle, donc d'une fiabilité très réduite.

Ces restrictions étant faites, le cadastre reste une source excellente pour l'analyse géographique et statistique des terroirs communaux. Les plans représentant les cultures, et tout particulièrement les plans par masse de culture, permettent de visualiser à la fois la distribution spatiale et l'étendue respective de chaque culture : y apparaissent immédiatement, par exemple, la concentration en blocs d'une ou deux cultures dominantes, ou au contraire le morcellement et la dispersion propre à la polyculture (fig.1). Peuvent aussi s'y analyser les modes de localisation des cultures et de l'habitat par rapport à des déterminants topographiques, comme le relief, l'hydrographie, les chemins, etc. L'organisation spatiale des terroirs villageois s'y perçoit presque instantanément : polyculture dispersée, structure auréolaire avec clairière de culture centrale et bois rejetés en périphérie, structure en «bandes» de culture parallèles au lit d'un fleuve, système à blocs de culture dominante, à village central ou situé en périphérie, etc.

Faute de disposer d'un plan par nature de culture, on peut mener une analyse statistique en la fondant sur les récapitulations des «contenances» de chaque culture par section, par classe et globale, que contient l'état de section. On dispose ainsi d'indicateurs sur la structure agraire de chaque commune. On peut caractériser celle-ci en la comparant à la structure communale moyenne du canton, du département ou de la zone qu'on étudie, ou encore à celle de la même commune à d'autres époques, telle que la font connaître, par exemple, les révisions du cadastre au début et au milieu du 20ème siècle. Les évolutions sont parfois surprenantes : telle commune aujourd'hui fort boisée, comme, semble-t-il, de toute antiquité, se révèle presque toute en culture au début du 19ème siècle!

Les constructions.

Avant les cultures, avant même les limites parcellaires, le bâti constitue certainement la catégorie d'information qui a été la plus étudiée sur les plans cadastraux anciens. Des trois, c'est pourtant celle qu'y est figurée avec la moindre fidélité. Les parcelles bâties étaient, certes, représentées sur le plan, puisque les propriétés bâties étaient imposées comme les autres. Chacune d'entre elles est individualisée et figurée sur le plan parcellaire avec la relative précision géométrique que permet l'emploi de grandes échelles. Les surfaces construites un peu particulières que sont les voies de circulation, étaient délimitées sur le plan avec la même exactitude, pour assurer la cohérence topographique du plan. Hors cela cependant, le cadastre n'offre qu'une représentation limitée du bâti, puisque, encore une fois, une description poussée ne servait guère ses finalités.

Il a déjà été signalé que l'unité cadastrale, la parcelle, n'était pas toujours équivalente à l'unité bâtie ; que certaines parties constituantes d'un édifice, les jardins, le verger, les bâtiments agricoles, industriels ou artisanaux de quelque importance, étaient normalement répartis sous d'autres numéros parcellaires que le «sol de maison» (fig.7); et que l'étude d'un édifice sur le plan cadastral doit donc souvent débiter par un travail de reconstitution de l'unité architecturale à l'aide des registres cadastraux.

Ensuite, les édifices ne sont représentés sur le plan que par leur seule projection horizontale; les différents corps d'un même bâtiment ne sont pas distingués. Quoiqu'il

y ait des exceptions à ce principe, aucun détail de l'élévation ni de la toiture, aucune indication de la fonction ou de l'usage des divers bâtiments, n'avaient en principe à figurer. C'est seulement une sorte de plan-masse non légendé des édifices que fournit ordinairement le cadastre (fig.2). Cela lui suffisait, et même largement, puisque l'évaluation cadastrale était calculée sur la superficie globale de la parcelle bâtie et que celle-ci incluait la surface des logements, mais aussi, et indistinctement, celle des bâtiments agricoles ou annexes, des cours et des jardins contigus de moins de 20 ares, bref de tout ce qui autour dépendait directement de la maison ou de la ferme et que le cadastre dans son jargon ramassait sous le nom de «sol de maison». De fait, les géomètres n'étaient astreints à lever avec précision que les limites de parcelles, non celles de chaque bâtiment. Si ces dernières figurent généralement sur le plan, c'est probablement qu'on s'y retrouvait mieux ainsi, que c'était dans les habitudes de faire et que l'arpentage n'était guère rendu plus difficile. Mais c'est tout à fait règlementairement, quoique rarement, que sur certains plans, les espaces bâtis et les espaces libres n'ont pas été distingués et que toute la superficie de la parcelle a été couverte de la teinte carmin significative du bâti, de sorte qu'on ne dispose même pas du plan-masse de chaque édifice. C'est pourquoi aussi la précision géométrique du levé des parties bâties semble généralement inférieure à celle des limites des parcelles. De manière significative d'ailleurs, l'échelle normale du cadastre, le 1/2500, n'était que rarement suffisante pour figurer l'architecture, qui ne pouvait être restitué correctement que par des «développements» à 1/250 et 1/625.

Enfin, toutes les constructions ne sont pas représentées de manière systématique sur le plan. Sont absents ou n'apparaissent qu'épisodiquement, toutes sortes d'édifices ayant leur place dans le paysage, mais qui, tout simplement, n'étaient pas taxables. Les constructions légères, «non à perpétuelle demeure», tels les hangars, les cabanes, les fabriques de jardin, etc., n'avaient pas à figurer sur le plan, même si certaines exceptions, dues au souci d'un géomètre de décrire plus en détail quelque édifice remarquable, peuvent faire penser le contraire. Les croix de chemin, les puits, les fontaines, etc., n'étaient généralement représentés que s'ils pouvaient faciliter le repérage sur le terrain ou la reconnaissance des limites parcellaires. L'inventaire de tous ces édicules n'avait pas à être systématique, et si la figuration de quelques-uns d'entre eux témoigne de leur existence lors du levé, l'absence d'autres ne certifie pas qu'ils n'aient pas alors existé. Les instructions indiquent aussi très clairement que les murs d'enclos, les terrasses, les remblais, les haies de toute nature, ne devaient pas être représentés, même si on constate là encore de nombreuses et constantes exceptions à cette règle. Le géomètre n'était pas tenu non plus de rendre le dessin des jardins et des parterres ; il était tout juste autorisé à figurer, par des tiretés, les chemins privés. Il n'avait enfin pas à figurer le détail des routes et des ouvrages d'art, les fossés, les plantations, les bornes, les ponts, etc. Bref, ce sont les équipements et les aménagements des divers espaces libres publics et privés, qui sont pourtant une part aussi essentielle du paysage bâti que les bâtiments eux-mêmes, que le cadastre, sauf exception, a passés sous silence.

Maintenant, en dépit de toutes ces restrictions, est-il besoin de s'étendre longuement sur l'intérêt des renseignements que peut apporter le cadastre sur le bâti ancien ? Sur presque tous les édifices, il apporte des informations. Sur la majorité d'entre eux, sur les manoirs, les maisons, les fermes, les moulins, sur tous ces édifices qui forment ce qu'on appelle l'architecture «mineure», il est souvent la seule source

documentaire ancienne. La spécificité de ces informations, comme d'ailleurs de toutes celles d'origine cartographique, tient en ce qu'elles sont localisées, c'est-à-dire situées dans un ensemble de relations spatiales avec d'autres données du même type ou avec des données proprement topographiques, comme le relief, l'hydrographie, etc. En d'autres termes, le plan, et c'est son efficacité propre, restitue toujours l'édifice dans son environnement. Avec le cadastre, celui-ci peut être appréhendé à différentes échelles, depuis la plus petite, celle où apparaît la localisation de l'édifice dans le territoire communal (fig.1), jusqu'à la plus rapprochée à laquelle peut s'analyser la composition de l'édifice (fig.2), en passant par un plan moyen auquel peut s'étudier l'articulation d'un édifice avec les divers éléments naturels ou construits qui constituent son site (fig. 4 à 9). On peut de la même façon, dans le cadre d'une étude d'ensemble de l'habitat sur un territoire donné, analyser par plans successifs la distribution du bâti sur le territoire communal, puis la structure des agglomérations, puis s'efforcer de repérer par un inventaire systématique les plans-types de maisons, de fermes, etc.

3. La toponymie

Le très grand nombre de noms de lieux, peut-être au total cinq millions, que contiennent les plans, les croquis et les registres cadastraux, l'homogénéité relative dans le temps et la manière dont ils ont été collectés, font du cadastre ancien une source toponymique sans commune mesure (fig.2).

Pour autant naturellement, les informations qu'on peut en retirer ne sont pas différentes de celles que procure l'étude toponymique de tout autre document. Premièrement, la connaissance de leur étymon peut permettre de fixer l'ancienneté de certains toponymes et, par contrecoup, peut-être celle des lieux qu'ils désignent. Deuxièmement, beaucoup de noms de lieux sont constitués de la dénomination de l'édifice, de la culture, de l'usage, etc., qui occupent ou ont occupé le site ; souvent ils subsistent, même quand l'affectation du site a changé et ils en font ainsi perdurer le souvenir. On retrouve ainsi la trace de toutes sortes d'édifices, de chemins, de cultures, disparus parfois depuis longtemps. On peut grâce à cela, par exemple, localiser un édifice détruit mentionné par des textes, identifier des vestiges ou des édifices reconvertis, ou encore tout simplement repérer des monuments ou des affectations du sol autrement méconnus. On peut aussi procéder à des recensements systématiques de termes liés à un phénomène donné, par exemple à l'exploitation sidérurgique, au défrichement agricole, etc., pour en repérer l'extension géographique.

L'étude toponymique présente des difficultés qu'il n'est cependant pas ici le lieu d'expliquer. On se référera aux manuels voués à cette question. Il est par contre nécessaire de dire quels étaient, suivant les instructions, les noms que devaient relever les géomètres du cadastre et de quelle manière ils ont pu les transcrire, de dire donc quelle est la fiabilité toponymique du cadastre napoléonien.

Les géomètres ne devaient pas enregistrer tous les toponymes qu'ils pouvaient rencontrer, mais seulement ceux qui étaient nécessaires pour se repérer et retrouver plus vite les propriétés sur le plan et sur le terrain. Ils devaient en principe noter sur

les plans parcellaires tous les noms des chemins, des cours d'eau et des lieux habités existants. Les noms de certains lieux-dits non habités devaient être notés, mais pas tous, seulement ceux qui étaient utiles pour localiser les parcelles. Il a déjà été dit que dans certaines régions les «lieux-dits» cadastraux ont ainsi pu reproduire fidèlement la toponymie existante. Mais qu'ailleurs, le géomètre a choisi parmi les noms de lieux ceux dont il avait besoin; qu'en bien des endroits aussi, il a créé artificiellement des lieux-dits pour le coup purement cadastraux, en donnant à quelques parcelles proches un nom pris parmi ceux du cru, parfois même inventé.

Aucune règle ne précisait comment les toponymes devaient être transcrits. A l'époque il paraissait naturel à tous d'écrire ces noms «en bon français», et c'est ce que firent les géomètres du cadastre. Du moins à chaque fois qu'ils comprirent le sens dialectal du nom qu'ils rencontraient, car on trouve sur beaucoup de plans, à côté de toponymes traduits en français, des termes dialectaux ou patoisants, plus ou moins bien reproduits. Les graphies sont variées, changeantes d'un document à l'autre; la proximité phonétique a provoqué parfois des traductions expéditives. Il est donc souvent indispensable de commencer par essayer de restituer la forme correcte de ces mots, en s'appuyant sur les manuels spécialisés et les études toponymiques locales.

La restitution que fait le cadastre de la toponymie locale peut donc varier non seulement avec les localités, mais encore avec la formation générale du géomètre. Son degré de fidélité reste donc malheureusement délicat à fixer a priori.

La toponymie n'offre somme toute qu'une nouvelle illustration de la manière dont le cadastre a reproduit la réalité. L'image est riche, détaillée, mais pas si complète, ni si exacte, ni si constante qu'on l'espérerait. La qualité de chaque catégorie d'information est grande lorsque, comme la surface ou la nature de culture parcellaire, elles sont des éléments du calcul même de l'impôt; elle est plus faible lorsque, comme la toponymie ou les clôtures, elles ne servent qu'à faciliter la lecture du plan. La précision de toute façon, que ce soit celle de l'arpentage ou celle du relevé des cultures, n'est pas la plus grande possible, mais celle qui fut jugée suffisante. Et puis le cadastre a été dressé par des hommes ayant chacun une manière différente d'appliquer les instructions et des compétences variables, sur des terrains plus ou moins difficiles. Les travaux se sont étalés sur des années pendant lesquelles les conceptions, les outils et les techniques ont changé. L'appréciation exacte de la valeur des données cadastrales doit donc s'appuyer à la fois sur le cadre réglementaire qui en fixait assez précisément le mode de collecte et nous permet d'en évaluer a priori le degré d'exactitude et d'exhaustivité, et tenir compte des facteurs individuels ou locaux qui ont pu jouer dans le sens, soit d'un enrichissement, soit d'une dégradation de la qualité de ces informations. L'exercice peut se révéler difficile, mais l'exigence critique doit ici être à la mesure de ce qui reste comme la source documentaire la plus considérable sur l'occupation du sol au 19^{ème} siècle.

Gérard BAPTISTE

Études d'archéologie du catholicisme français, VIII*

LA CRÈCHE DE NOËL

De la grande peinture¹ à l'art saint-sulpicien, les images de la Naissance de Jésus sont si nombreuses qu'on les désigne usuellement du seul nom de «nativité» sans autrement préciser quel est le nouveau-né. Illustration — en notre acception du terme² — des récits évangéliques, elles font voir ce qu'ils narrent, tant canoniques qu'apocryphes³ : Marie, Joseph, les bergers, les anges, le bœuf et l'âne dans la crèche où naît l'Enfant. En cela les crèches qui viennent meubler nos

* Voici le rappel des études précédemment parues dans *RAMAGE* :

I. «Le calvaire de Pontchâteau» : 2 (1983), pp. 11-41.

II. «L'archéologie de la République et du catholicisme dans la France du XIXe et du début du XXe siècle» : 3 (1984-85), pp. 13-47.

III. «Linéaments d'une archéologie du catholicisme en France aux XIXe et XXe siècles» : 4 (1986), pp. 127-149.

IV. «Les grottes de Lourdes» : *ibid.*, pp. 151-165.

V. «Les sanctuaires catholiques hypèthres en France aux XIXe et XXe siècles» : 6 (1988), pp. 65-83.

VI. «Le jouet catholique» : 8 (1990), pp. 59-72.

VII. «Qu'est-ce qu'une église?» : 9 (1991), pp. 49-84.

ABRÉVIATIONS

AA = Ph. Bruneau et P.-Y. Balut, *Artistique et archéologie*, I (= *MAGE*, I. Paris, 1989).

CTN = *Crèches et traditions de Noël* (cat. exposit. Musée nat. des arts et tradit. pop., 1986-1987).

Ripert = P. Ripert, *Les origines de la crèche provençale et des santons populaires à Marseille* (Marseille, 1956),

RTP = *Religions et traditions populaires* (cat. exposit. Musée nat. des arts et tradit. pop., 1979-1980).

¹ J'ai déjà succinctement traité des crèches dans *RAMAGE*, 4 (1986), pp. 155-156.

² Que je rappelle et développe ici même, pp. 56-71.

³ Comme on sait, l'âne et le bœuf sont absents des canoniques.

églises et beaucoup de nos maisons la veille de Noël sont des natiuités, mais l'inverse n'est pas vrai. Il est maintes natiuités qu'on ne traite pas comme crèches, ni par le nom qu'on leur donne, ni par l'emploi qu'on en fait : il ne serait pas ordinaire de qualifier de « crèche » une toile de Raphaël montrant l'Enfant Jésus couché dans la paille entre ses parents, ni de l'exposer à la dévotion des fidèles dans un coin de l'église du 24 décembre au 2 février.

Une façon d'étudier la crèche de Noël peut donc être de chercher ce qui la spécifie parmi le groupe bien plus vaste des « natiuités », c'est-à-dire de toutes les images qui ont thématiquement en commun de montrer la Naissance de l'Enfant-Dieu. Cela oblige à une analyse qui est avantageuse : débouchant sur autant de problèmes archéologiques, elle seule peut donner prise sur le corpus, autrement non maîtrisable, de l'infinité de crèches — anciennes ou contemporaines, ecclésiastiques ou domestiques, napolitaines, provençales, portugaises, tyroliennes, etc.⁴ — qui sont conservées ou dont on possède l'image.

1. La «calendarité» de la crèche

Crèches-images et crèches animées.

Certes, ce n'est pas des mots, nous l'avons souvent répété, qu'on peut attendre la définition scientifiquement correcte d'un objet d'ordre technique⁵. Aussi n'avons-nous pas à chercher ce que veut dire « crèche » mais quelles natiuités font l'affaire comme crèches; ce n'est pas un problème glossologique de désignation, mais, ergologique, d'efficacité. Il n'empêche pourtant que l'usage lexical peut être un

⁴ Voyez, par exemple, des catalogues de musées ou d'expositions : *Tiroler Volkskunstmuseum, Führer durch die Krippenabteilung* (Innsbruck, 1978); *Krippen im bayerischen Nationalmuseum* (Munich, 1980; la collection de crèches de Munich est une des plus belles du monde); *Crèches portugaises* (Centre culturel portugais, Paris, 1980), etc.

La littérature concernant les crèches est considérable, mais, me semble-t-il, assez peu universitaire : voir les bibliographies proposées par A. Bouyala d'Arnaud, *Santons et traditions de Noël en Provence* (Marseille, 1975), p. 37, ou dans *CTN*, pp. 197-201, auxquelles j'ajoute quelques références supplémentaires présentées dans l'ordre alphabétique des auteurs :

Él. Chevallier, «Les crèches napolitaines au XVIII^e siècle», *L'Estampille*, n° 165 (janvier 1984), pp. 31-41.

Cl. Joannis, «Chaumont, Musée municipal : de la crèche de Noël à la crèche napolitaine», *Rev. du Louvre et des musées de France*, 1984, pp. 1-2.

Él. de Mondésir, «La crèche, théâtre sacré», *Art et industrie*, 6 (1947), pp. 51-58.

J.-Br. Renard, «Un mode d'expression de la foi : les crèches d'église», *Foi et langage*, 3 (1976), pp. 187-195.

Sur les santons provençaux, cf. n. 36.

⁵ AA, n° 9, et à nouveau *RAMAGE*, 8 (1990), p. 59 : «jamais la somme des sens d'un mot ne délivre un concept scientifiquement expédient». — «Crèche» n'est pas forcément lié à Noël : la Provence connaît la crèche de la Présentation au Temple, dite «crèche blanche» : *CTN*, pp. 191-193; pareillement, en allemand, «Krippe» n'est pas réservé aux crèches de Noël mais peut aussi désigner des figurations de la Passion du Christ.

utile indice et qu'il vaut souvent la peine de chercher ce qui sémiologiquement rapproche les diverses réalités désignées d'un même nom. De fait, la communauté des mots oriente ici vers la mise en évidence d'une première spécificité, sociologique, de la crèche.

Constat de départ, le mot «crèche» ne désigne pas seulement les images statiques, exposées dans les églises et les maisons, qui nous sont si familières, mais également d'autres façons, aujourd'hui beaucoup plus rares et même carrément désuètes, de montrer la Naissance de Jésus : ce sont les crèches qu'on peut dire animées et qui se distribuent dans les deux catégories bien connues que fait prévoir la théorie⁶.

Les unes sont du drame, en ce que les personnages n'y sont pas figurés en image, mais sont joués par des acteurs. Il peut s'agir de tableaux vivants où des acteurs prennent un moment la pose des figures de la crèche⁷. Ou d'un spectacle de genre théâtral montrant le développement de l'événement dans une suite d'épisodes comme furent les «pastorales» provençales dont la plus connue est la Pastorale Maurel, créée en 1844⁸. Ces crèches à acteurs sont aux crèches-images de nos églises et de nos maisons ce qu'un mystère médiéval ou la Passion d'Oberammergau sont aux images des Chemins de croix.

Les autres ressortissent à cette imagerie cinétique qui combine le drame et l'image. Les rôles n'y sont plus, comme dans le drame, tenus par des acteurs en chair et en os, mais par ces figures imagières plus ou moins mobiles et articulées qu'il est commode de génériquement nommer «marionnettes»⁹. Mais cette mobilité permet de conserver le déroulement scénique habituel dans le drame; par là le jeu des marionnettes est une image qui s'anime comme un drame ou un drame qui s'artificialise aussi intégralement qu'une image. De ce genre mixte relèvent les crèches bisontines¹⁰ ou celles qu'en Provence on appelait «crèches parlantes» ou «mécaniques»¹¹, qui mettaient en scène des marionnettes à glissières hautes d'environ un mètre; apparues à la fin du XVIII^e siècle, donc avant les Pastorales évoquées plus haut, elles tombèrent en désuétude au début du XX^e¹².

⁶ Cf. AA, n° 103c; et cf. RAMAGE, 8 (1990), pp. 65-66.

⁷ Ainsi en 1983 à Saint-Corneille dans la Sarthe : *La Vie*, n° 2259 (15 déc. 1988), p. 65 avec photo en couleurs. Sur les crèches vivantes à l'époque actuelle, cf. CTN, pp. 127-128.

⁸ A. Bouyala d'Arnaud, *Santons et traditions de Noël en Provence* (*supra*, n. 4), pp. 19-24; RTP, p. 140; CTN, pp. 124-125;

⁹ Cf. RAMAGE, 8 (1990), p. 65, n. 21.

¹⁰ RTP, pp. 137-138; CTN, pp. 118-122.

¹¹ Ripert, pp. 31-38. L'épithète de «mécanique» est attestée dès 1786 : cf. le *Journal de Provence* de Beaugeard cité par Ripert, p. 65

¹² Ripert, pp. 31-38; A. Bouyala d'Arnaud, *op. cit.* (*supra*, n. 4), pp. 15-17; N. Lascar, «La crèche parlante et mécanisée du Musée du Vieil Aix», *Provence historique*, 31 (1981), pp. 205-212; RTP, pp. 139-140 (la «crèche Benoît»); A. Giraud, «Les crèches mécaniques en Provence», *Provence historique*, 40 (1990), pp. 173-187 (qui indique p. 175 que la dernière de ces crèches, la crèche Benoît, cessa ses représentations en 1911).



Représentation d'un mystère à Saint-Roch (Paris)
(*L'Illustration*, n° 1564, 15 février 1873)

En regard des crèches statiques, ecclésiales ou domestiques, l'existence de représentations animées n'a certes rien de surprenant, voire rien que d'attendu, tant est étroite au sein de la déictique la solidarité de l'image et du drame, et historiquement fréquente leur alternance¹³. Mais elle avertit aussitôt de ne pas chercher au plan de l'art la spécificité des crèches. En effet, entre crèches-images et crèches-drames, l'écart peut déjà être d'ordre thématique, moins par certains propos qui se disaient dans les crèches animées (car ce sont probablement ceux qu'auraient tenus les santons provençaux s'ils n'avaient pas été muets) que par l'insertion de scènes étrangères à Noël, tant dans les crèches bisontines que provençales¹⁴. Mais il l'est en tout cas schématiquement car image et drame, par définition, mettent en œuvre des moyens différents. Puisqu'elles peuvent n'être pas thématiquement interchangeable et qu'elles ne le sont de toute façon pas schématiquement, ce ne peut pas être une parenté ergologique qui explique qu'on appelle du même nom des crèches de montage si hétérogène.

L'équipement calendaire.

C'est donc à un autre plan de rationalité qu'il convient de chercher le commun dénominateur des crèches-images et des crèches-drames. Or, il est des ouvrages que particularisent sociologiquement l'appropriation du lieu et du temps, l'occasion, c'est-à-dire l'endroit et le moment de leur utilisation¹⁵. C'est justement par là qu'il faut chercher.

Non pas du côté de l'espace. Certes, sa partition sociale est d'observation commune, avec la distinction des lieux publics et privés, sacrés et profanes ou avec les «espaces de loisir»... D'ordre sociologique, l'appropriation du lieu n'a pas à être forcément technicisée¹⁶, mais elle peut être outillée d'équipements qui sont spécifiques de certains endroits et ailleurs sont déplacés, comme les meubles de jardin qui ne font pas l'affaire à l'intérieur, les sacs de plage, le costume de chœur des prêtres vêtus en civil quand ils sont en dehors de l'église, etc. Mais ce n'est pas le cas des crèches. Pour les crèches statiques dont nous sommes familiers, il n'est pratiquement pas d'appropriation particulière de l'espace. Tout endroit convient. Nonobstant des résistances de l'autorité religieuse dont il sera question plus loin, la crèche commence à conquérir sa place à l'église dès le XVI^e siècle (Prague et, en France, Chaource et Nogent-le-Rotrou) et à la maison depuis le XVIII^e¹⁷ et surtout le XIX^e siècle, bien qu'on connaisse des cas plus anciens de crèches privées¹⁸. Elle se développe aussi bien sous une tente place de l'Hôtel-de-Ville à Paris ou, depuis

¹³ Cf. AA, n° 103a où est naturellement cité le cas des crèches.

¹⁴ RTP, pp. 137-138; Ripert, p. 36.

¹⁵ Cf. AA, n° 151.

¹⁶ AA, n° 26 et 59.

¹⁷ C'est l'époque où l'on produit à Nevers des crèches toutes montées sous verre : RTP, n° 520.

¹⁸ La plus ancienne connue serait celle de la duchesse d'Amalfi, citée dans un inventaire du palais Piccolomini à Amalfi en 1567 : *Krippen...* (*supra*, n. 4), p. 17.

quelques années, sur la place Saint-Pierre à Rome. Et pourvu qu'il n'y soit rien de blasphématoire, elle peut s'installer en n'importe quel endroit. Même la crèche animée qui, en Provence s'exhibait ordinairement dans un local quelconque ou une chapelle désaffectée, ne paraît pas avoir été forcément exclue de l'église¹⁹. Bref, la crèche n'est nulle part déplacée.

Il en va tout autrement du temps. Ici aussi, analogue de celle de l'espace, la partition du temps est un fait sociologique très général que résume bien le proverbe «il est un temps pour tout». Sans que ce soit obligé, elle peut comporter des récurrences sur des périodes d'amplitude variée : journalière avec les horaires qui font quotidiennement revenir aux mêmes heures l'ouverture du magasin ou le passage du train ou, dans la liturgie, les «heures» de l'Office divin; hebdomadaire avec l'emploi du temps scolaire où chaque mercredi vient interrompre le travail de la semaine, avec le week-end ou la messe dominicale; multi-annuelle avec les jeux olympiques et les fêtes pentétérides de la Grèce ancienne ou avec l'année sainte ou jubilé des catholiques; séculaire avec les jeux romains du même nom. Et, bien sûr, annuelle avec le calendrier, dont le principe est dissociable de ses modalités historiquement variables, et ses fêtes qui se répètent d'une année à l'autre, chaque 11 novembre ou chaque 25 décembre ramenant Noël ou la commémoration de l'armistice de 1918.

Non plus que celle de l'espace, la partition du temps n'est pas nécessairement technicisée. Pourtant il se fait souvent qu'à des moments récurrents soient attachés des équipements qui seraient, disons cette fois déphasés s'ils servaient en d'autre temps : ainsi, sur le rythme hebdomadaire, certains sont vestimentairement «endimanchés». Mais c'est sans doute sur le rythme annuel que le phénomène est, ou a été le plus marqué : galettes des Rois, crêpes de la Chandeleur, masques du Mardi-Gras ou de la Mi-carême et matériel du Carnaval de Nice ou d'ailleurs, poissons en chocolat du 1er avril, œufs de Pâques, drapeaux et lampions du 14 juillet, chapeaux de la Sainte-Catherine, sapins et boules de Noël ou, dans la liturgie catholique, cierge pascal, housses violettes qui jadis voilaient les images dans le temps de la Passion (sans parler de la culture du muguet ou des chrysanthèmes pour le 1er mai ou le 2 novembre). A ces équipements qui sont techniquement et industriellement hétérogènes mais ont en commun que l'utilisation en est réservée à certains moments du calendrier, nous avons depuis longtemps donné le nom de «calendaires»²⁰.

¹⁹ Pour la Provence, cf. A. Giraud, *op. cit.*, p. 175. *L'Illustration* du 15 février 1873, reproduite ici p. 128, montre la «représentation d'un mystère à l'église Saint-Roch» à Paris où l'on voit des spectateurs assis devant une crèche que visitent bergers et rois mages.

²⁰ Cf. AA, n° 153 où figure évidemment l'exemple de la crèche. — J'ajoute trois précisions :
1° Cette acception de «calendaire» n'est pas, semble-t-il, attestée, mais des adjectifs existant en français, c'est celui qui se laisse le plus aisément rattacher à calendrier («calendal», utilisé en Provence, se rapporte à Noël : cf. *infra* n. 62).
2° Le calendrier n'est qu'une modalité particulière du périodique, qui implique un rythme, mais non pas socialement fixé comme le calendrier. Et comme au discontinu temporel qu'est le périodique répond aussi un discontinu spatial, on pourrait englober le tout sous le nom générique d'équipement intermittent.

Dans ce cadre théorique s'énonce alors aisément la spécificité sociologique de la crèche : si elle peut se dresser quasiment en tout endroit, il n'en est pas de même du moment. Qu'un tableau peint de la naissance de Jésus demeure l'année entière accroché à un mur de l'église, rien d'étrange; mais le visiteur français de certaines églises romaines reste bien surpris — car l'usage italien n'est pas tout à fait le nôtre — d'y trouver une crèche visible au beau milieu de l'été²¹. Déictiquement liée par son référent à la Naissance de Jésus ni plus ni moins que les autres nativités, la crèche, statique ou non, présente la particularité, que ne partagent pas celles-ci, de lui être aussi liée sociologiquement par le moment d'utilisation : exclusivement exposée pendant le temps liturgique de Noël, la crèche est l'image calendaire de la fête.

2. Tridimensionalité culturelle et amovibilité calendaire

Spécificité technique de l'image culturelle catholique.

Pour être nommée crèche et utilisée comme telle, une nativité doit donc être calendaire. Mais cette condition sociologique qui rassemble crèche-drame et crèche-image n'empêche pas que celle-ci, au sein des seules images de la Naissance de Jésus, puisse présenter de surcroît une spécificité ergologique. De fait, toutes les nativités ne font pas l'affaire comme crèches : ainsi il est très exceptionnel qu'un toile peinte soit exposée à l'église du 24 décembre au 2 février pour tenir lieu de crèche comme c'était le cas d'une nativité de Restout à la cathédrale de Versailles en 1984. Une différenciation ergologique peut en principe s'opérer, soit industriellement dans la chose à faire, soit techniquement dans la façon de faire; en d'autres termes, on attend que, parmi toutes les nativités, les crèches présentent des particularités ou thématiques ou schématiques. Les premières — quels qu'en soient les effets, considérables, que j'exposerai plus loin²² —, sont cependant facultatives, tandis que parmi les secondes se trouve le caractère ergologique qui, avec la calendarité, distingue les crèches-images du reste des nativités.

Cette spécification schématique de la crèche ne tient évidemment pas au matériau, car on a produit des crèches en cire ou plâtre, avec ou sans emploi de tissus, dans beaucoup des crèches de nos églises; en terre cuite dans le cas des

3° Il se peut que l'équipement calendaire (et plus généralement intermittent) soit durable : aussi ne ressortit-il pas forcément, comme je dirai en fin d'article que c'est cependant le cas de la crèche, à l'«archéologie de l'éphémère» (cf. *infra* pp. 143-144 et n. 68)

²¹Dans *RAMAGE*, 4 (1986), p. 164, n. 11, j'ai cité les cas de «presepio permanente» que j'avais observés en 1985, en notant que l'usage italien, ou en tout cas romain, différait de celui de la France.

²²Dans la section 3 de cet article.

santons provençaux; en liège, bois, papier, coquillages, etc. Ni aux dimensions et à l'échelle puisqu'elle est ordinairement à l'église de grandeur presque naturelle tandis qu'à la maison elle est sujette à une miniaturisation qui, je le répète²³, n'est pas de soi ludique mais est souvent imposée par les dimensions réduites du cadre domestique. Mais à la tridimensionalité : les naitivités qu'on nomme crèches et dont on se sert comme telles dans le temps de Noël ont toutes en commun d'appartenir à la statuaire. A cela rien d'inattendu : si chez les orthodoxes c'est l'«icône» plane qui reçoit la vénération des croyants, dans l'usage catholique la tridimensionalité est une condition ordinaire de l'idodolie²⁴ : l'image bidimensionnelle n'est à l'ordinaire que d'évocation ou de provocation, servant à la connaissance et à l'appétence, autrement dit à ce que l'Église nomme respectivement l'instruction et l'édification des fidèles, tandis que seule l'image tridimensionnelle est de convocation, destinée à artificiellement remplacer la présence charnelle et servant donc à la fréquentation culturelle²⁵. Sauf exceptions explicables par l'origine de la dévotion ou par des raisons de commodité ou d'économie, les catholiques prient devant une statue et non devant un vitrail ou une toile peinte. Image tridimensionnelle, la crèche est un lieu cultuel comme le marque son association ordinaire avec des prie-Dieu, des cierges et un tronc spécial qui est parfois mêlé d'image sous la forme d'un ange construit pour remercier d'un signe de tête au reçu de chaque offrande²⁶.

Montage et démontage de la crèche.

Une seconde spécification schématique de la crèche, en principe facultative mais en fait quasi générale, est une conséquence technique de la calendarité. Les chandeliers restent constamment sur l'autel comme Marianne sur son socle dans la salle des fêtes de la mairie ou le canapé dans le salon, même si les premiers demeurent éteints, si personne ne regarde la seconde ni ne s'assied sur le troisième : ergologiquement ce sont des outils, donc des pouvoir-servir même s'ils ne servent pas; mais sociologiquement ils n'appartiennent pas à la famille des équipements calendaires. Ceux-ci, au contraire, disparaissent avec le moment du calendrier qui est le leur, soit par anéantissement puis renouvellement, soit par provisoire mise au placard : la galette des Rois se consomme le jour même, l'on attendra la prochaine Épiphanie pour en refaire, mais on met de côté les «fèves», conservables maintenant qu'elles ne gardent du végétal originel que le nom; de même le sapin passera au feu ou aux ordures, on en coupera un autre à la Noël

²³ Cf. *RAMAGE*, 8 (1990), pp. 65 et 69.

²⁴ *AA*, n° 98 qui renvoie à *RAMAGE*, 4 (1986), p. 157.

²⁵ Cf. ce que j'ai dit de ces trois catégories d'images d'église dans *RAMAGE*, 9 (1991), p. 81 à partir d'une distinction théorique sur la destination des images exposée dans *RAMAGE*, 4 (1986), pp. 278-280.

²⁶ Un exemplaire d'«ange quêteur» est reproduit dans *RTP*, n° 530.

suyante tandis que boules et guirlandes attendront au fond d'une armoire le moment de paraître.

L'escamotage de la crèche pendant ses onze mois d'éclipse ne met guère en œuvre d'autres procédés. Certes, il n'est pas sans exemple que, restant dans l'état et le lieu où elle est, elle soit seulement dérobée à la vue par un rideau, comme c'est le cas dans plusieurs églises romaines²⁷. Mais presque toujours on l'ôte de son lieu d'exposition et on la range. De soi, ce déplacement n'entraîne pas forcément le démontage : aisément maniables, les crèches miniatures de nos maisons pourraient fort bien être montées une fois pour toutes et sortir de leur boîte à Noël pour y rentrer ensuite sans qu'on ait chaque année à recomposer décor et personnages; et, de fait, il a existé des crèches toutes construites, parfois présentées sous vitrine²⁸. Mais le procédé n'était guère possible pour les crèches d'église dont les personnages approchent souvent de la grandeur naturelle; aussi, au moment de leur disparition, sont-elles démontées en pièces détachées pour être remontées l'année suivante. Et le fait est que, pourtant sans les mêmes raisons pratiques, c'est aussi l'usage qui prévaut maintenant pour les crèches domestiques.

En un mot, la calendarité de la crèche, qui est d'ordre sociologique, n'oblige qu'à son exhibition et son occultation à dates fixes et s'accommoderait fort bien de ce qu'elle soit ergologiquement assemblée de façon définitive. C'est seulement pour des raisons de facilité que, tout à l'inverse, les crèches sont faites d'unités imagières matériellement indépendantes. Résultant ainsi des impératifs de la calendarité et d'une commodité technique, cette amovibilité rend aisée la modification de l'image, quelle qu'en soit la nature, simple recombinaison des mêmes éléments préexistants, adjonction, suppression ou substitution. Et soit en cours d'exposition, soit d'une exposition à l'autre : dans l'une et l'autre de ces occasions, l'effet est considérable et importe grandement à la thématique, bipolaire si l'on peut dire, de la crèche.

3. La Naissance de Jésus et l'Incarnation, ou l'événement historique et le mystère théologique

L'hétéropraxie de la crèche.

La crèche s'est trouvée plus haut définie comme l'image calendaire de la fête de Noël; par là même, elle est l'image commémorative de l'événement qu'est la naissance de Jésus. C'est une rareté. Déjà, en effet, les «fêtes» du calendrier (mot dangereusement ambigu qui tend à amalgamer deux faits pourtant dissociables, la liesse, qui peut être inopinée, et la date annuellement récurrente, qui peut être de tristesse) ne sont pas toutes des commémorations d'événements comme le 14 juillet ou Pâques; telles sont la Fête des mères ou celle du Cœur immaculé de Marie ou la

²⁷ Cf. ci-dessus n. 21.

²⁸ Ripert, p. 43 et cf. *supra* n. 17.

plupart des fêtes du calendrier révolutionnaire. Mais en outre, commémorative ou non, la fête n'oblige nullement à la déictique, surtout imagière, et même la met rarement en œuvre : on ne célèbre pas le 14 juillet avec une image ou une dramatisation du rassemblement des fédérés de 1790²⁹, mais par le défilé d'armes ultra-modernes qui leur sont totalement étrangères, de même qu'à la messe de la Pentecôte rien ne rend sensible à la vue des fidèles la descente en langues de feu du Paraclet; et il faut tenir pour exceptionnelles les mises en scène des fêtes révolutionnaires.

Or, la liturgie catholique paraît spécialement réfractaire à la déictique commémorative : hormis l'exception — qui est de taille! — du banquet eucharistique (consécration et communion), la dramatisation, en premier lieu, s'y réduit pratiquement à quelques parties du cérémonial de la Semaine sainte, procession des Rameaux, Lavement des pieds (plus ou moins désuet, mais en voie de renaissance), Chemin de croix et adoration de la Croix le Vendredi saint, laquelle notablement n'est pas d'origine romaine. Et quant aux images de commémoration, en second lieu, elles ne sont que deux, et originellement non canoniques : le chemin de croix et la crèche.

Tous deux se sont peu à peu imposés et se sont même plus ou moins insérés dans le cérémonial, l'un formant un exercice de piété bien institué et l'autre ayant peu à peu donné lieu, lors de la messe de minuit, à une procession du portement de l'Enfant Jésus. Mais tout cela a tenu à la dévotion des fidèles, car la hiérarchie voyait d'un mauvais œil une visualisation trop théâtrale et qui fait plus appel à la sensibilité, voire à la sensiblerie, qu'à l'esprit. Cet iconophobie foncière de l'Église explique que la crèche fût d'abord apparue comme hétéropraxique³⁰; on admet généralement qu'elle est une tolérance issue de la Contre-Réforme, mais l'hostilité dura longtemps puisqu'elle fut encore interdite en 1806 par un mandement de Mgr Champion de Cicé, archevêque d'Aix³¹, alors que quelques années seulement plus tard l'usage allait en devenir général en Provence, tant à l'église qu'à domicile.

Ce n'est pas un hors-d'œuvre que reconnaître cette hétéropraxie native de la crèche : elle a ouvert la voie à une diversité d'initiatives qu'aurait davantage endiguées une stricte réglementation liturgique et qui font pourtant l'intérêt thématique de la crèche.

²⁹ L'idée n'en est pas moins venue à un personnage de Maupassant, à l'occasion de la première célébration du 14 juillet, «puisque'on a choisi la date de la prise de la Bastille, (d') organiser le simulacre de cet événement : on aurait fait une bastille de carton (...). La troupe aurait donné l'assaut (...). Puis, on l'aurait incendiée, cette Bastille» (Maupassant, «Les dimanches d'un bourgeois de Paris», *Contes et nouvelles*, édition de la Pléiade, I, p. 152).

³⁰ Je rappelle que, pour nous, l'«hétéropraxie», au plan de l'art, est à l'«orthopraxie» ce que l'hétérodoxie, au plan de la pensée, est à l'orthodoxie : en attendant ce que nous en dirons dans AA, II, cf. RAMAGE, 4 (1986), pp. 130-131.

³¹ Ripert, p. 25.

Déroulement du récit évangélique et progression du calendrier liturgique.

Thématiquement donc, la crèche, au même titre que les autres natiuités, est d'abord, à l'évidence, l'image de l'événement historiquement situé qu'est la Naissance de Jésus et ressortit ainsi à ce que nous appelons la «déictique de l'histoire»³². Mais dès lors qu'on y recourt, exceptionnelle ou non, religieuse ou profane, la commémoration imagière de l'événement pose un problème technique. En effet, l'événement qu'on rappelle ainsi n'est pas forcément, et même est rarement un instantané; le plus souvent c'est une séquence d'épisodes parfois simultanés, le plus généralement successifs. Or, il n'est que deux moyens de montrer imagièrement la diversité des épisodes³³ : multiplier les images comme dans la B. D. ; ou transformer une seule image au courant du récit, ce que fait le cinéma; débitant le récit de la Passion en quatorze stations, le chemin de croix use du premier procédé, tandis que la crèche recourt au second³⁴.

Si le cinéma nous a aujourd'hui habitués à la modification d'une image unique au fil des événements, le film n'est pourtant pas, pour cette fin, le seul procédé possible. On peut exploiter l'articulation des personnages comme dans le jeu de marionnettes, le théâtre d'ombres de la Grèce moderne, les vitrines animées des grands magasins au moment de Noël... Ou l'amovibilité des personnages et des choses comme dans le modélisme ferroviaire ou, manuellement, quand on joue aux soldats de plomb. C'est là le procédé mis en œuvre dans la crèche. Le 24 décembre la couchette de Jésus est vide. Puis, dans la nuit de Noël, souvent par la procession évoquée plus haut, on y dépose la figure de l'Enfant, éventuellement par des artifices un peu surprenants (à Beaufort-en-Vallée, Maine-et-Loire, la couchette, de plâtre, présente une énorme mortaise où vient se fixer le tenon non moins énorme disposé dans le dos de l'Enfant, lui-même de plâtre!); il est exceptionnel, comme je l'ai vu, par exemple, à Saint-Pierre-du-Gros-Cailou (Paris) en 1980, que Jésus et Marie forment un groupe indissociable, ce qui empêche de modifier l'image au fur et à mesure du déroulement de l'événement. Et puis le 6 janvier, on ajoute les trois Rois avec leurs éventuels chameaux. Rien, techniquement, n'eût empêché d'escamoter la Sainte Famille et son âne pour rappeler imagièrement la fuite en Égypte; si cela ne se fait pas, c'est simplement sans doute qu'il n'est pas au calendrier liturgique de fête spéciale pour commémorer cet événement.

L'amovibilité, d'origine calendaire, des personnages de la crèche a ainsi pour premier effet de donner moyen de modifier l'image en cours d'exposition pour

³² Cf. AA, n° 128.

³³ J'entends dans l'imagerie européenne moderne, car on peut aussi, en télescopant la suite des moments, rassembler en une même image des épisodes successifs; ce procédé a été parfois utilisé dans l'imagerie de la Grèce archaïque (par exemple, un fond de coupe de Peithinos figurant les noces de Pélée et Thétis montre ensemble les métamorphoses, en réalité successives, de la déesse).

³⁴ Cf. déjà RAMAGE, 4 (1986), pp.156-157.

suivre le déroulement de l'événement évangélique et en même temps la progression subséquente du calendrier qui en est la transcription liturgique.

L'actualisation du mystère.

Avec ses personnages tridimensionnels, souvent en cire, et son décor — au sens théâtral du terme —, la crèche pourrait prendre place au Musée Grévin entre Louis XVI au Temple et une Réception à la Malmaison, en offrant l'avantage supplémentaire qu'elle se transforme quand Jésus vient au monde, puis quand les Mages arrivent à Bethléem : image d'un événement historique comme un autre, elle nous met en présence du passé comme d'autres images nous mettent en présence du lointain; elle nous procure magiquement une remontée dans le temps qui réellement est impossible, de même, spatialement, qu'une grotte de Lourdes nous dispense de pérégrination³⁵. Comme telle, elle inclut le lieu où s'est passé l'événement et tous ceux qui en ont été les acteurs ou les spectateurs, protagonistes ou comparses : Jésus et ses parents, l'âne et le bœuf, les anges, les Mages, l'étoile, la crèche s'ouvrant sur une vue de Bethléem. En cela la crèche ne diffère thématiquement pas des autres nativités.

Mais les crèches napolitaines du XVIIIe siècle comprennent constamment aussi des figures de Napolitains du XVIIIe siècle, et de même les santons des crèches provençales, en dépit de leur nom de «petits saints», représentent des Provençaux du XIXe siècle³⁶; pareillement quoique avec moins de célébrité, telle crèche de Moravie comprend des bergers moraves comme telle crèche du Tyrol présente un paysage tyrolien³⁷. Ici s'exploite l'aptitude générique de l'image à réaménager l'espace et le temps du référent, à co-présenter ce qui n'a jamais réellement co-existé³⁸. J'ignore ce qui a poussé les producteurs des crèches napolitaines ou provençales à profiter de cette possibilité qu'offre l'image d'y mêler le tout contemporain et le très antique. Les causes sont sûrement difficiles à pénétrer mais l'effet est patent : la Naissance de Jésus n'est pas réservée à ceux qui y ont réellement assisté; comme le proclament aussi bien l'ancienne liturgie (par exemple, c'est à l'impératif présent que l'*Adeste fideles* convoque les fidèles à Bethléem³⁹) que les cantiques modernes, «c'est tous les jours Noël». Les santons ne

³⁵ Je reprends, à peine modifiée, ma formule de *RAMAGE*, 4 (1986), p. 159.

³⁶ Les santons provençaux ont donné lieu, surtout en Provence, à toute une littérature, entre autres : G. Arnaud d'Agnel, *Les santons de Provence* (s. d.); Ripert, pp. 47-58; A. Bouyala d'Arnaud, *Santons et traditions de Noël en Provence* (Marseille, 1975), déjà cité n. 4; *CTN*, pp. 78-105, abondamment illustré; R. Bertrand, *Provence historique*, 40 (1990), pp. 211-216 (exposé de soutenance d'une thèse de 3e cycle, pp. 343-345).

³⁷ Respectivement, déjà cités à la n.4, *Krippen*, n° 62, et *Tiroler Volkskunstmuseum*, n° 43.

³⁸ Cf. *RAMAGE*, 4 (1986), pp. 262-263, et *AA*, n° 102.

³⁹ Voyez aussi la collecte de la Vigile : «redemptionis nostrae annua expectatione»; celle de la Messe de l'Aurore : «nova incarnati Verbi tui luce»; la secrète de la même messe : «nativitatis hodiernae mysteriis»; la collecte de la Messe du jour : «Unigeniti tui nova per carnem nativitas»:

sont pas dans la crèche le simple anachronisme qu'on pourrait tout bonnement y voir⁴⁰ : par la co-présence imagière de temps différents autour de l'Enfant, la crèche n'est plus seulement l'image d'un événement historique unique, passé et lointain, la Naissance de Jésus, mais d'un mystère théologique incessamment renouvelé, toujours présent et prochain, l'Incarnation⁴¹. C'est là l'effet tout à fait orthodoxe d'une image d'abord plus ou moins hétéropraxique et qui au départ n'y visait sûrement pas.

Sans doute instaurée fortuitement, et sans projet théologique précis, à Naples ou en Provence, cette fonction imagière de la crèche peut être délibérément exploitée.

Soit dans les personnages : déjà au lendemain de la première guerre mondiale une crèche montmartroise comportait des figures de poilus et d'artistes⁴²; au temps de l'État français on a vu paraître des santons de diverses tailles représentant le maréchal Pétain⁴³; et récemment des Mère Teresa, ainsi en 1991 à Saint-Hippolyte (Paris) ; dans les années 1980 la crèche de Sainte-Marie-de-Batignolles, à Paris, comprenait, fabriqué localement en carton peint, un de ces balayeurs maliens qu'on voyait quotidiennement œuvrer dans le quartier⁴⁴.

Soit dans le décor⁴⁵. Tantôt il transporte la Naissance de Jésus chez les spectateurs de la crèche, c'est Noël sur place : en 1982, à Saint-Sauveur de Rennes, la crèche avait pour toile de fond des maisons rennaises du XVI^e siècle et en 1984 la façade même de la basilique Saint-Sauveur; la même année, la crèche de Montoire-sur-le-Loir se présentait comme une falaise troglodytique locale; en 1986, à l'aérodrome d'Orly, Noël était figuré dans le décor de l'aérogare avec des Mages descendant d'un Boeing et un radar en place d'étoile; à Rome, en 1989, la

ou encore la strophe 4 de l'Hymne des Vêpres *Jesu Redemptor omnium* : «praesens dies currens per anni circulum».

⁴⁰ Ainsi Fr. Mistral, *Œuvres complètes*, édit. P. Rollet, t. III, p. 897 (cité par A. Giraud, *Provence historique*, 40 [1990], p. 173) trouvait les crèches mécaniques d'un «goût exquis pourvu que l'on ne s'arrête pas à l'anachronisme»; il est vrai qu'elles prêtaient plus à ce jugement que les crèches statiques.

⁴¹ Je ne suis naturellement pas le seul à m'en aviser! ainsi je lis dans *Le journal de la communauté de Saint-Séverin*, février 1955, p. 1, qu'une crèche toulousaine mêle la «représentation d'un fait historique et le mystère permanent», et dans la *Revue de Saint Joseph*, n° 841 (nov.-déc. 1981), p. 4, à propos des figures provençales de la crèche de la cathédrale d'Avignon que «par là est signifiée l'actualité toujours renouvelée du Mystère de Noël» (c'est à H. Cabezas je dois de connaître ces deux publications).

⁴² *La demi-butte* (Bulletin paroissial de Saint-Jean de Montmartre), 15 déc. 1919-15 févr. 1920, p. 1192 (c'est encore H. Cabezas qui m'a fourni cette information).

⁴³ Reproduits dans *RTP*, p. 143, et *CTN*, p. 133.

⁴⁴ J'évite de faire ici état des innovations récentes de l'art santonnier : Tartarin et le Père Noël (*CTN*, p. 104), Cézanne (*Le Figaro*, 18 déc. 1989, p. 40), Raimu, Yves Montand (*Figaro Madame*, 24 nov. 1990, p. 119), etc., dont on peut se demander s'ils sont vraiment liés, comme leurs prédécesseurs traditionnels, à la population de la crèche.

⁴⁵ J'avais déjà cité quelques exemples dans *RAMAGE*, 4 (1986), p. 164, n. 13.

crèche de Stazione Termini prenait pour décor les ruines de la Ville antique⁴⁶, et en 1991 celle de San Lorenzo in Lucina, la basilique San Lorenzo elle-même; ou encore en 1992, au Relecq Kerhuan (Finistère), la crèche des compagnons d'Emmaüs représentait «la Nativité de Bethléem dans un village bien de chez nous»⁴⁷. — Tantôt le décor transporte la Naissance en des lieux éloignés, c'est Noël pour la terre entière : toujours à Saint-Sauveur de Rennes, en 1983, le paysage de la crèche était tunisien; mieux, également en 1983, à Sainte-Jeanne-de-Chantal (Paris), le décor présentait des maisons de partout, pagodes, igloos, buildings américains, cases africaines, châteaux occidentaux.

Consécutives à sa calendarité et à l'obligation de la démonter et la remonter à intervalles réguliers, l'amovibilité des personnages de la crèche est à nouveau exploitable, ici non plus en cours d'exposition, mais d'une exposition à l'autre. Quel qu'en soit le nombre d'épisodes, un événement historique appartient au révolu et l'on n'y peut plus rien changer; sauf à connaître du nouveau sur lui, ce qui ne risque guère d'arriver dans le cas de la Naissance de Jésus, il n'est donc aucune raison thématique d'en modifier l'image. Mais un mystère éternel inclut tous les temps, y compris le présent : au lieu d'être définitivement fixée comme celle de l'événement, l'image, tout au contraire, en est toujours à actualiser. L'amovibilité des personnages et des décors de la crèche met techniquement à portée tous les types de changements qu'appelle cette actualisation : la substitution, par exemple d'une toile de fond à une autre; l'adjonction de personnages nouveaux comme Pétain ou le balayeur noir qui n'étaient pas pensables avant l'instauration du régime de Vichy ou l'africanisation de certains bas travaux; la suppression, ce qui arriva bien entendu à Pétain et même au balayeur batignollais, mais qui peut même, à des fins d'actualité, affecter des personnages de l'événement historique; ainsi, en un temps où l'accueil des immigrés est devenu un thème caritatif de l'Église, la crèche de l'église parisienne de la Madeleine avait, en 1980, réduit les trois Mages à un seul, Gaspard le Maure évidemment, parce qu'il tient aux gens de couleur.

La différence est frappante avec les chemins de croix qui pourtant montrent la mort du Christ comme les crèches le font de sa naissance : on n'y voit jamais de personnages étrangers au récit évangélique bien qu'en stricte orthodoxie le Christ ait par anticipation racheté tous les hommes; l'image, ici, ne montre pas que c'est Pâques tous les jours, peut-être parce que les contemporains, qui jouent dans la crèche le rôle de bienveillants adorateurs exemplarisant la foi, eussent dû tenir ici celui de malveillants persécuteurs exemplarisant le péché. Mais, si l'usage s'était pris d'introduire ainsi des gens du présent dans les chemins de croix, la fixité de leurs figures statuaires — à Pontchâteau ou dans d'autres sanctuaires du même genre⁴⁸ — et plus banalement des tableaux fixés dans nos églises eût rendu impossible l'actualisation des images du mystère, cette fois, de la Rédemption.

⁴⁶ Reproduite dans *Famille chrétienne*, n° 623 (21 déc. 1989), p. 19

⁴⁷ Ce sont les termes mêmes du chroniqueur d'*Ouest France*, 19 janvier 1993.

⁴⁸ Cf. mon étude sur «le calvaire de Pontchâteau», *RAMAGE*, 2 (1983), pp. 11-41.

La bipolarité thématique de la crèche : exigences contraires de l'image de l'événement et de l'image du mystère.

Toujours représentation d'un événement historiquement situé et très souvent aussi d'un mystère intemporel : ce double sens imagier me paraît thématiquement constitutif de la crèche. Certes, l'importance donnée à l'image du mystère dans les années 70-80 a pu faire croire à certains que c'en était fini de celle de la Naissance historique, mais il est manifeste qu'à celle-ci on revient beaucoup ces temps-ci. En fait, du petit peuple napolitain ou des santons provençaux au balayeur malien, il n'est aucune différence thématique ni rupture historique : la crèche oscille entre deux pôles qui sont plus ou moins privilégiés ou cultivés selon les lieux, les temps et les milieux, l'un pouvant être tour à tour apprécié comme conforme au récit évangélique ou décrié comme «mièvre» et folklorique, l'autre comme «ouvert sur le monde» et moins anecdotique ou comme anachronique. En effet, cette bipolarité thématique de la crèche appelle sur une seule et même image des orientations iconographiques tout à fait antagonistes.

Parce que l'événement s'est produit en un temps et en lieu donnés, tout est imagièrément bien venu qui indique ce temps et ce lieu; de ce point de vue, la crèche ressortit à l'imagerie «d'histoire» et l'on a tout intérêt à y cultiver, pour le dire d'un vieux terme assez démonétisé, la «couleur locale». Quels qu'en soient les moyens. Ce pourrait être le savoir archéologique du moment (je précise «du moment» parce qu'on perd parfois de vue qu'un ouvrage qui nous paraît maintenant archéologiquement fantaisiste peut être absolument conforme à l'archéologie de son temps⁴⁹) : un professionnel de l'archéologie palestinienne vous concocterait sans doute une crèche scientifiquement plus fiable que celle qu'il nous est donné de contempler, à la façon dont je composerais une Procession à Delphes artistiquement moins réussie mais archéologiquement plus exacte que n'a fait le Lorrain. En fait, la Palestine des crèches, stabulairement comme vestimentairement, procède surtout de l'idée qu'on s'en fait, ou qu'on s'en est faite par la simple extrapolation de l'Orient contemporain : les robes et les turbans des personnages de la crèche sont ceux des Levantins du XVIIIe et du XIXe siècle, en un mot des turqueries⁵⁰. Cela peut paraître naïf ou simplet, ce n'est pourtant ni plus ni moins bête que l'ethno-archéologie à laquelle certains savants de pointe s'adonnent gravement aujourd'hui⁵¹. Mais peu importe la source de l'imagination : il s'agit toujours qu'imagièrément l'événement apparaisse appartenir à son temps et à son lieu et, inversement, aussi peu que possible à d'autres temps et lieux.

Tout au contraire, l'image d'un mystère intemporel doit cultiver l'uchronie, l'utopie et l'ustratie. Mais comme tout ce qui est humain est en histoire, elles sont forcément inaccessibles et ne se peuvent atteindre que par les voies de la

⁴⁹ *Ibid.*, p. 35. et *supra* p. 70

⁵⁰ Excellent exemple, une crèche napolitaine du XVIIIe siècle à Munich : *Krippen...* (*supra*, n. 4), n° 108 et photographie p. 43.

⁵¹ Cf. ce que j'en ai dit dans *RAMAGE*, 2 (1983), pp. 125-126; et 4 (1986), p. 8.

catachronie des personnages et de l'ectopie du paysage, et plus généralement de la panchronie, de la pantopie et de la panstratie⁵² : au lieu d'une couleur locale aussi homogène qu'il se peut, c'est le mélange de vêtements et de paysages de tous temps, lieux et milieux qui seront ici théologiquement de mise. En fait, notre ethnocentrisme nous fait usuellement restreindre à nous la part du non-historiquement évangélique en sorte que la panchronie, la pantopie et la panstratie du mystère se réduisent à mêler nous-mêmes, personnages et environnement, aux acteurs et au cadre de l'événement évangélique; c'est le principe des santons provençaux du XIXe siècle comme de l'image de Mère Teresa, ou de l'intrusion d'une image de Rennes dans la crèche d'une église rennaise.

Comme en tous les cas que domine la bipolarité de deux tendances antagonistes, c'est un problème historique que d'apprécier la pondération de ces deux pôles rivaux : en tels temps, lieux et milieux, la crèche tient-elle plus à l'image de la Naissance historique ou de l'Incarnation mystique? et, évolutivement, transitivement, stratifiquement⁵³, quelles sont, à cet égard, les variations d'un temps, d'un lieu ou d'un milieu à un autre?

Conclusion : **l'archéologie des crèches**

L'histoire de la crèche.

Mais ce problème de distribution historique ne se pose qu'autant qu'on a déjà reconnu la bipolarité qui thématiquement caractérise la crèche ainsi que la commodité de variations que lui offrent techniquement son démontage et son remontage calendaires. Il n'est pas meilleure façon de montrer ce qu'il y a d'absurde aux «historiques» qui viennent en tête d'exposé ; non seulement on dirait que la suite n'importe plus à l'histoire, mais surtout ils mettent la charrue avant les bœufs. C'est le paradoxe insidieux de toute notre histoire de l'art que de défiler l'histoire sans analyse préalable de l'art, sans savoir de quoi elle va parler, à quoi elle a affaire. De la sorte, l'«historique» s'embourbe. Ainsi lisait-on naguère dans une présentation des crèches françaises que «l'origine des crèches est incertaine. Une tradition les fait remonter à saint François d'Assise (qui) fait célébrer en 1223 la messe de minuit devant une étable où hommes et bêtes revivent les circonstances de la Nativité. Mais le fait reste longtemps isolé et n'a que de lointains rapports avec nos crèches. Il faut plutôt chercher leur origine (chez les) jésuites qui réalisent à Prague en 1562 la plus ancienne crèche d'église connue»⁵⁴. Le «plutôt» est admirable, qui vous laisse le choix entre deux dates et lieux de

⁵² Sur cet arsenal terminologique aussi rébarbatif qu'indispensable, cf. AA, n° 134.

⁵³ Ce triplet sociologique est expliqué dans AA, n° 136.

⁵⁴ RTP, p. 137.

naissance tout à fait différents parce qu'on a d'abord eu en vue le drame (même si la messe de saint François d'Assise pouvait n'en être qu'un embryon), puis l'image et qu'on n'a reconnu entre eux qu'un «lointain rapport» alors qu'ils entretiennent au contraire, je l'ai rappelé en commençant, des relations d'étroite solidarité.

Mon propos n'était nullement ici de faire l'histoire de la crèche, mais de la rendre scientifiquement possible; car, nous ne le redirons jamais assez, les problèmes historiques, si l'on veut se les poser, ne doivent venir qu'au terme d'une «déconstruction» de leur objet, faute de quoi l'histoire, y compris celle de l'art, se réduit à ce qu'elle est trop souvent, un récit où la chronologie compense comme elle peut le défaut d'ordre logique des questions⁵⁵. Telle que je viens de la mener, l'analyse de la crèche en soulève plusieurs : outre la pondération de l'historique et du mystique (et hormis, cela va de soi, les procédés techniques de fabrication des personnages et paysages), ce peuvent être les répartitions diachroniques, diatopiques et diastratiques de la crèche dramatisée ou imagée, ecclésiiale ou extra-ecclésiiale, voire — car il est à tout des exceptions⁵⁶ — calendaire ou permanente.

Corrélations.

La «déconstruction» de la crèche ne fait pas que soulever ces questions d'histoire. Elle fait apparaître aussi des corrélations qui interdisent de l'isoler du reste de l'équipement; dès lors qu'on ne la considère plus comme une réalité globale — qui de la sorte ne ressemble forcément qu'à elle-même! —, mais sous les points de vue variés que dégage l'analyse, elle tient, par tel ou tel de ceux-ci, à des séries ou ensembles plus vastes. J'en mentionnerai trois.

1. D'abord, l'équipement calendaire, dont elle fait partie non pas par son appartenance à la déictique ni sa référence religieuse qui sont ici hors de cause, mais sociologiquement par son utilisation intermittente à des dates fixes du calendrier. Elle est ainsi liée à d'autres équipements propres à Noël comme le sapin, la bûche, le «pain calendal» de Provence ou diverses pâtisseries régionales⁵⁷, et plus généralement à tout ce qui, religieux ou profane, est calendaire.

2. Ensuite, l'imagerie du catholicisme; et plus précisément dans celle-ci, par la destination, l'imagerie culturelle, et par la référence, l'imagerie christologique. A cet égard notre analyse a permis peu à peu de mesurer le quadruple écart qui sépare la crèche du chemin de croix du genre de celui de Pontchâteau⁵⁸ en dépit, schématiquement, de leur commune tridimensionalité et, thématiquement, de ce

⁵⁵ Ce que j'ai souligné dans un compte rendu de l'an passé, *RAMAGE*, 10 (1992), p. 110.

⁵⁶ Cf. n. 21.

⁵⁷ Cf. n. 62.

⁵⁸ Cf. n. 48.

que l'une montre la naissance du Christ et l'autre sa mort : dans un cas, une seule image, transformable, calendaire, où le contemporain peut se mêler au passé; dans l'autre, plusieurs images formant séquence, fixes, permanentes et sans aucune intrusion d'éléments étrangers au récit évangélique⁵⁹.

3. Enfin, cet échange, à double sens, du catholique et du profane que j'ai déjà naguère succinctement évoqué⁶⁰. Même si l'usage liturgique n'en était d'abord qu'une hétéropraxie tolérée, la crèche est à sa place dans l'église autant que toute autre image divine et plus particulièrement christologique, crucifix, effigie du Sacré-Cœur, chemin de croix.... Mais quelle que soit l'antériorité des unes ou des autres, les crèches sont aussi bien extraecclésiales : c'était le cas des crèches dramatiques dont le spectacle se déroulait souvent en lieu profane et c'est celui de nos crèches domestiques dont l'efficiace religieuse n'est sûrement pas négligeable : sans équivalent dans le reste de l'année (le foyer le plus pratiquant n'est pas dans l'usage, par exemple, d'installer à la maison, durant la Semaine sainte, des images de la Passion et de la Résurrection), elle a, dans des familles tièdes ou même non pratiquantes, le double effet, déictiquement, d'exhiber l'image de la Naissance de Jésus, et, par sa calendarité, de compenser d'une marque chrétienne cette paganisation du temps de Noël qu'opèrent la prolifération des cadeaux et l'intempérance des repas.

Installée à la maison aussi bien et en même temps qu'à l'église, la crèche participe aujourd'hui de façon très vivante d'un usage qui sous d'autres formes pourrait maintenant paraître un peu désuet : le transfert de l'oratoire à la maison, tant il est devenu rare qu'on ait chez soi des effigies religieuses, le crucifix excepté, et encore moins un prie-Dieu, un bénitier, voire des rameaux. Or, quels qu'en soient les composants, l'oratoire domestique est une modalité parmi d'autres de la domiciliation du religieux, au même titre que la catholicisation du jeu et du jouet que j'ai récemment étudiée⁶¹, ou l'habitude, en certaines occasions, de régler le repas domestique sur le calendrier liturgique. Ces usages alimentaires consistent bien sûr dans l'observance des obligations canoniques de jeûne et d'abstinence, mais aussi dans la consommation de mets particuliers comme la galette des Rois, les crêpes de la Chandeleur, les œufs de Pâques et dans des pratiques aujourd'hui moins connues comme le repas calendal de Noël en Provence qui comportait l'altération, non seulement du menu avec les « quatre mendiants », la « pompe » (fougasse à l'huile) et autres plats obligés, mais aussi du service avec les trois nappes blanches et les trois bougeoirs⁶². Tous ces faits de catholicisation de la maison correspondent symétriquement aux faits de « profanation » de l'église dont

⁵⁹ Ce parallèle est déjà esquissé dans *RAMAGE*, 4 (1986), p. 156.

⁶⁰ *RAMAGE*, 8 (1990), pp. 71-72.

⁶¹ *RAMAGE*, 8 (1990), pp. 59-72.

⁶² Sur les usages alimentaires de Noël, voir commodément *CTN*, pp. 136-145. — Entre ce que j'appelle ici le « menu » et le « service » se répartit l'équipement du repas (lequel, pour nous, comme on sait, est alimentaires à la pâture ce que vestimentairement l'habit est à l'abri ou stabulairement l'habitat au gîte).

l'un des plus marquants est sûrement l'intrusion qui s'y fait couramment du politique⁶³.

L'archéologie de l'éphémère.

Ce sont là des objectifs préalables, indispensables à toute étude sérieuse d'un corpus. Mais but visé n'est pas but atteint. A cet égard, tout dépend toujours des conditions de l'observation, car si nous nous sommes toujours refusé, épistémologiquement, à chercher en elles une définition de l'archéologie⁶⁴, il ne nous échappe évidemment pas qu'en pratique elles sont un facteur important du succès de la recherche.

D'un point de vue épistémologique, la crèche, en tant que produit fabriqué, relève assurément à nos yeux de l'archéologie, bien qu'en raison du désordre actuel des disciplines on ne laisse pas de la voir aux mains des sociologues⁶⁵, des ethnologues⁶⁶ ou des historiens⁶⁷, de façon forcément dommageable car des gens professionnellement occupés d'usages sociaux et de «mentalités» ne peuvent que plus ou moins occulter dans la crèche la technicité qui en est pourtant fondamentalement constitutive; et c'est bien pourquoi j'en ai ici systématiquement privilégié l'étude ergologique.

Mais du point de vue des conditions de l'observation, elle participe de ce que depuis longtemps nous avons appelé l'«archéologie de l'éphémère»⁶⁸ en présentant les difficultés propres à l'investigation d'ouvrages presque aussitôt disparus que produits. Non pas en raison de sa calendarité (car le calendrier⁶⁹ n'est pas plus forcément éphémère que l'éphémère n'est forcément calendaire, ce qu'illustrent respectivement les santons eux-mêmes qui se conservent d'un an sur l'autre et les plats cuisinés qui ne se font pas à jours fixes), mais de ses démontage et remontage

⁶³ Cf. ce que j'en dis dans *RAMAGE*, 3 (1984-85), pp. 29-42; et, plus récemment et de façon plus systématique, dans *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie* (Université libre de Bruxelles), 14 (1992), pp. 75-93. J'ai indiqué dans *RAMAGE*, 8 (1990), p. 72, comment j'entends «profanation», sans rien y mettre, axiologiquement, de sacrilège.

⁶⁴ *AA*, n° 17-21.

⁶⁵ Des enquêtes sur les crèches ont été menées en 1968 et 1972 par le groupe de sociologie des religions du CNRS.

⁶⁶ Ce dont attestent les expositions organisées au Musée national des arts et traditions populaires : cf. *RTP* et *CTN*.

⁶⁷ R. Bertrand, *Provence historique*, 40 (1990), p. 213, indique que «les santons et les crèches posent néanmoins à l'historien des problèmes d'identification des ateliers et de datation» (comme on voit, il chausse admirablement les préoccupations quasi exclusives des historiens de l'art), mais, à propos de la fabrication des santons, signale une «démarche qui relève d'une forme d'archéologie expérimentale» (laquelle, comme on sait, est ces temps fort à la mode; sur nos raisons d'appeler «auturgie» cette démarche qui, dans le principe, n'est en réalité pas si neuve, cf. *RAMAGE*, 10 [1992], p. 93).

⁶⁸ *AA*, n° 25a avec les références antérieures à *RAMAGE* et cf. *RAMAGE*, 9 (1991), p. 81.

⁶⁹ Cf. supra, n. 20, 3°.

annuels, car, sans même parler de la quasi inaccessible crèche domestique, celle des églises n'est exposée chaque année que durant six semaines, ce qui limite déjà le temps imparti à l'observation; et par dessus le marché, lors de sa réexposition, on ne peut jamais préjuger qu'elle sera identique à ce qu'elle était l'année précédente, ce qui oblige à un examen nouveau : l'établissement du corpus est une tapisserie de Pénélope!

Cependant, la médaille a son avers : la difficulté de l'étude en fait aussi l'intérêt. Si les conditions de l'observation ne sont pas très favorables, on y gagne d'avoir affaire à un objet évolutif, annuellement réitéré donc actualisable, qui n'est pas figé comme un vitrail ou une statue, immuables jusqu'à leur éventuelle désaffectation. A l'inverse de la majorité de l'équipement ecclésial qui remonte souvent à des temps très antérieurs et où peuvent ne plus transparaître que des rémanences⁷⁰, plus précisément à l'inverse de bien des chemins de croix — c'est là encore une nouvelle occasion de les opposer — qui, pour être encore en usage, témoignent d'une vision déjà presque séculaire de la Passion⁷¹, les crèches constituent une sorte de thermomètre sensible de la croyance et de la sensibilité religieuses du moment.

Philippe BRUNEAU

Addenda aux précédentes
Études d'archéologie du catholicisme français

*I. Le calvaire de Pontchâteau (RAMAGE, 2 [1983], pp. 11-41). Du temple de Jérusalem à Pontchâteau, rapprocher la villa dénommée d'abord Ecbatane, puis Sémiramis à Saint-Raphaël : cf. Fr. Fray, *Provence historique*, n° 167-168 (janvier-juin 1992), pp. 403-410.*

*II. L'archéologie de la République et du catholicisme dans la France du XIXe et du début du XXe siècle (RAMAGE, 3 [1984-85], pp. 13-47). Je suis récemment revenu sur l'archéologie des rapports du catholicisme et du politique dans un article des *Annales d'histoire de l'art et d'archéologie* de l'Université libre de Bruxelles, 14 (1992), pp. 75-93.*

⁷⁰ Souvent très anachronique en regard de son utilisation, comme je l'ai noté dans *RAMAGE*, 9 (1991), pp. 53 et 72.

⁷¹ C'est dans des chemins de croix toujours exposés que naguère j'ai cru reconnaître des relents politiques, antisémitisme et ultramontanisme, du début de la Troisième République : *RAMAGE*, 2 (1983), p. 27 et cf. *supra* p. 70.

POUVOIRS ET CONTRE-POUVOIRS

Le glissement de sens auquel procède la théorie de la médiation en baptisant *pouvoir* ce qui ressortit au modèle de l'activité par préférence à celui de la société met implicitement à l'index un pouvoir fictif cantonné dans la représentation fautive de garantie technique. Par quels processus aboutissons-nous aux credo négatifs: *nous sommes tous manipulés, rien ne va, tout va de travers, etc...* la question se pose à chacun relativement à des visées différentes d'efficacité. Il ne s'agit pas tant ici de tirer la leçon de ces expériences infructueuses pour un rendement meilleur de notre activité que, face à l'impéritie¹, de constater l'analyse qu'elle suppose et celle à laquelle elle donne lieu.

Le présupposé ergologique ici introduit pour appréhender cette réalité pratique du contre-pouvoir butte non pas seulement contre un sociologisme décrié plus haut mais plus largement contre l'heuristique d'autres modèles qui font voir de l'*intellectualisme*, de l'*arbitraire* (qu'il soit ou non *diktat*) ou de l'*acte manqué révélateur*; les partisans de la théorie de la médiation y verront évoquées, de la rationalité, trois modalités, glossologique, sociologique et axiologique. C'est dire que l'unité d'appellation *contre-pouvoir* masque une diversité de faits qui ont en commun de permettre de dégager ce qu'est la technique et ce qu'elle n'est pas.

¹ Impéritie que Jean-François Lyotard nomme encore *impouvoir*. Introduction à K. Ryjik, *Analyse de la lettre...*, polycopié, Nanterre, 1970-71. Le mot *impouvoir* apparaît dans Artaud, *Le père-nerfs* (O.C., t.I, p. 90). Cf. Derrida, *L'écriture et la différence*, p. 263 (note de Gilbert Lascault, *Le monstre dans l'art occidental*, p. 368).

Domage que le préfixe orthographiquement s'éloigne de l'effet de sens qu'obtient René Passeron par le terme *inimage*, il eut indiqué subtilement, au prix il est vrai d'un nouveau barbarisme, que notre impuissance est contenue dans nos pouvoirs, à moins d'oser l'écrire comme suit : *in-pouvoir*.

1. Contre-pouvoir et représentation

A. *Lorsque concevoir c'est réaliser.*

1. En tant que trajet les six faces d'un cube ne sont pas égales: il faut compter soit avec les rabats qui par pliage peuvent seuls garantir le volume espéré, soit avec l'épaisseur des plaques s'il s'agit de construire un caisson. En somme pour produire une apparence de cube je dois me représenter une configuration qui s'en éloigne pour mieux s'y conformer dans un second temps.

2. Mondrian à qui il a fallu beaucoup d'habileté pour peindre de façon homogène des zones de couleurs à l'huile aurait-il sans hésiter recouru à la peinture acrylique si elle avait existé en son temps? On peut le penser si l'on retient de la peinture son chromatisme (ce à quoi l'approche représentative et physiologiste nous ont habitués); mais c'est aussi une pâte qui ne manque pas d'apporter son lot de sensations spécifiques liées à sa manipulation: matité, transparence ou opacité, viscosité, siccativité, adhérence, de sorte que l'a priori d'une résolution par l'acrylique oublie que plastiquement l'aplat n'est pas le même. Que seule l'opacité soit ici utile dans la perspective de la production d'une zone de couleur homogène n'empêche pas que pratiquement d'autres pouvoirs interviennent.

Plus généralement, par la prégnance d'une représentation analysée par le langage, on ne retient de la couleur que trois paramètres: tonalité ou teinte, pureté ou saturation, clarté ou valeur. La réalité opératoire en montre bien d'autres qui sont les matériaux mis en œuvre par la lumière électrique avec ou sans fluorescence, avec ou sans scintillement, par la pâte, la poudre, le solide ou le papier: ajoutons à ceux déjà énoncés plus haut la fragilité, la sécabilité, l'étanchéité, la brillance, la légèreté, etc... Ce sont plus que des sensations pour celui qui plastiquement les utilise.

Plus encore que cette réduction à un rapport sensible représentatif à la couleur, il faut parler d'un hiatus entre réalité représentative et opératoire de la couleur. Les systèmes explicatifs ont chacun d'eux, à grand renfort de figures géométriques, toujours voulu rendre compte de la totalité des productions colorées. Avisons-nous que chaque explication n'est valide que relativement au système technique qui produit les couleurs de référence présentées comme universelles.

3. Il est courant de traiter une matière à travers la représentation d'un autre matériau; exemple: la terre change et ne réalise pas en permanence les matériaux qu'on croit. Lorsque la première craquelure intervient, la plasticité initiale liée à une terre humide disparaît mais il arrive souvent qu'elle persiste dans la

représentation, et qu'on fasse avec la terre comme si le matériau était encore là. Selon le même processus de prégnance de la représentation un matériau perçu ailleurs s'impose à l'opérateur bien qu'il ne soit pas présent dans le matériel qu'il utilise: se représentant un édifice de pierre, un tel entreprend sa construction en dotant illusoirement de dureté les petits blocs de terre molle qu'il façonne comme si leur apparence parallélépipédique suffisait à les rendre semblables aux blocs de pierre. Edifié sur une représentation, le château s'écroule.

B. Un problème mal posé.

1. La conception ne précède pas la réalisation; les deux coexistent et conflictuellement. Parler de hiatus entre la représentation et la manipulation c'est indiquer la distance irréductible entre ce que j'imagine et pense et ce que je fais d'autre part: ainsi, on peut invoquer sans risquer l'incompréhension *le haut et le bas, le sens horizontal et vertical* d'une feuille de papier alors qu'elle est posée à plat; on imagine encore tant qu'on n'a pas pratiqué la gravure au burin qu'un tracé droit est plus difficile à tracer qu'une courbe, que le stylo à bille, en dépit de son nom, puisse n'être qu'une pointe.

2. Il s'agit de rompre avec l'idée ordinaire relative à la technique: la conception ne précède pas la réalisation; non seulement la manipulation hante nos représentations dans le sens où elle s'y projette, mais pratiquement les moments qu'on dit de conception sont faits de plans, de schémas, de dessins, bref d'une activité qui pour s'effectuer selon des dispositifs différents n'en est pas moins technique que celle qui parachève le trajet. La part toujours grandissante de l'ordinateur dans nos activités tend à homogénéiser les façons de faire en les conceptualisant: *stocker des données chiffrées* ce n'est certes pas engranger du blé, des planches ou des fûts, pourtant on ne fait bien souvent que les compter, en supposant donc leur interchangeabilité alors que le blé fermente, que les planches gauchissent et que les fûts rouillent si bien que le client (qu'on livre par sac, par palette ou camion, en ne s'assurant que de leur disponibilité à l'écran sans voir l'état effectif de ce qui est proposé à la vente) retourne la marchandise.

2. Contre-pouvoir et instrumentation

1. Les pouvoirs du fil de fer. — Mme B. parlant de son grand père ironisait à propos du bricoleur que selon elle il était: dans sa poche, il avait toujours un morceau de fil de fer qui servait à réparer tout *ce qui ne marchait pas*. J'imagine les bienfaits du fil de fer en question:

- remplaçant un câble de frein,
- serrant comme un collier le tuyau d'arrosage,
- obturant la porte d'une cage à lapin,
- guidant la ligne d'une canne à pêche par une série d'anneaux,
- assurant l'accrochage des plants de haricots mis à sécher,
- débouchant les évier, sa pipe et tous les tuyaux,
- réparant tel tamis percé,

sans compter les trous qu'il devait occasionner dans les poches, ni les griffures et piqûres aux mains et aux cuisses.

A l'évidence, il y a là une collection de faits fonction d'un principe de polyvalence. La question est de savoir dans quelle mesure ou peut y repérer de l'outil ou/et de l'instrument.

Si l'instrument est défini comme la mise en rapport immédiate d'un moyen et d'une fin de telle sorte que toute chose n'étant pas élaborée dans la perspective de la fin visée peut être moyen et qu'inversement toute chose non programmée par outillage peut être fin, on perçoit que le cas du grand-père s'analyse comme de la permanence du moyen dans la diversité des fins sans que celles-ci, bien que nombreuses, soient illimitées. En sorte qu'on en vient à l'outil et à sa polytropie: en regard de l'outil défini comme analyse du moyen et analyse de la fin, le fil de fer n'est pas n'importe quelle chose traitant n'importe quelle fin: la solidité et la plasticité sont en cause dans le remplacement du câble de frein comme dans le collier et toutes les affaires qui suivent, mais le fil n'est exploité que dans le tamis, la pointe que dans le débouchage. Que ce fil de fer puisse s'élaborer en pointe, en crochet ou en anneau ne suffit pas à établir sa réalité de moyen instrumenté: la liste n'est pas longue et cependant limitée.

On peut donc penser que nous sommes en présence d'un dispositif de serrage-couture-accrochage, le tout à la fois sans qu'on puisse le réduire à aucune des composantes téléologiques qui n'apparaissent telles que par projection de notre propre technique. Mais on ne saurait exclure la part de l'instrument qui réside ici dans l'adaptation toujours réalisée du matériel dont on dispose à l'affaire à traiter.

Quant aux risques encourus, qui sont les contre-pouvoirs auxquels on serait tenté d'associer plutôt l'instrument que l'outil, on ne peut certes affirmer que les poches en tissu soient élaborées pour le stockage de solides et particulièrement de pointes, mais c'est négliger la boîte dans la poche où le grand-père en question isolait le fil.

2. Hypothèse. — La maladresse implique la technique (par encombrement et négligence) bien qu'on déplore alors le défaut de celle-ci, voire son absence. L'homo faber est maladroit parce qu'il persiste à faire avec l'assurance et la

négligence que lui procure et que suppose la technique lorsqu'il veut s'en dispenser pour aller au plus vite.

La technique n'a que faire de l'affaire particulière visée, elle fonctionne: ainsi le pinceau ne peint qu'autant qu'il est chargé, faute de quoi il frotte, il brosse, il absorbe donc enlève aussi bien la matière qu'on vient d'ajouter. Là où un dispositif agissait, un autre a pris le relais et l'on met parfois longtemps à réaliser qu'on fait tout autre chose et parfois l'inverse de ce que l'on croyait faire, mais avec autant de technique.

3. La maladresse n'a pas techniquement de sens; par l'activité outillée, il n'est question que de fonctionnement et de dysfonctionnement. Le rapport à l'analyse des moyens et des fins est pris en charge par la technique; il n'y a plus à mettre en rapport le moyen avec la fin, le bout du fil avec son logement (cas du branchement électrique).

4. Croyant faire parfois deux tâches à la fois on n'en fait qu'une, ce qu'on prend pour une autre opération techniquement n'existe pas: ainsi pour garnir le mur de papier peint, on colle et on ajuste sans que l'ajustage y soit intégré au collage. Faire glisser le papier alors que la colle commence à prendre et que le papier se détend irrégulièrement par l'effet d'une (instrumentation opiniâtre) tension trop localisée, c'est ce à quoi régulièrement on s'expose si les bords du lé relativement à la surface à couvrir, et non la continuité du motif, ont fourni le repère du lieu d'application.

De surcroît il arrive qu'on omet une troisième tâche qui aurait dû être là: le séchage n'est techniquement présent qu'à condition de l'anticiper et de prévoir en conséquence le retrait du papier en superposant les deux bords, et d'y adapter le découpage par une attente obligée.

3. Contre-pouvoir et maîtrise technique

A. *Qu'est-ce que «faire attention»?*

1. Une pince ne nous place pas entièrement dans un système d'outillage, elle assure la prise, mais pas l'orientation du fil: la manœuvre reste naturellement soumise au tremblement; il faut à cet égard rappeler que l'imitation en peinture,

poussée par un réalisme toujours plus exigeant, prescrit aux peintres de tableaux l'emploi d'un appui-bras ².

A défaut de pince les ongles et les doigts fins sont l'analyse outillée du corps (leur raison d'être naturelle et sociologique n'empêche pas leur utilisation). Y correspond l'analyse outillée des choses: pour assurer la prise d'une pomme, ses deux creux forment le logement de la pointe des doigts ainsi devenus crochets, à moins que la paume de la main ne se joigne à la pomme comme un moule à son empreinte.

2. L'attention, l'appréhension, l'attitude, l'application. — La prise est une analyse en ce sens que dans le rapport à la chose à prendre nous faisons constamment l'hypothèse du ou des matériaux ainsi mis en œuvre. Telle feuille de papier sera présentée légèrement incurvée, le pouce à l'intérieur pour éviter que sa souplesse ne contrecarre la lecture proposée; par contre, voulant attirer les regards, je m'en saisis à bout de bras et du bout des doigts en l'agitant pour faire valoir un pouvoir sonore et une configuration changeante à travers sa souplesse et sa légèreté. Ces rapports à la feuille de papier (ni plus ni moins spontanés que ceux qui visent l'appréhension d'un objet à travers une chose) n'ont pas besoin d'être désignés ou désignables pour avoir lieu. La pathologie de l'atechnie tend à nous montrer que le fait de pouvoir désigner un objet usuel n'en délivre pas le mode d'emploi et inversement s'agissant de l'aphasie. Faire attention ne mettrait donc pas en cause notre capacité à concevoir et nous situe dans un autre rapport à la chose que celui de l'intelligibilité. A cette distinction entre la conscience et la conduite, l'appréhension et l'attention, s'ajoute celle qui les oppose à la condition et au comportement. Que le métier soit *pour quelque chose* dans le bien fait, c'est une banalité visant une attitude, mais la conséquence la plus importante de cette diffraction de la rationalité est que l'application n'est pas seulement ni nécessairement en cause dans l'erreur de manipulation.

B. La technique suppose une capacité de négligence...

Cette négligence nécessaire apparaît comme le corollaire des capacités de différenciation et de segmentation.

Qualitativement, toute variation sensible de matière ne correspond pas à un changement de matériaux, de même tout changement matériel dans *le nécessaire* à, n'en fait pas autant pour un autre dispositif. Quantitativement, l'isolation des matières n'est pas le critère constitutif de l'engin, et la fragmentation opératoire

² Tel qu'il est représenté sur un tableau de Jean-Baptiste Chardin, *Le singe peintre*, cet appui-main autant qu'appui de l'avant-bras se présente comme une baguette de tambour portant sur la toile par sa balle de peau.

liée au début et à la fin d'un mouvement gestuel ne manifeste pas le nombre des machines.

Dans le rapport au matériau de la transparence, celle-ci se réalise indifféremment par le verre, le plexiglas, le cellophane, le PVC, etc... peu important le poids, la souplesse, la dureté. La condition nécessaire et suffisante réside dans l'opposition entre la transparence et l'opacité, deux casiers en somme où doit être rangée la totalité des matières. Toutes les transparences sont concernées: celles de l'eau et de l'air autant que celle du verre, celles qui d'emblée apparaissent dans une perspective d'utilité comme les autres qui semblent n'être données que par les sens et naturellement disponibles.

Peu importe que le collage ait ou non recours à l'autocollant, que le timbre-poste se double d'un anti-adhésif, qu'il faille l'humidifier à l'éponge ou à la salive, que faute de précollage il faille d'abord l'encoller au tube, à la spatule, ou au tampon de gomme arabique, la diversité des manœuvres liées aux variations du *nécessaire* à, bien qu'elle implique parfois la mise en œuvre d'une autre tâche en plus du collage, s'effectue dans la permanence du dispositif de collage.

L'engin suppose aussi qu'on néglige le nombre des matières qui y participent. La poignée de porte ou le manche de pinceau s'accommodent de la présence d'un revêtement, le dossier de chaise de la complexité d'une armature d'acier, d'une planche de PVC et du rembourrage de mousse polyéther. Inversement, dans l'entonnoir fait d'une seule masse, on peut dénombrer: un crochet, un tube, un trou, une évasure et un renfort. Séparer le trou du tube montre bien l'abstraction en cause.

Il n'y a pas dans le travail autant de séquences opératoires qu'il y a d'interruptions et de reprises, de la continuité bien souvent existe techniquement entre tel mouvement arrêté et tel autre qui, entrepris plus tard, l'achève cependant. Le simple fait de peindre a un début qui ne se réduit pas à la première touche et une fin qui ne se confond pas avec le pinceau posé sur la palette. Indépendamment de leur complémentarité structurelle, les unités du fabriqué ne sont pas réalisées dans une successivité rigoureuse, mais entrecoupées les unes par les autres: l'enduit du timbre-poste auquel procède l'imprimeur anticipe certes sur le collage de l'exploitant qui peut suivre longtemps après, mais il est déjà intégré au collage de telle sorte que l'un ne peut exister sans l'autre, ce qui correspond à l'hypothèse de la machine. Le séchage qui entre temps intervient n'est que l'adaptation au transport qui reliera en différé l'encolleur au colleur.

C. La vigilance.

En regard de cette capacité de négligence tour à tour de la matérialité et de la finalité, que suppose instantiellement l'accès à la mécanologie et à la téléologie, il faut poser une capacité de vigilance: la maîtrise technique suppose une attention à

ce qu'il ne faut pas négliger pour assurer mécaniquement et téléotiquement l'affaire.

Mécaniquement, à la relation d'exclusion propre aux identités oppositionnelles, est substituée une relation de coréalisation. Exemple: dans une fenêtre ce n'est pas la fragilité qui est exploitée mais la transparence et l'étanchéité. Toutefois, non seulement ces matériaux sont réalisés avec la fragilité du verre, mais leur permanence n'est assurée qu'en recourant à la solidité du bois. Au total, deux qualités utiles en quelque sorte supplémentaires sont pratiquement apportées, rendues nécessaires par la façon de faire. Il est à noter également que la fragilité n'est pas exclue mais compensée par son opposé instantiel: la solidité. On perçoit ainsi que le contre-pouvoir auquel il faut parer exige que l'attention se porte sur un fait qui n'est pas exploité ici, la fragilité, mais qui pour autant n'en fait pas moins partie intégrante d'un système technique en tant que matériau (cf.5, A).

Téléotiquement, l'ouverture de la fenêtre n'exclut pas sa fermeture, les deux opérations sont réalisées de telle sorte que l'une ne contrecarre pas l'autre.

D. Nous ne parlons pas tous la même technique: le contre-pouvoir, pouvoir d'un autre .

Une table sérigraphique n'est pas qu'un support, c'est aussi un placage par aspiration: faute de repérer ce trajet, l'ensemble de trous n'a pas d'existence utile; par suite, on comprend qu'aux yeux du néophyte elle ne soit qu'une table d'encrage et qu'en essuyant les taches d'encre il se soucie peu de savoir si les trous se bouchent

Mais la subjectivité que postule l'ergologie³ par différence avec la *technologie* n'est pas telle qu'on puisse faire longtemps abstraction de la technique de l'autre. On n'adhère pas à un système technique comme, par un acte inaugural, à une association; il se découvre par la manipulation, autant dire par la confrontation du résultat obtenu avec le système mis en œuvre dans des rapports de causalité parvenant au structurel par appropriation.

³ La réalité technique est aussi subjective que celle qui résulte du signe, de la personne et de la norme, en ce sens que le matériau ne s'extrait pas de la matière comme on arrache une substance; en tant que principe d'analyse différentielle de la matière, il n'existe que relativement au système d'oppositions pratiqué.

E. Lorsque la technique se venge d'être oubliée.

1. Le contre-pouvoir, conséquence d'un double principe mécanologique.

— Un pouvoir peut en cacher un autre parce qu'une matière réalise plusieurs matériaux et qu'un matériau se manifeste dans des matières physiquement différentes.

Voulant ouvrir un tube de peinture, on le chauffe au briquet mais c'est au risque d'enflammer le bouchon qui n'est pas moins fusible et combustible que la peinture. Passer au chalumeau une surface peinte fait valoir un pouvoir fondant, mais ce même matériau retenu dans le décapage est négligé ailleurs⁴ dans la pratique de tel peintre qui trouve ainsi un pouvoir colorant produit par le début de combustion.

— Un engin n'est pas ce qu'on a dans la main, celui-ci en réalise plusieurs et celui-là se retrouve ailleurs dans des ustensiles de configuration différente qui relèvent d'autres secteurs d'activité

C'est ainsi qu'on réalise l'existence technique du fil en sérigraphie, alors que seuls le tissu et ses ouvertures de maille semblaient s'imposer, en apprenant à ses dépens que le tissu tendu, tout comme le bas, file par une agrafe orientée pareillement ou perpendiculairement au fil qu'elle a coupé.

2. Le contre-pouvoir, conséquence d'un double principe téléologique.

— Voir une diversité: se tromper d'opération peut arriver comme il arrive souvent qu'on ait en tête le mode d'emploi d'un autre dispositif que celui qu'on met en œuvre: l'enfant investi dans une pratique d'écriture ne connaissant que le nettoyage et la linéarisation (par la gomme, l'effaceur, la feuille et le crayon) et l'éclairage coloré de la petite lucarne télévisuelle, encourt le risque d'un désenchantement dans le rapport à la peinture. Les modulations de la matière et de l'orientation obtenues par le pinceau seront mises à son passif pour l'avoir manipulé comme un crayon, c'est-à-dire, comme s'il présentait une pointe rigide, une mine d'approvisionnement constant et une matière sèche qui assurent la régularité et la localisation de la couleur.

— Voir une pluralité: le "nécessaire à" n'est pas un mais plusieurs dispositifs (un dispositif n'agit jamais seul). Au pinceau, il est difficile d'obtenir un aplat de gouache, on peut s'en tirer en recourant au rouleau, fiel de bœuf et large pinceau, mais ce ne sont que des palliatifs, le principal est dans l'analyse des opérations en cause: la plupart du temps, au lieu de procéder en un seul passage, celui qui voit dans la peinture une façon de *gâcher son dessin*, revient sur la trajectoire du pinceau avant de le recharger en pâte de sorte qu'au lieu d'ajouter de la matière il

⁴ Rappelons au passage que la même manifestation peut relever de deux explications différentes.

en enlève, agissant comme avec une éponge. A noter que la dureté de la brosse n'est pas la souplesse du pinceau en pointe; pour peu qu'elle est préférée à celui-ci il n'y aura pas seulement dépôt de couleur mais en même temps marque, empreinte du pinceau. En somme le nombre des opérations à voir est plus grand que celui supposé sur la base de la fonction conventionnelle des ustensiles⁵.

4. Contre-pouvoir et projet (intention)

A. "Ça ne marche pas".

Toute la difficulté à appréhender une téléologie revient à la dissociation nécessaire entre la fin disponible qualitativement et quantitativement par la technique et la finalité intentionnelle à laquelle l'affaire ne se réduit pas.

L'erreur de manipulation a cet avantage de nous placer face au fonctionnement promis de la technique en accord avec le résultat obtenu mais en rupture avec celui attendu. On peut invoquer une série de cas en les désignant de telle sorte que s'en dégagent distinctement le but et la mise en œuvre des dispositifs:

- pour doser le poivre on secoue le poivrier (dosage et dispersion), le fractionnement du débit est assuré à hauteur de la quantité maximale pouvant passer à chaque fois, seul le nombre de fois ne l'est pas, ni le choix du poivrier si la salière est identique en apparence;

- pour laver la salade on bouche l'évier (lavage, remplissage et obturation), l'obturation de l'évier est réalisée même s'il déborde quand on jette la salade;

- pour sécher la vaisselle on la pose dans l'égouttoir (séchage et tamisage); l'égouttoir égoutte toujours même s'il est tombé avec son contenu malencontreusement dans l'eau de vaisselle;

- pour dépoussiérer son vêtement on a recours au rouleau adhésif (nettoyage-arrachage), le rouleau fonctionne encore lorsqu'il arrache une page d'écriture après être tombé sur une feuille;

- pour ne pas se brûler on prend une pince porte-plat (manutention, serrage, isolation) qui, comme son nom l'indique, pince aussi bien les doigts que les plats.

A noter la distance entre le fait impliqué et l'effet recherché. Axiologiquement, dans la production se manifeste aussi du détour, une façon de ne pas aller droit au but. Le fait d'instrumenter son geste plutôt que de l'outiller, peut relever d'une axiologie sans remettre en cause l'autonomie supposée de la technique, mais cette analyse risque d'éluder la rationalité technique, surtout si l'on confond, par le biais de la fin de l'instrument, "fonction et destination"⁶ et, plus encore, l'analyse

⁵ Pourtant et comme son nom l'indique, *le pinceau brosse*.

⁶ Tel que l'a montré Philippe Bruneau, "De l'image", *RAMAGE*, 4 (1986), pp. 275-278.

technique de la fin et la finalité intentionnelle, l'implicite technique et axiologique, ce qui se fait et ce que l'on veut faire. La garantie du dispositif affiche axiologiquement une volonté, bien que l'instrumentation s'avère parfois plus adéquate: la procédure technique devient alors protocole. La volonté de bien faire épinglée par Robert Filliou et sa trilogie *bien fait, mal fait, pas fait* n'est pas moins relativisée par le terme de "nolonté" que lui préfère la théorie de la médiation. Doit l'être tout autant la *velléité* par quoi on dénonce habituellement la tendance à mal faire sous l'occurrence d'un contre-pouvoir. Ce dernier repéré suppose déjà un bilan implicite.

Il reste que l'analyse qui escamotte la téléologie en identifiant la fin à l'intention, comme il vient d'être dit, pour décrier *l'adhérence aux moyens ou les contraintes techniques*, verse à l'opposé dans un angélisme que Machiavel ne contribue pas à éclaircir. Pour réaliser un projet, il faut non seulement en prendre les moyens mais encore les fins techniques. On ne saurait trop insister sur la réalité de cette face téléologique de l'outil tant elle est actuellement réduite aux intentions, plus encore que la sémiologie qui l'inspire analogiquement.

Les tâches ménagères invoquées en exemple ne sont pas si loin d'une *prise de pouvoir*, en jouant sur le sens civique de l'expression puisqu'en étant le moment attendu de la participation de chacun à la vie sinon au destin de tous, elles peuvent éventuellement habiliter ceux qui les assurent et les assument.

B. Quatre comportements.

Pour ce qui est des beaux-arts, le contre-pouvoir est l'occasion de repérer et de préciser *le beau geste*, l'esthétique héroïque qui rend l'artiste inquiet et prédisposé à l'émotion. Quatre comportements cernent un milieu qui n'est pas la médiocrité mais le vouloir faire "scalaire"⁷ de chacun en butte à des impératifs contradictoires:

1. L'effet, vite.

Selon la définition de l'instrument, le recours au moyen le plus immédiat est le plus efficace. Or nous recourons à l'outil par lequel l'adéquation des moyens et des fins est rompue; il y a là une complication qui dans le passage à la limite rappelle le maniérisme tel que l'a défini Pierre-Yves Balut⁸. On peut néanmoins avancer que le recours à l'outil n'est pas à prendre nécessairement comme l'indice d'une patience à vouloir faire: trajet et projet acculturés ou non ne se superposent pas.

⁷ J. Gagnepain, *Du vouloir dire*, 2 (1991), p. 210 : «Tout se passe normalement comme si la moindre de nos décisions portait le poids de ce que nous refusons, non point au coup par coup, mais selon un système scalaire fondé sur la précellence plus que sur l'exemplarité».

⁸ RAMAGE, 2 (1983), p. 161 : le maniérisme, inadéquation maximum de l'outil à sa fin.

Quoi qu'il en soit, on ne peut manquer d'opposer au maniérisme ainsi précisé un instrumentalisme *bidouilleur*.

2. Le détachement finaliste.

Poursuivre par le détachement finaliste c'est finir d'évoquer l'angélisme en y rapportant une pratique de l'art conçue en terme *d'idée* primant sur des *modes d'exécution*: cette stratégie aboutit à s'en remettre à la compétence d'un industriel en croyant pouvoir cantonner celui-ci dans l'analyse des moyens, comme si, par son tournage, le chef opérateur n'avait pas un regard entier sur le film incluant une analyse de la fin qui ne coïncide pas avec celle du réalisateur, comme si le maçon n'avait pas sa propre vision du bâtiment différente du maître d'œuvre, architecte ou, le plus souvent, ingénieur en bâtiment⁹. Il y a là une façon de rater son trajet par prégnance du résultat escompté proche d'une dépendance par rapport au projet. Se tenir coûte que coûte au projet initial engage son partisan dans une voie particulièrement difficile, dans un mode plastique d'activité où prime l'attention à la façon de faire. C'est probablement la raison d'un art dit *conceptuel* qui intègre la relation contractuelle aux constructeurs de l'œuvre que l'artiste a voulu prédéterminer ou qui fait valoir l'écart entre le constructeur qu'il est de la maquette et les collaborateurs néanmoins constructeurs qui la réalisent.

3. Le réaménagement constant du projet.

"L'existence précède l'essence", la formule sartrienne a fait fortune chez les critiques de "l'art contemporain" qui ont pu ainsi mettre en évidence des effets de sens produits a posteriori. La théorie de la médiation postule la diffraction en quatre plans de la réalité ainsi évoquée. On passe ainsi de la réalité aux réalités de l'objet, du trajet, du sujet et du projet. Relativement à la réalité du projet, celui-ci est plus précisément défini¹⁰ que relativement au sens qu'on lui confère dans la problématique souvent énoncée du *programme sans projet* telle que Sol Lewitt l'a initiée. Il est néanmoins à reconnaître la spécificité du projet plastique tel qu'il transparaît à travers cette prise de position de Ulrich Rückriem: "Matériau, rapports de grandeur et de masse, surfaces et couleur, le lieu d'exposition et naturellement les processus de travail sont aujourd'hui comme dans le passé le contenu de mes sculptures. Le quoi et le comment faire sont posés là comme les deux tours de la cathédrale de Cologne... Le hasard, la chance, la malchance sont

⁹ Occasion de rappeler ce que Philippe Bruneau appelle *la bouffonnerie des architectures sans architecte*, «Huit propositions sur le style», *RAMAGE*, 5 (1987) p. 103.

¹⁰ Organisation naturelle de la pulsion, le «projet» de la théorie de la médiation peut ne pas être acculturé comme il peut l'être en dehors de toute considération d'objet lorsqu'il inclut la réalité d'une attention prêtée à la façon de faire, alors que le sens élargi habituel implique nécessairement un acte conscient et volontaire portant sur un objet explicite.

très importants pour la pierre. On ne peut jamais voir ce qui se passe à l'intérieur d'un bloc. Souvent il m'arrive alors de modifier mon projet au cours d'un travail."

Il y a loin entre ce réaménagement d'un projet initial et la programmation des accidents à la façon dont Victor Hugo les rendait possibles en recourant aux allumettes cassées, aux plumes faussées, aux tâches d'encre et de café. La catastrophe, celle que Francis Bacon¹¹ s'évertuait à frôler, est le seul mode d'irruption d'un contre-pouvoir, elle cesse d'en être une dès lors que le peintre continue et recompose avec elle. Il se peut qu'elle n'affiche aucun retour d'un refoulé que l'artiste au nom d'une idéologie de l'authentique se devrait de ne pas évacuer.

Qu'elle doive son occurrence à une organisation technique qui ainsi se révèle, montre plutôt de quel côté il faut que le refoulement ait lieu, en adoptant une autre façon de faire.

Il semble en tout cas que la pratique des arts plastiques ne soit pas incompatible avec une casuistique qui nous éloigne sensiblement Beaux-Arts.

4. La lutte contre *le matériau qui regimbe*.

En regard de ces attitudes qui font largement place au contre-pouvoir, il y a celle, plutôt ascétique, indiquée par les mots et le travail de certains engagés dans une lutte contre *le matériau qui regimbe*¹². Tenir au projet, c'est ici *le mener à bien* et non à l'instar de l'héroïsme se focaliser sur son observance. La difficulté réside ici dans l'anticipation d'un résultat qui pour être plastique suppose la prédétermination de la façon de faire (la plastique étant faite de son réaménagement continu par les conditions mêmes du travail). Paradoxalement

¹¹ On pourra lire au chapitre du *Diagramme* de Gilles Deleuze : Francis Bacon, Logique de la sensation, éd. la Différence, Paris, 1973.

Diagramme : c'est comme si, tout d'un coup, l'on introduisait un Sahara, une zone de Sahara dans la tête, c'est comme si l'on y tendait une peau de rhinocéros vue au microscope... C'est comme une catastrophe survenue sur la toile dans les données figuratives et probabilitaires. Le diagramme, c'est donc l'ensemble opératoire des lignes et des zones, des traits et des tâches assignifiant et non représentatif. Et l'opération du diagramme, c'est de suggérer.

¹² Le mot est de Jean Dubuffet : «Prospectus aux amateurs de tout genre», Paris, Gallimard, 1946, p. 54; rééd. 1967 in «Prospectus et tous écrits suivants», Gallimard, 2 tomes.

On mettra entre parenthèses l'imputation de la malfaçon au seul matériau; elle procède de la même analyse oubliée d'une téléologie mais supposant une fin incorporée au moyen. La solution préconisée d'une attitude en accord avec le *comportement du matériau* suppose plus encore: la collusion du matériau et de la fin (à ne pas confondre avec la collusion plastique du rythme et de la façon de faire), ce qu'on ne peut admettre sans nier la différence de principe entre l'instrument et l'outil.

cela suppose l'exercice constant d'une capacité d'autofrustration qu'on est loin de souligner dans le monde de l'art.

C. Acharnement et désinvolture.

— Le pinceau n'est pas magique en totalité; or l'échec d'un projet de peinture, s'il n'est pas dépassé, aboutit au dégoût de peindre¹³. Ce peut être le cas lorsque l'aplat escompté n'apparaît pas, mais plus encore, dans le rapport à l'eau, avec un papier qui gondole, peluche et à force d'insister sur la même zone finit par se trouer. Cet enchaînement des catastrophes va de pair avec un angélisme qui n'a que le souci des visées. Pour cette raison il est important de montrer que la fin peut être aussi outillée et que la technique n'est pas un *ensemble de moyens*.

— L'incident fait voir: il oblige à pénétrer l'organisation technique mais c'est à condition d'une exigence: un rapport laxiste à la règle aboutira à le négliger. Et ce rapport peut intervenir par changement de règle, en passant d'un mode de production à un autre (cf.5, E).

5. Conclusion : contre-pouvoir, capacité d'analyse et de réinvestissement

A. Négation performantielle du matériau.

Instantiellement, le matériau mis en œuvre n'est tel que par opposition avec d'autres qui le définissent. Mais les conditions de fabrication d'un matériau ne sont pas celles de la production.

Si l'affaire à traiter exige un pouvoir adhésif, peu importe théoriquement que celui-ci se réalise par de la colle cellulosique diluable et nettoyable à l'eau ou par de la colle dite "forte" parce que résistant à tout solvant, on perçoit vite que pratiquement c'est le contraire qui prévaut. Le contre-pouvoir survenant par suite de l'isolement d'un matériau à l'encontre de l'intégration et l'enchaînement opératoires.

Si l'on consulte un guide des solvants et plastifiants adressé aux industriels, leurs *caractéristiques* mentionnées en un tableau synoptique s'avèrent correspondre à des contre-pouvoirs fixant implicitement les limites de leur manipulation. La même attention se repère dans le guide CIBA des colorants et le guide Rubson des mastics et revêtements¹⁴.

¹³ On peut y voir une façon inespérée de favoriser le passage à l'ordinateur (ce mode électrique de production d'une couleur-lumière nous éloigne toutefois de la peinture en pâte jusqu'à la rupture).

¹⁴ *Solvants et plastifiants* : H. Guinot, Dunod, Paris, 1948 ; *propriétés physiques de quelques solvants usuels: point d'ébullition, volatilité, tension de vapeur, densité, indice de réfraction,*

B. *Relativité des pouvoirs et des contre-pouvoirs.*

"En cas d'incendie, briser la vitre" cette mention nous montre que la fragilité peut être utile. Mais cette ambivalence peut être notée relativement à n'importe quel pouvoir: en l'occurrence, lorsqu'il s'agit de briser la vitre du dispositif d'alarme, la solidité devient un contre-pouvoir; c'est d'ailleurs pour l'éviter que la fragilité se double d'une sécabilité dans le comprimé médicamenteux ou la tablette de chocolat. Le leitmotiv *technologique* de la *résistance* est donc à relativiser, son défaut (dans la perforation du tube de dentifrice relativement à la pointe du bouchon) comme sa réalité (dans l'obturation du même tube) pouvant assurer une qualité utile. Toutefois il faut aussi ne pas confondre matière et matériaux, la boue que subissent les terrassiers n'est pas celle des *instituts de remise en forme*, le mot est trompeur mettant dans la même case une réalité technique et un état non exploité de la matière. Atténuation de l'atténuation: la technique nous fait voir en faisant exister autrement ce que les seuls sens nous offraient. Ainsi, certaines photographies de Sebastio Salgado nous montrant les pompiers du pétrole totalement couverts de boue mettent le doigt principalement sur la besogne mais accessoirement, un photographe ne manquera pas de relever qu'ainsi la brillance de la boue assure l'enregistrement maximal du volume des corps. C'est en fonction du même principe que le paysage ensoleillé après la pluie devient photogénique.

C. *Corrélation entre les affaires entreprises et les pouvoirs disponibles.*

1. Peut-il exister une affaire pour laquelle nous ne serions pas outillés ? La supposer c'est poser également qu'il puisse y avoir une pensée, des choses à dire, sans langage, ce qui est structurellement impossible. Mais c'est supposer également qu'il puisse y avoir projet d'activité sans technique, ce qui est conforme au «quartésianisme» de la théorie de la médiation (un plan se trouvant en conflit,

chaleur latente, viscosité, limite d'explosivité, constante diélectrique, point de fusion et de cristallisation, point d'éclair (température à laquelle la matière s'enflamme).

Les colorants Chlorantine lumière et leur emploi, CIBA Société Anonyme, Bâle; liste des propriétés particulières: *solidité à la lumière, solubilité, rongabilité* (affinité relative au) *coton mort, coton/viscose, viscose barrée, stabilité aux apprêts de résine synthétique, sensibilité aux métaux*. Remarque: à aucun moment il n'est question de la saturation des teintes, autrement dit du pouvoir colorant, le seul pouvoir attendu de l'exploitant.

Guide Rubson: comment vaincre l'eau et l'humidité, exemple de propriétés retenues: étanchéité, élasticité, adhérence, résistance aux conditions atmosphériques, résistance au vieillissement, à l'abrasion, au feu, aux produits chimiques.

plus qu'en interférence, avec un autre) . Voir en 4 "ce qui se fait et ce que l'on veut faire".

2. L'importance de la technique jusque dans le regard: le regard outillé.

Qu'une feuille de papier puisse couper est un contre-pouvoir que l'on constate rarement et qui semble de prime abord difficile à reproduire. On observera d'abord que plus la feuille est longue et plus la coupure est profonde; ainsi, une bande du type antiadhésif qui se détache du double-face peut s'avérer maléfique dans le rapport à la main. On complètera ce constat par le fait que les bords ne sont tranchants que par glissement rapide. Si la solidité n'était pas à considérer également on peut suggérer qu'il y a là les prémices de l'invention d'une scie à ruban ...de papier!

Abandonnons maintenant l'univers du concours Lépine où s'affirme l'ingéniosité du bricoleur pour reconnaître le rapport quotidien au monde en termes de *pouvoir faire*.

C'est une règle de conservation d'apprêter la toile avant de peindre de telle sorte que les couches de peinture soient isolées de l'air par le dessous; pour qu'un apprêt soit réalisé conformément à cette règle le procédé de contrôle consiste à présenter la toile à contrejour pour repérer la réalité de l'obturation des ouvertures de mailles. Peu de peintres ont ce souci de nos jours depuis que certains, comme Larionov, Gontcharova, Morgounov, Le Dentu, eurent le souci inverse réinvesti dans un néo-primitivisme. Aux yeux du sérigraphie dont l'activité met en œuvre l'obturation, une œuvre qui fait valoir la toile par ses ouvertures est plus qu'un écho à sa pratique: c'est le travail sérigraphique qui produit cette nouvelle réalité d'une peinture de l'obturation dans le rapport à un vide persistant. Par ce regard outillé des pratiques historiquement éloignées se rencontrent un moment: telle la peinture de Roger Bissière et celle d'Edouard Baran outre celles des russes¹⁵.

D. Exemples de réinvestissements déictiques et plastiques d'un contre-pouvoir ou comment le contre-pouvoir devient pouvoir.

1. Philippe Cognée

Les monochromes de Philippe Cognée nous forcent à reconsidérer ces gestes que l'on tient ordinairement pour de fausses manœuvres et ces matières de prime abord incompatibles. Ils mettent en évidence une ténacité déjà évoquée (4) qui parvient à un rapport serein aux contre-pouvoirs qui surviennent. C'est un dessin peu banal que de mettre en rapport un bâton de matière sèche telle que le fusain

¹⁵ *L'avant-garde russe (1905-1925), chefs-d'œuvre des musées de Russie*, exposition du Musée des Beaux-Arts de Nantes, 30 janv. — 18 av. 1993.

avec de la peinture en pâte, haute en épaisseur, grumeleuse, fraîche et consistante de surcroît. Philippe Cognée ne dit pas "et si le fusain casse, s'il s'embourbe, qu'il y reste", il procède de telle sorte que cette éventualité devient un fait récurrent qu'il intègre à son rythme: celui qu'il décrit comme paysage volcanique fait de coulées de laves successives qui charrient chacune, dans une croûte d'aspérités multipliées par les gaz, de petit morceaux à visages humains qui résistent à l'ensevelissement.

Ni la fragilité ni l'adhérence ni l'annulation du pouvoir colorant (le fusain en poudre ne teinte pas la peinture, il la charge) ne sont pris ici en définitive comme des contre-pouvoirs, le peintre fait avec eux si bien qu'il en fait des qualités sensibles.

2. Patrick Tosani

Patrick Tosani est un photographe, de ceux qui mettent en scène la photographie elle-même. Ce qu'il photographie est le produit de la technique qu'il utilise, avec ses pouvoirs qui, lorsqu'il les appréhende comme des contre-pouvoirs, sont les réalités du papier, du glacage, du figé. On peut ainsi repérer le glacis dans la glace où sont pris des personnages en mouvement, des découpes imprimées d'architectures incendiées prêtes à s'effondrer au fur et à mesure que le bloc se liquéfie. Au total, il remet en mouvement ce qui paraissait figé en ruinant le dispositif de fixation photosensible, et met tout son théâtre en évidence en agrandissant démesurément la matérialité de ses petites maquettes jusqu'au grain de la photo elle-même.

3. "Landscape in motion", John Hiliard, 1975

Dans ces deux quadriptyques, le matériau est un pouvoir courant. Le pouvoir courant de l'eau dicte une conduite qui fait valoir, dans ce rapport utile produit par la photographie, l'équivalence de l'eau et de l'air. Le *bougé* n'est plus un contre-pouvoir, mais il provient d'un rapport technique au paysage en mouvement. L'appareil photographique permet de projeter sur les mouvements des nuages, ceux de l'eau et d'en faire une même réalité par un temps de pose différent. Il faut encore mettre ce fait au compte du regard outillé: la photo reproduit ainsi les nuages dans le sens où la vision qu'elle en donne est fonction de ce dont techniquement on dispose: un certain rapport de vitesse d'obturation et de sensibilité chromatique. En somme, du paysage on ne voit que ce qu'on est à même de produire, c'est-à-dire plus que notre sens visuel et la représentation peuvent seuls théoriquement appréhender.

4. *Soleil levant sur la rivière*, Gloria Friedmann, 1983

Gloria Friedmann joue avec l'écart qui ne manque d'apparaître entre la suggestion de paysage naturel fonction des mots (comme par exemple "soleil

levant sur la rivière") et les dispositifs mis en scène, plus aptes à nous situer dans univers industriel. Le contre-pouvoir réside ici dans le caractère partiel de l'identité entre l'objet représenté sur le mode du gramme¹⁶ et le trajet présenté: la brillance et la transparence sont communs au plastique et à l'eau, mais on ne peut manquer de noter la solidité des tuyaux qui indiquent la liquidité absente.

5. Artiste noir américain, David Hammons vendant des boules de neige à Harlem (1992), c'est si j'ose dire la fonte du pouvoir blanc mise en scène. D'autant qu'elles sont offertes rangées en ordre décroissant vers le client, des plus grosses vers les plus petites, et qu'à l'encontre de la pratique de l'envoi postal de boules de neige en colis thermostatique, couramment répandue aux Etats Unis, David Hammons ne fait rien pour éviter la fonte de sa marchandise du coup très éphémère.

6. Marcel Dinahet (l'usure, la désintégration)

Produire un volume pour faire valoir sa lente destruction, c'est aussi prendre le contre-pied du rapport de conservation ordinaire. Certes, cette désintégration qui hante son travail (et qui est aussi une dépossession tenue pour règle) prend place dans une stratégie d'intégration à la terre via la mer: recyclage de la forme modelée qui provient de la terre. Cette activité d'immersion l'a amené ainsi à produire des volumes de l'instable, du mouvement et de l'usure puisque leur configuration sphéroïde et leur matière de ciment mêlé de coquillages sont élaborées pour accélérer le processus, pour donner davantage d'emprise aux pouvoirs corrosifs, abrasifs de l'environnement marin auquel le vivant participe (notamment les serpules, sorte de vers marins qui s'y fixent en y puisant le calcaire pour leur abri de concrétions).

7. James Brown, la fragilité et le poids (Stabat mater)

Les bustes de céramique de la série des *Stabat mater* ne sont que des fragments si on les sépare de leur table-socle. Leur poids redoublé de leur configuration massive, voir mastoc est d'autant plus affirmé que le support est fragile sur ses quatre pieds frêles. Un tel ensemble est parfois tronqué par les galeristes qui par précaution préfèrent se passer de la table en se contentant d'un socle de bois, fermé et bien stable ; on prive ainsi l'œuvre d'un contraste principal dont on ne peut séparer les indications fournies par le buste. Par cette opposition c'est la matière de la chair, à la limite de l'amorphe qui se trouve dissociée de son squelette-table de forme géométriquement déterminée, le tout au bénéfice d'une interdépendance soulignée.

¹⁶ Voir Philippe Bruneau, «De l'image», *RAMAGE*, 4 (1986) pp. 269-273.

E. La réalité dialectique de l'activité.

Ces exemples de réinvestissements plastiques de contre-pouvoirs font mettre le doigt sur la réalité dialectique de l'activité dont il faut rappeler les trois moments qui se nient :

— l'instrumentation : la mise en rapport immédiate d'un moyen avec une fin suppose une capacité de coordination gestuelle constamment mobilisée par l'adaptation du moyen à la fin (jusqu'à la fin);

— la fabrication : le refus d'agir met l'action à distance; il est élaboration et des fins et des moyens;

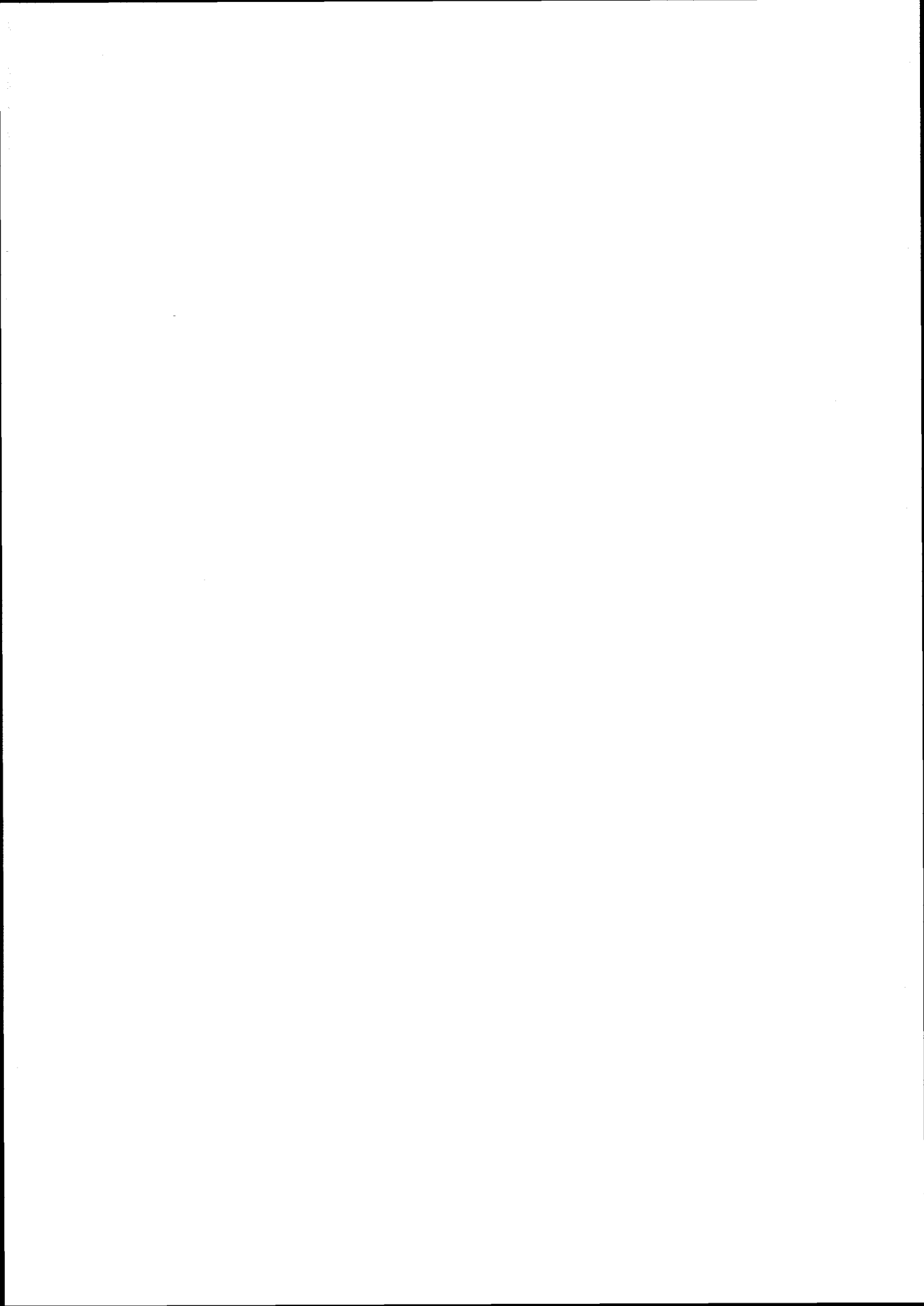
— la production : produire, c'est faire avec un matériel toujours utilisable pour plusieurs affaires sans être parfaitement adapté à aucune d'elles, et faire des trajets qui auraient pu être faits autrement.

Les exemples ci-dessus évoqués attestent de surcroît d'une autre relativité qui, modulant la réalité manipulatoire du contre-pouvoir, tient au mode de rapport à la conjoncture. La pratique, la plastique et le magique accusent plus ou moins la conscience d'un contre-pouvoir.

Il a été indiqué plus haut que l'incident fait voir sous condition d'exigence. Une visée pratique de représentation (déictique) s'astreint à une règle de ressemblance; or, un fait peut survenir qui y contrevient par suite de l'un des contre-pouvoirs déjà mentionnés. Il se peut alors qu'une autre exigence plastique ou magique entérine l'écart constaté mais c'est alors supposer que prime une nouvelle règle d'accord ou de compromis.

Il importe peu que le dessin au trait d'un poumon tuberculeux ou de fumeur présente quelques tâches supplémentaires liées à la manipulation outrancière de la plume; elles participent de la visée magique dissuasive. La peinture des nuages, des reflets, de la mer ou des arbres dans la tempête autorise une pratique moins fidéliste, fondée sur l'impression de flou liée aux choses qui se dérobent à la vue. Il faut citer dans ce sens le pionnier William Turner et sa prédilection pour ce type de motifs. Mais dans ces cas de transition par rapport à l'émergence d'un art non mimétique, c'est le rythme impliqué qui orchestre les gestes.

Gilles LE GUENNEC
Université de Rennes II



CHRONIQUE DES EXPOSITIONS

ALSACE

- **MULHOUSE**, Musée de l'Impression sur étoffe
- exposition sur les sources d'inspiration pour les étoffes imprimées (avril-septembre 1993)
- **MULHOUSE**, Musée Français du Chemin de Fer
- "A pleine vapeur" (jusqu'au 26 avril 1993)

Les liens entre la recherche et l'industrie

AQUITAINE

- **BORDEAUX**, Musée des Beaux-Arts
- "Le Musée des Beaux-Arts raconte son histoire" (jusqu'à fin juin 1993)
- La mémoire du monument de 1875 à 1955

AUVERGNE

- **LE PUY-EN-VELAY**, Musée Crozatier
- "Travaux des meilleurs ouvriers de France" (1er mai- 30 juin 1993)
- Techniques et savoir-faire
- **RIOM**, Musée Mandet
- "Colporteurs d'images" (jusqu'à fin mai 1993)

Les rapports entre la gravure et la photographie

BOURGOGNE

- **NEVERS**, Musée municipal
- Faiences et métiers du XVIIe au XIXe siècle" (1er avril-15 juin 1993)
- "Les potiers gallo-romains" (à partir de juin 1993)

Présentation d'un atelier de potier récemment découvert : fours et production

BRETAGNE

- **DOUARNENEZ**, Musée du Bateau
- "Préserver et conserver le patrimoine maritime" (jusqu'en juin 1993)

Problèmes et méthode de conservation des bateaux ; déontologie de la restauration ; archéologie nautique et navigation. La place d'un musée du bateau dans la sauvegarde du patrimoine maritime

- "Le remorquage et la machine à vapeur à bord du remorqueur "Saint-Denys" (exposition permanente à partir de juin 1993)
- Techniques de pêche et vie à bord des langoustiers (exposition permanente à partir de juin 1993)
- **QUIMPER**, Musée départemental breton
- "Bijoux des régions de France" (à partir de juillet 1993)

Après le Palais du Luxembourg ...

- "Jean-Julien Lemordant" (24 avril-30 octobre 1993)

Reconstitution du décor de Lemordant pour les salles à manger de l'Hôtel de l'Épée de Quimper (1905-1909)

CHAMPAGNE-ARDENNE

• MOUZON, Musée du Feutre

- "Tissus et liturgie" (1er avril-15 mai 1993)

FRANCHE-COMTE

• LONS-LE-SAULNIER, Musée d'Archéologie

- "La vie dans un château au coeur de l'Europe médiévale" (jusqu'à fin mai 1993)

PARIS/ILE DE FRANCE

• PARIS, Musée des Monuments Français

- "Marseille au XIXe siècle" (7 mars- 5 juillet 1993)

• PARIS, Musée de la Mode et du Costume

- "Au paradis des dames" (jusqu'au 25 avril 1993)

L'évolution de la mode à travers l'histoire des magasins de nouveauté

• PARIS, Musée du Petit-Palais

- "Splendeurs de Russie. Mille ans d'orfèvrerie" (7 avril-18 juillet 1993)

Mille ans de technique à travers 220 oeuvres provenant du Musée Historique de Moscou

• PARIS, Maison de Balzac

- "Balzac dans l'Empire russe" (7 avril-11 juillet 1993)

• ARGENTEUIL, Musée du Vieil Argenteuil

- "Mémoire des anciennes confréries d'Argenteuil" (jusqu'en mars 1993)

Images, statues, bâton de confrérie

• JOUY-EN-JOSAS, Musée de la Toile de Jouy

- "Toiles de lits, toiles de Jouy"

A travers les toiles, analyse des différentes formes de lits entre 1760 et 1822

• POISSY, Musée du Jouet

- "Jeux, jouets et fête foraine" (5 mai-4 juillet 1993)

LANGUEDOC-ROUSSILLON

• CARCASSONNE, Musée des Beaux-Arts

- "Fils renoués. Trésors textiles du Moyen Âge" (7 avril-20 juin 1993)

• LIMOUX, Musée Petiet

- "La bugasa" (jusqu'à fin mars 1993)

Lessive et repassage

• NIMES, Musée du Vieux-Nîmes

- "Meubles et styles en région nîmoise" (jusqu'en mai 1993)

LIMOUSIN

• BRIVE, Musée Labenche

- "Attelages et voitures miniaturisées" (jusqu'à fin mars 1993)

LORRAINE

- NANCY, Musée des Beaux-Arts
 - "Cinquante ans de bijoux allemands" (1er-30 avril 1993)
 - SAINT-DIE, Musée municipal
 - "Donation des oeuvres de Lucien Lautrec" (3 avril-6 juin 1993)
- Oeuvres préparatoires des vitraux de la cathédrale.

MIDI-PYRENEES

- LAVELANET, Maison du Textile
 - "Patrimoine textile et peigne en corne"
 - SALLES-LA-SOURCE, Musée du Rouergue
- "Moissons et battages" (1er mai-30 septembre 1993)

BASSE-NORMANDIE

- CAEN, Musée de Normandie
- "De l'usuel à l'inutile : poteries de Normandie" (15 juin-15 octobre 1993)

PICARDIE

- COMPIEGNE, Château-Musée
 - "De Dion-Bouton, une aventure industrielle" (6 mars-31 mai 1993)
- Les innovations de Dion-Bouton liées au domaine des transports
- LAON, Musée Archéologique
 - "Marianne, effigie de la République" (jusqu'au 22 mars 1993)
 - SAINT-RIQUIER, Musée départemental
 - "La filature" (jusqu'au 14 mars 1993)

RHONE-ALPES

- CHAMBERY, Musée savoisien
 - "Affiches des Alpes" (à partir du 1er juillet 1993)
 - LYON, Musée Guimet
 - "Cafés, cafés" (jusqu'au 9 mai 1993)
- Le fruit, la boisson et les lieux pour le boire.

Hélène MAMOU

COMPTES RENDUS BIBLIOGRAPHIQUES

1. Dominique DREYFUS, *Faïences de Longwy*, Massin Éditeur, 1992. 96 pages, env. 100 illustrations en couleur

Cet ouvrage présente avec érudition les principaux modèles de faïences qui ont assuré la renommée de cette manufacture depuis sa création en 1798. L'auteur, lui-même collectionneur, a établi son inventaire à partir des marques de fabrication qu'il a relevées. Toutefois, les critères de choix des pièces présentées ne sont guère explicités, si bien que le lecteur semble tenu de partager les préférences et l'arbitraire du «critère appréciatif» qu'on lui propose. Si l'on peut, à juste titre, regretter l'absence de références et les mouvances du classement (successivement chronologique, thématique ou technique), ce panorama complète utilement une collection des nombreuses productions régionales, dont l'éditeur a déjà publié une dizaine de titres.

Bruno BENTZ

2. *La Faïence de Meillonnas, 1760 -1845*, catalogue d'exposition rédigé par Jean ROSEN. Musée de Brou / Adam Biro, 1993. 240 pages, env. 250 illustrations en couleur.

Cette publication présente un remarquable travail élaboré dans le cadre d'une thèse de doctorat, récemment soutenue à l'Université de Dijon, où la nécessité d'une archéologie des XVIIIe et XIXe siècles a été démontrée avec excellence. C'est dans une approche résolument méthodique que J. Rosen a dirigé ses recherches sur les productions d'une faïencerie méconnue, notamment par une série de fouilles archéologiques réalisées de 1987 à 1991. L'immense mérite de cette recherche est de ne pas subordonner l'étude des objets aux méthodes de l'investigation, mais de n'y trouver là qu'une étape (menée avec beaucoup de rigueur) dans l'élaboration de son corpus : les fouilles, au même titre que la lecture des manuscrits ou la visite des musées et des collections, relèvent des conditions de l'observation et de l'accès aux connaissances. On en voudra donc beaucoup à ce chercheur de préférer s'élancer sous la bannière très réductrice d'une «histoire des arts décoratifs» et de limiter le terme d'archéologie à la seule activité de terrain.

Bruno BENTZ

3. *20 000 mètres-cubes d'histoire. Les fouilles du parking de la mairie à Besançon*, catalogue d'exposition dirigé par Jean-Olivier GUILHOT et Corinne GOY. Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Besançon, 1992. 400 pages.

Environ un quart de cette publication (chapitre VII, pp. 301-388) est consacré aux vestiges datant des XVIIe-XVIIIe siècles découverts lors d'une vaste opération archéologique, destinée à l'étude de la cité antique, réalisée de 1989 à 1991. L'intérêt accordé à la période récente illustre l'engouement actuel pour ce nouveau champ de l'archéologie. Les auteurs constatent avec justesse que le petit mobilier d'époque moderne est «rarement retenu dans les publications archéologiques» et que la «céramique régionale des XVII et XVIIIe siècles est presque inconnue». Il est donc de

première importance que ces fouilles aient permis de retrouver des ensembles de céramique et de verrerie déversés dans des fosses. Cependant, l'étude et la présentation des découvertes, réalisées avec minutie et assorties d'innombrables comptages, force plus le respect que l'admiration. En effet, la méthode appliquée semble décalquée d'une archéologie des temps reculés. Il est dommage que le matériel soit présenté fosse par fosse, comme si l'étude avait pour objectif l'étude des dépotoirs plutôt que celle du mobilier. C'est probablement cet ancrage sur les dépotoirs qui oriente délibérément les recherches vers une «petite histoire de la vie quotidienne», mais l'analyse du mobilier est extrêmement bien documentée. Il est certain que les fouilles de vestiges récents requièrent une aussi grande rigueur, mais l'archéologie moderne se doit de réorganiser les résultats indépendamment des aléas de leur découverte.

Bruno BENTZ

4. Olivier de MARLIAVE, *Sources et saints guérisseurs des landes de Gascogne*. Bordeaux, L'Horizon chimérique, 1992. 189 pages, nombreuses photographies en noir.

L'ouvrage recense et présente une centaine de sources et fontaines patronnées par un saint guérisseur. Si des cartes permettent le repérage, l'index reprend l'ordre alphabétique des communes utilisé comme système de classement dans le livre et ne sert donc à rien.

On peut s'interroger sur la destination d'un tel ouvrage, présenté par l'éditeur comme un «guide pratique». Veut-on raviver des rites et croyances en voie de disparition ? L'auteur détaille des pratiques anciennes, affichant son goût du folklore et le souci de faire partager sa curiosité, mais ne témoigne pas d'une grande méthode. La recherche a sans doute été longue; on n'en regrette que davantage l'absence de référence, car quiconque a exploité des guides anciens ou des témoignages oraux sait combien les renseignements ainsi obtenus sont sujets à caution.

L'introduction annonce que «ce livre est une réflexion». Cette dernière n'apparaît pas. Peut-être a-t-on confondu analyse et énumération; il est vrai que ce travers est fréquent. L'étude de l'aménagement des sources et fontaines reste donc à mener, elle serait facilitée par le repérage d'Olivier de Marliave.

Yves GAGNEUX

5. Eveline SCHLUMBERGER, *Ingres pour ses vitraux*. Paris, Jacques Damase éditeur, 1991. 64 pages, illustrations en noir et en couleurs.

La qualité des reproductions est médiocre.

Yves GAGNEUX

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

1. ENSEIGNEMENT

Licence

Le noyau du certificat est toujours constitué (cf. déjà *RAMAGE*, 5 [1987], p. 237) de l'enseignement de P.-Y. Balut (en 1992-93 : théorie médiationniste de l'art, application aux mouvements d'Art contemporain, entraînement des étudiants à l'analyse de l'équipement actuel, cf. *RAMAGE*, 9 [1991], p. 177) et de Ph. Bruneau (en 1992-1993 : archéologie du catholicisme, archéologie et littérature). S'y ajoutent trois cours semestriels

d'archéologie agricole, par J.-R. Trochet (déjà *RAMAGE*, 5 [1987], p. 237);

d'archéologie industrielle, par Cl. Cartier et J.-Fr. Belhoste, depuis 1986-87 (cf. *RAMAGE*, 6 [1986], p. 179);

d'archéologie du vêtement, par Lydia Kamitsis, depuis cette année.

Maîtrise

Depuis trois ans P.-Y. Balut assure le «suivi» des mémoires au cours de séances hebdomadaires réunissant tous les étudiants de maîtrise.

DEA

Sans modification : cf. *RAMAGE*, 7 (1989), p. 117.

Doctorat

Séminaire fermé, dit CIRAGE (*RAMAGE*, 7 [1989], p. 5), dénomination qui fait sentir qu'il a pour effet de décortiquer des questions difficiles.

2. RECHERCHE**Mémoires de maîtrise soutenus en 1992**

Dominique ADRIAN, Recherches archéologiques sur la poste aux chevaux attelée.

Emmanuelle FOUBERT-LEBAIL, Restitution archéologique de l'église Saint-Roch de Paris, 1801-1848.

Christophe LOUVET, Archéologie militaire : analyse de la caserne française métropolitaine.

Agnès MOREAU, Archéologie des produits dérivés des émissions télévisées enfantines de la RTF et l'ORTF.

Sylvie RICHOUX, Inventaire archéologique de la collection de boucles de l'UFAC (en co-direction avec Lydia Kamitsis).

DEA soutenu en 1991 (addendum)

Michaël BEAUSANG, Le rêve américain, approche archéologique.

DEA soutenus en 1992

Marianne ALTIT, Le culte de saint Martin dans les églises de Paris.

Marie-Hélène DESJARDINS, Les maquettes de navires des terre-neuvas du Musée de Fécamp.

Sylvie PORTE, La maison-bloc dans la France rurale.

Thèses soutenues en 1992

Hervé CABEZAS, Le culte de Jeanne d'Arc dans les églises de Paris, étude archéologique. — Jury : M. Ph. Bruneau, président et directeur de recherches; Mme M. Ménard, MM. Br. Foucart et J.-M. Leniaud.

Antoine PAILLET, Les techniques d'agriculture pré-industrielles du Bourbonnais. — Jury : MM. Ph. Bruneau, président et directeur de recherches; J.-R. Trochet, co-directeur de recherches; J.-R. Pitte et Fr. Sigault.

Habilitation présentée en 1992

Jean-René TROCHET, Professeur à l'École du Louvre, Conservateur au Musée des Arts et traditions populaires, Recherches sur la technologie agricole de la France ancienne. — Jury : MM. Paul Claval, président; Ph. Bruneau, directeur; Melle Fr. Piponnier, MM. Fr. Sigault et J.-R. Pitte.

3. PUBLICATIONS EXTÉRIEURES

Sont signalés ici des articles publiés par les membres du Centre de recherches d'archéologie moderne :

P.-Y. BALUT, «Aux cimetières de Passy et d'Auteuil, de quelques façons d'explorer le funéraire», in *Le 16^e, Chaillot Passy Auteuil, Métamorphose de trois villages* (Cat. exposit. Délégat. à l'Action Artist. de la Ville de Paris, 1991), pp. 184-187.

P.-Y. BALUT, «Le funéraire et l'histoire», *TOPOI*, 2 (1992), pp. 131-140.

Ph. BRUNEAU, «Qu'est-ce qu'une église ?», *Techniques et architecture*, n° 405 (déc. 1992-janv. 1993), pp. 30-33, version abrégée de l'article de *RAMAGE*, 9 (1991), pp. 49-84.

Ph. BRUNEAU, «Textes et images», *Actes du XXVe Congrès de l'Association des germanistes de l'enseignement supérieur, 15-17 mai 1992*, pp. 9-15 (conférence d'ouverture annoncée dans *RAMAGE*, 10, p. 116; version abrégée de l'article publié ci-dessus pp. 55-71).

Ph. BRUNEAU, «Un secteur clé de l'archéologie contemporaine : l'archéologie du catholicisme récent», *Annales d'histoire de l'art et d'archéologie* de l'Université libre de Bruxelles, 14 (1992), pp. 75-93.