

D'ARCHEOLOGIE

MODERNE

REVUE

ET

D'ARCHEOLOGIE

GENERALE



R

A

M

A

G

E

revue d'archéologie moderne et d'archéologie générale

N° 12

1994-95



Direction de la revue
Philippe Bruneau
Pierre-Yves Balut
Centre d'archéologie moderne et contemporaine
de l'université de Paris-Sorbonne

Institut d'art et d'archéologie

3 rue Michelet
75006 PARIS



3

Pierre-Yves Balut

Éditorial : D'une archéologie de l'ancien au contemporain

17

Alexandre Farnoux

L'Archéologie de la céramique mycénienne

43

Jean-Charles Moretti

Le théâtre antique

77

Philippe Bruneau

La maison délienne

119

Antoine Gournay

Le jardin chinois

137

Hélène Mamou

Chronique des expositions

143

Comptes rendus bibliographiques

157

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

GÉNÉRALE !

OU

D'UNE ARCHÉOLOGIE DE L'ANCIEN AU CONTEMPORAIN

La voici générale, enfin !

Puisque cette revue d'archéologie moderne s'élargit ici à des études d'archéologie minoenne, grecque et chinoise.

La chose était attendue de nos positions mêmes.

Logiquement, quand avec l'instauration d'une archéologie moderne et contemporaine, à la suite ininterrompue des archéologies des périodes préhistoriques et historiques, l'archéologie, les comportant toutes alors, ne se trouvait plus liée spécifiquement à une seule, moins encore à quelques anciennes, et, conséquemment, se généralisait, se déperiodisait, comme nous l'avions annoncé¹.

Théoriquement², puisque nous refondions l'archéologie hors des conditions circonstancielle de la découverte et de l'observation, hors de la fouille et donc de sa collusion à l'ancien enfoui, sur l'existence expérimentalement vérifiable d'une raison autonome propre à l'activité fabriquant, à partir de laquelle peut se construire, pensons-nous, une science fondée et cohérente. Avec un objet unique et conséquent de cette autonomie de la raison technique : les ouvrages, qui en sont la manifestation performancielle; sans distinction d'époque, puisqu'issus de la même raison; sans distinction de valeur d'art, puisque le geste fabriquant n'en est pas altéré. Avec la même méthode, conséquente cette fois des rapports organisateurs de cette raison qu'on ne peut que logiquement retrouver, manifester,

¹«Positions», *RAMAGE* 1 (1982), particulièrement pp. 5, 6.

² Toujours dans «Positions» et bien sûr dans *Artistique et archéologie* (*MAGE*, 1. 1989).

puisqu'ils y sont inclus³. Avec les mêmes objectifs, y compris ceux de la relève⁴ des inconnues documentaires, fondée sur la dialectique de l'instance et de la performance, — laquelle relève est aussi opportune dans des situations contemporaines que dans d'autres beaucoup plus anciennes: la datation des santons provençaux, à cause du rempli des moules, de la constance du matériau et des modes de fabrication, etc., est aussi problématique, sinon impossible, que celle de céramiques minoennes⁵!

Scientifiquement générale, et pourtant professionnellement toujours particulière : une trublionne de discipline nouvelle à ne pas déranger l'assurance des institutionnelles établies, étalées dans leurs savoir-faire, leurs habitudes et, il faut bien le dire, l'évidente — quoique parfois seulement apparente ! — efficacité de leur abattage.

Or, nous ne sommes pas, comme nous le protestions dès le début, qu'une voiture-balai des inintérêts de l'histoire, des laissés-pour-compte de la curiosité dominante. La construction théorique nécessaire pour fonder l'étude de l'équipement technique du monde contemporain, en sorte d'en montrer l'autonomie en regard de la conscience logique ou de la condition sociale, c'est-à-dire du langage qui déjà beaucoup commente ce que nous faisons, ou de l'histoire où nous vivons et que nous connaissons donc d'expérience ou d'enquête directes par lesquelles une archéologie «auxiliaire» ferait pauvre doublon : cette construction nous amenait ipso facto à refonder l'analyse traditionnelle des ouvrages, même les plus prestigieux de l'histoire de l'art⁶, et l'usage savant qu'en faisaient des disciplines plus instituées. L'artistique, par laquelle s'appréhendent génériquement les mécanismes de la technique et son application particulière à des cas précis, singuliers, comme on ne fait qu'en rencontrer en nos disciplines rétrospectives, application que nous avons opportunément dénommée archéologie parce que la pratique de celle-ci s'en rapprochait le plus et qu'elle pouvait effectivement apparaître comme la casuistique d'une artistique générale⁷ : l'artistique et cette nouvelle archéologie n'étaient en rien liées au monde moderne et contemporain — ce n'était qu'une circonstance de notre métier — et, tout au contraire, devait s'étendre à tous les domaines historiques et trouver application et exploitation dans toutes les situations que rencontrent les disciplines en charge d'ouvrages d'une façon ou d'une autre, qu'elles se dénomment, suivant les aléas

³ Sur la méthode et ses fondements, cf. «La méthode et les opérations de l'archéologie: séries et ensembles», *RAMAGE* 2 (1983), pp.175-205.

⁴ J'ai défini les deux concepts corrélatifs de «relève» et «révèle», *op. cit.*, pp. 189-191 (nous y reviendrons prochainement dans *Artistique et archéologie* [*MAGE*, 2, à paraître], chap. XII).

⁵ Cf. Régis Bertrand, *Crèches et santons de Provence* (1992), pp. 34-35.

⁶ Ainsi Philippe Bruneau et Jean-Luc Planchet ont dessiné les linéaments d'une archéologie de la musique, «Musique et archéologie musicale», *RAMAGE* 10 (1992), pp.31-56. Et moi-même j'ai appliqué le modèle de l'artistique à l'art abstrait, *ibid.*, «La sensation et le non-sens, essai sur le mouvement contemporain des arts», pp.7-29. Lequel mode d'analyse s'est trouvé assez performant pour que je puisse l'appliquer à la haute-couture, dans *Paco Rabanne*, catalogue de l'exposition du musée de la mode de Marseille, juin-octobre 1995, «De la quadrature d'un vêtement, ou Paco Rabanne en art», pp.17-31.

⁷ Définition expliquée dans *Artistique et archéologie*, proposition n° 28.

des appartenances des savants, restrictivement archéologie ou bien histoire de l'art⁸, études «folkloriques», ethnologie ou histoire.

*

Mais il n'était pas si simple d'exploiter les conséquences de l'artistique ou de sa casuistique archéologique dans les comportements rodés, dans les habitudes disciplinaires installées en chacun de longue date. Hormis nos propres tentatives⁹, il n'y eut jusqu'alors que le travail de l'égyptologue Marie-Ange Bonhême pour renouveler et réordonner l'étude du portrait pharaonique dans l'Égypte ancienne à partir d'un modèle artistique qui en faisait l'image de la personne¹⁰. Le cas était favorable, d'une savante maîtrisant totalement la connaissance d'un matériel auquel elle appliquait une construction théorique qui n'avait pas été élaborée pour lui. Mais il était aussi unique et les autres occasions par nous rencontrées se sont montrées moins aisées. Je fus invité naguère par des archéologues antiquisants à donner une conférence sur notre modèle d'analyse du funéraire, ce qui s'y trouve fabriqué, le rapport du technique et du logique, du technique et de l'histoire, etc. Puis ils me demandèrent d'ouvrir leur récent colloque sur les «théories de la nécropole antique : les nécropoles et l'idéologie du pouvoir dans le monde des cités (VIIIe siècle av. —IIe siècle ap. J.-C.)»¹¹. On se donne ainsi l'impression de prêcher les gentils — et parfois le frisson du martyr ! —. Je ne possède, en effet, pour ces périodes, ni une érudition qui permette une exemplarisation démonstrative, ni celle qui concerne la façon ordinaire de poser les problèmes archéologiques. Mes analyses ne pouvaient donc être topiques que sur quelques exemples limités, et le plus souvent exempli gratia. Mes objections de même : je joue alors la mouche du coche, toujours là pour exciter, au mieux pour prévenir de quelque danger dans le raisonnement archéologique proprement dit, quant à la relève d'une inconnue quelconque ou quant à la révèle du mécanisme de la technique ou de l'industrie, de l'ethnique ou de l'histoire. Mes interlocuteurs en sont au mieux ébranlés dans leurs certitudes et surtout leurs habitudes — tant tout cela est bien affaire de manière d'être, d'être savant d'une certaine science dans laquelle on a été formé, bien autant que manière de penser, de repenser une construction logique de la science dans une sorte de désinvestissement personnel. Mais ils ne savent trop qu'en faire : autant que leur savoir ne m'est pas stricto sensu approprié, qu'il n'est pas mien, nos modes de

⁸ Cf. «Positions» (*supra* n.1), sur «les sœurs ennemies», pp.29-33.

⁹ Cf. les applications de Philippe Bruneau au catholicisme dans *RAMAGE* 2,3,4,6, 8, 9, 11. Et moi-même sur le funéraire, particulièrement sur les monuments aux morts (*RAMAGE* 6 [1988], p. 127-154), ou sur les «tombe de bêtes» (*RAMAGE* 5 [1987], pp. 137-161).

¹⁰ Marie-Ange Bonhême, «Nom royal, effigie et corps du roi mort dans l'Égypte pharaonique», *RAMAGE* 3 (1984-85), pp.117-127. Comme suite de l'article de Philippe Bruneau, «Le portrait», *RAMAGE* 1 (1982), pp.71-93.

¹¹ Colloque «Théories de la nécropole antique : les nécropoles et l'idéologie du pouvoir dans le monde des cités (VIIIe s. av. J.-C.-IIe s. ap. J.-C.)», Lyon, 22-25 janvier 1995, Maison de l'Orient méditerranéen, Inst. d'archéologie class.Critique dans *TOPOI* 5 (1995), pp. 279-293, «De funestes égarements»; communication à paraître dans les actes cette année.

raisonnements ne leur sont pas plus immédiatement appropriables. On se pense en épistémologie, en raisonnement sur la science; mais on vit dans des métiers distincts sinon comme des expériences personnelles irréductibles, sans commune inquiétude. Au point que j'ai eu plus d'accointances avec un préhistorien à tendance de sémiologue, dont les préoccupations théoriques étaient professionnellement plus proches des miennes quand, scientifiquement, elles en étaient les plus contradictoires. Laquelle contradiction, notre histoire un instant commune nous séparant malgré tout un peu plus loin, il jugeait fort lucidement comme réellement insurmontable, en dépit d'être fort discutable logiquement : c'était bien une question d'histoire différente, de société, d'amis, de langue, de cheminements différents. Ou : du fossé culturel des mariages mixtes !

*

Aussi n'a-t-on qu'à se réjouir de rencontrer des savants pleinement armés, bien sûr, de leur érudition de spécialistes d'autres domaines que les périodes moderne et contemporaine, patentés à ce titre par les universités, en poste dans celles-ci, au CNRS ou à la conservation du patrimoine, et qui chaussent cependant aisément nos « artistiques » lunettes — puisqu'ils furent en leur temps de nos étudiants : Alexandre Farnoux pose les limites de la problématique habituelle des études céramiques et esquisse les nouvelles analyses moins bornées qui pourraient se conduire sur le système d'un tel matériel; Jean-Charles Moretti développe un modèle du théâtre qui puisse en rassembler et ordonner toutes les données; Antoine Gournay montre comment regarder le jardin chinois autrement que comme une esthétique, en tant qu'il construit aussi un logement, qu'il équipe la manière de voir autant que la chose à voir.

Si la situation est alors plus engageante, la tâche n'en est pourtant pas toujours aisée.

Particulièrement du point de vue de la relève documentaire. Le métier de savant consiste en des *habitudes* de raisonnement autant qu'en un ensemble d'idées reçues, *doxa* de la communauté érudite que matérialise la bibliographie. Lors, reconsidérer ce métier à la lumière de notre théorie de la relève ne consiste pas seulement à rebâtir plus logiquement et surtout plus explicitement les démonstrations en traquant les postulats sous-jacents¹²; mais, plus fondamentalement, à reconsidérer le bien-fondé même des questions, le fait même qu'elles se posent, soit qu'historiquement elles puissent être contestables dans la civilisation en cause, soit qu'archéologiquement elles ne puissent raisonnablement pas se résoudre. Quand seulement un faible lot de la peinture vasculaire grecque est signé et qu'une plus large part ne l'est pas, c'est sans doute cela qui est historiquement significatif et qui rend les attributions des peintures de vases inadéquates à la situation historique qu'on veut pourtant comprendre. Et ce n'est que par là-dessus que les raisonnements attributifs sont, de plus, critiquables parce que tautologiques et fondés sur des postulats infirmés en n'importe quelle situation connue; et parce que contradictoires de la notion d'influence qui, aussi

¹² Ce que j'ai justement développé *ibid.*

vague soit-elle, pose que l'un peut faire comme l'autre — notion bénie qui fait le bonheur d'une histoire mieux lotie en matière d'attribution assurée des ouvrages. Aussi a-t-on autant et d'abord à rompre, dans ce cas d'espèce, avec la doxa beazleysienne selon laquelle il faut tout attribuer plutôt qu'à critiquer ponctuellement telle modalité d'attribution.

L'enjeu n'est donc pas que celui d'une divergence de démonstration et d'opinion conséquente sur telle ou telle question — ce qui pourrait encore s'intégrer dans le métier commun constitué en grande partie de ces contestations réciproques de datation, de localisation, d'attribution, etc. Il est plus essentiellement, parce que la contestation du raisonnement y est plus radicale et fondamentale que ponctuelle, dans la révélation de l'inanité historique ou archéologique des problèmes que tout un monde savant s'ingénie à se poser. Où s'entrevoient l'effondrement d'un monde, l'incendie de livres entiers, l'inexistence de ce qui fait l'existence commune de toute une communauté professionnelle ! Il n'est pas étonnant que ceux qui le soupçonneraient fassent la sourde oreille. Il n'est pas étonnant que ne soient pas très à l'aise ceux-là qui entrent dans la carrière quand leurs aînés y sont encore.

Alexandre Farnoux l'illustre : la première partie de son article sur l'archéologie de la céramique minoenne et mycénienne démonte les opérations de relève de localisation, d'imputation à l'une ou l'autre de ces civilisations et de datation, puisque tout cela est lié dans le raisonnement; démontage d'une telle autorité — qu'atteste l'appareil de notes, véritable machine à triturer les arguments parcellaires, dispersés, contradictoires et par là affaiblis — qu'on mesure immédiatement à quel point il ne saurait s'improviser dans la simple contestation théorique et générique à laquelle le non-initié est réduit. Bien que le non-initié pourtant, mais cependant formé, perçoive très bien à sa suite l'intérêt de la notion de congruence¹³ pour mieux mesurer, dans ce cas précis, les difficultés quasi insurmontables de cet établissement premier du sens.

L'opération de localisation de la production céramique dont il s'agit, surtout à partir de l'analyse chimique de la matière argileuse, présupposerait en effet que fussent recensés géographiquement tous les gisements d'extraction possibles — pour ne pas en découvrir un jour un nouveau plus convenable —; que fût géologiquement prise en compte leur diversité, vu qu'ils sont naturellement loin d'être homogènes; que fussent chimiquement établis les critères les plus discriminants de ces matières de provenance diverse, car il ne suffit pas de mesurer n'importe quel corps trop uniformément répandu; que fût historiquement attestable l'exploitation de certains gisements aux époques anciennes car tous ne l'ont pas été; que fussent aussi considérés — et donc connus — l'ouvrier¹⁴, l'organisation du métier puisqu'on sait ethnologiquement que les potiers et leur pâte voyagent encore et produisent toujours «ailleurs»; et enfin, puisqu'il s'agit de fabrication, qu'il soit tenu compte que l'analyse ergologique du trait utile dont étaient évidemment capables implicitement les fabricants leur faisait mélanger

¹³ Ce concept, corrélatif de celui de pertinence, est expliqué dans mon article cité n. 3, pp. 195-200.

¹⁴ Cf. *Artistique et archéologie*, proposition n° 143.

différents ingrédients pour leurs pouvoirs différents, travailler les terres, les malaxer et bien sûr les cuire pour en modifier les propriétés. Celui qui croit, avec tout cela, qu'il n'y a qu'à analyser le pot d'un côté et un gisement de l'autre pour établir la provenance, n'est sans doute qu'un crédule. Celui qui se lance dans l'inventaire géographique ou dans les raffinements d'une analyse chimique est sûrement un ingénu. Et mon tout peut être un archéologue romantique «à la recherche de l'arche perdue». Si bien qu'au delà de cette discussion des raisonnements, dans les sillons tracés par la curiosité savante, il est attendu qu'Al. Farnoux en arrive cependant à poser déjà que certaines préoccupations sont sans lendemain parce qu'archéologiquement sans possibilité d'argumentation : «nous avons à donner statut à l'ignorance : il y a des choses qu'on ne peut savoir». Jusqu'au moment où il devra annoncer encore qu'il en est sans objet, que des problèmes-mirages ne se posent même pas !

*

Habitude et doxa règnent tout autant en révéle, et peut-être plus encore puisqu'on touche là au grand œuvre scientifique, à l'alchimie générale de l'*interprétation* lors de laquelle se précipitent les savoirs divers, les éruditions précises, les références, les intuitions, les expériences uniques du savant pour créer ce composé magique de l'explication historique. Les réactifs abondent, qui permettent l'opération : ce sont justement les «idées reçues».

Ainsi, dans une telle évidence qu'elle ne se discute, ne s'explique ni ne s'analyse, l'équipement funéraire des morts est *reflet* de la société des vifs¹⁵ : autant de dissemblances dans l'un, autant de statuts dans l'autre. Il y a trois types de tombes, donc trois classes sociales, disait caricaturalement un spécialiste¹⁶. Beaucoup d'autres sont plus subtils, ce qui n'est pas difficile, mais n'en font pas moins de même dans le principe. Et le monde des morts voit surgir les princes, les héros, les clans, l'inévitable rapport de pouvoir, grande obsession de notre contestataire époque¹⁷. On n'en a pas lâché pour autant les vieilles lunes par lesquelles les cadeaux, les vêtements, les signaux incompris sont pêle-mêle témoins d'une croyance — au demeurant irrationnelle en regard de notre eschatologie ! — qui poussait nos pauvres ancêtres superstitieux à ne rien faire pour leurs morts qui ne fût religieux. Et sous les antiques espèces du symbole ou sous les oripeaux renouvelés de la sémiologie — dans la confusion du mécanisme même d'un raisonnement scientifique qui nous fait toujours passer d'un indice constatable à un sens inférable, avec ce qui serait l'organisation de tous nos actes, et particulièrement de tout ce que nous fabriquons¹⁸ — l'idée la plus largement

¹⁵ J'ai critiqué cette position dans *TOPOI* 2 (1992), «Le funéraire et l'histoire», pp.131-140.

¹⁶ M. Almagro-Gorbea, «Arquitectura y sociedad en la cultura iberica», *Architecture et société* (Coll. de l'Éc. franç. de Rome, n° 66. 1983), pp. 397-399.

¹⁷ Le colloque de Lyon l'illustre à l'envi, comme je l'ai dit dans *TOPOI* (*supra*, n. 11).

¹⁸ Nous avons dénoncé cette confusion du sens plaqué par l'observateur avec le sens incorporé à l'objet observé dès «Positions» (*supra* n.1), pp. 21-22. Cf. *Artistique et archéologie*, propositions n° 29c et 93.

commune, bien au-delà du monde savant, est que tout est sens. Quand c'est essentiellement notre manière de le dire et de le penser qui immanquablement le fait naître en tout où il n'était pourtant point, où n'était que finalité technique et non causalité logique.

Il n'est pas que les morts à pâtir de ces pensées réductrices et les vivants qu'ils furent sont réduits de même au schéma simpliste de «art et société». Les immenses demeures minoennes deviennent des «palais», non par une manière de dire parce que typologiquement elles sont importantes, mais parce que sociologiquement elles ne pouvaient être que résidences royales. Les grandes salles d'assemblée ne sont que «du trône» et le sens — monarchique — s'étalait tant sur les murs qu'on y vit des princes aux fleurs de lys quand il n'en était pas. Toutes nos spécialités, de la préhistoire à nos jours même, de l'ethnologie du lointain à celle du prochain, dévident ces lieux communs de la pensée, ce *pré-dit* par lequel tout est déjà attendu de ce qui peut se dire, tout est orienté, tout a déjà sens convenu — et, qui pis est, convenable dans les conventions de ce qui se peut penser dans un certain milieu à un certain moment.

S'y confondent ce que formellement nous distinguons : avec évidence les plans de rationalité où s'autonomisent le sens, l'art ou l'histoire; mais encore leurs rapports mutuels dans lesquels se distinguent l'histoire de l'art, le style — qui, quoique tenant de l'histoire, n'en démarque pas obligatoirement toutes les ruptures¹⁹ — d'avec l'«art de l'histoire», les industries schématiques, du logement, du vêtement, etc. — qui, quoique donnant forme à l'histoire, n'en fabriquent pas obligatoirement toutes les diversités²⁰ — puisque l'histoire n'est pas l'art, dans un cas ni dans l'autre. De même, la pensée de l'art, qui inclut la pensée scientifique, n'est pas l'artificialisation de la représentation dans les images, l'esthémotopée ou l'écriture, car si l'une est structurée par la logique, l'autre l'est par la technique.

Ces idées toutes faites de la doxa savante n'en recèlent pas moins en révèle les mêmes erreurs de raisonnement que celles qui paraissent en relève. Là on pense pouvoir inférer le sens d'un raffinement des indices; ici on pense toujours inférer le sens interprétatif qui nous livrera la conscience logique ou les conditions sociales — la scie de l'imaginaire et l'autre scie du même, collectif — directement à partir de l'état d'une élémentaire technique. A quoi pourrait aussi s'ajouter la révèle de l'éthique dont on parle peu, quand on lie l'*ars* à la norme de l'Art en y voulant trouver des critères objectifs intrinsèques et formels : ce serait encore prétexte à un tout autre développement... Or, de même que les critères indiciels sont tantôt bien trop simples, tantôt fallacieusement compliqués, de même ici, dans une première critique, la dite analyse technique n'a évidemment rien à voir avec ce que serait celle du système du fabriquant et du fabriqué, des critères de l'utilité et du dispositif, des rapports d'opposition et de composition sur chacune des faces²¹, ainsi qu'on le fait analogiquement en linguistique pour le

¹⁹ Sur l'autonomie des frontières stylistiques, cf. *Artistique et archéologie*, propos. n° 135.

²⁰ Ce qu'illustre plus loin (pp. 103-105) Ph. Bruneau en traitant de l'habitat délien.

²¹ Je fais ici allusion aux principes d'ergologie que nous avons exposés dans *Artistique et archéologie*, propositions n° 66-74.

système du langage. Non, cette analyse-là n'est généralement que descriptive de réalités concrètes, classements simples, typologies complexes et combinatoires d'éléments configuratifs ou de compositions physiques, non analyse discrète de processus rationnels. Ainsi, non seulement la technique est réduite en quelque sorte à ses évidences sensibles qui ne sont que *résultantes* de processus ou à ses moyens de nature; mais se trouve escamotée — et c'est la seconde critique — l'autre part de la production qu'est l'industrie, et surtout la prise en compte des fins techniquement analysées, des fins réellement fabriquées. Ce qui s'explique d'autant mieux que ces fins industrielles sont réduites, quand elles sont reconnues, à de vagues besoins préalablement conçus; ou, pis encore, dans une tradition préhistorienne, sont considérées comme des sortes d'universaux philosophiques de la nécessité de quelques fonctions obligées; comme préexistant, dans la conception ou l'action, à la technique qui pourtant, seule, permet de les faire exister véritablement — similairement à l'idée que la pensée, les choses «à dire» préexisteraient, indépendantes, au langage qui seul nous rend à même de concevoir, de dire, de penser.

Comme le genre des catalogues illustre exemplairement les embûches ici dénoncées de la relève, le genre littéralement littéraire de la «publication» illustre particulièrement ce que je viens de dire génériquement des errements de la révèle : description des modes de construction, des plans, des aménagements, des décors, significativement à partir des *realia*, des choses mêmes qu'on trouve et qu'on présente par classes de *matériel* ou à partir des catégories techniques que sont l'architecture, les mosaïques, les sculptures, les stucs, puis la céramique et les «petits objets»²². Quoique évidemment tout ne soit pas aussi simple et que les présentations configuratives s'entremêlent de présentations déjà fonctionnelles lorsque se distinguent, par exemple, le décor — qu'il soit de mosaïque, de peinture, de stuc ou de sculpture — ou le mobilier dans les maisons. Ou, dans le théâtre, quand s'analysent les dispositifs scéniques ou les procédés acoustiques ou le décor. Et il doit en être autant dans l'analyse des maisons et jardins chinois où l'étude des techniques architecturales du bois ou des techniques horticoles, d'une part, le partage avec l'étude esthétique limitée des effets floraux ou décoratifs, d'autre part. Il ne manque pas pour autant, bien évidemment, d'interprétation de la vie domestique grecque ou chinoise, ou du spectacle théâtral de l'antiquité classique; il existe bien assez de textes littéraires ou épigraphiques pour l'élaborer. Mais l'absence d'une véritable analyse de ce qui se fabrique, c'est-à-dire des fins fabriquées, et plus encore l'absence d'un modèle qui leur soit applicable et organise le système de l'équipement; l'absence de cet élément déterminant de la fabrication entre une «technique», au vrai bien simplifiée, et l'histoire ou la représentation, fait de ces prosaïques *realia* une illustration, quasiment au sens éditorial du terme, d'interprétations déjà au moins prédéterminées, sinon préconçues. La prédiction de la transparence du social et du logique à travers l'art fait, soit que celui-ci témoigne directement de ceux-là quand on ne les connaît pas, soit qu'il les entérine, les accompagne quand on les connaît par ailleurs par les

²² Ph. Bruneau indique plus loin (p. 83) que c'est la façon ordinaire de publier les maisons grecques.

sources écrites. Contre ce saut de la phase incluse dialectiquement dans notre fonctionnement rationnel de techniciens qu'est le réinvestissement performanciel de l'instance technique, le modèle artistique de l'industrie déconstruit — et construit — les diverses fins fabriquées de l'ouvrage quand la technique, comme forme, prend comme contenu un autre plan de culture qu'elle fabrique ainsi. L'organisation de ces contenus est alors prévisible : elle ne résulte pas d'universaux préposant des fonctions ou des besoins réputés constants, ni de généralisation universalisante de ce qui s'est déjà fait ailleurs, comme dans les modèles ethnologiques; mais elle est conséquemment fondée sur ce que ces contenus formalisés par la technique sont eux-mêmes rationnellement des processus structurés, définissant l'humain — ce qui fait, par exemple, que le vêtement est «abri» du sujet et «habit» de la personne, comme le logement est «gîte» et «habitat», etc.²³ parce que, au plus simple, l'ethnique résulte de la dialectique du sujet animal et de sa contradiction par la raison qu'est la personne. Ainsi, non seulement ne s'amalgament pas la technique et l'industrie, mais non plus les industries déictiques — celles qui sont effectivement signal — et les industries schématiques, ou dynamiques ou cybernétiques; mais encore, en chacune, la part qui peut prendre en charge — car rien n'est obligé comme l'illustre le cénotaphe, logement dormitoire de la personne sans pourrissoir du sujet — le pôle dialectique de la nature et celui de son acculturation. Et ne se mélangent pas encore ce processus avec le processus inverse où la technique devient le contenu des autres formes de raison : la déictique n'est pas la pensée de l'art; ni la schématique, l'histoire de l'art; ni la dynamique, sa fabrication; ni la cybernétique, sa valorisation et sa normativisation comme Art.

C'est en somme ce modèle artistique de la révèle qui est mis à l'épreuve dans l'analyse d'équipements historiquement singuliers et appartenant à d'autres domaines que l'Europe contemporaine : ceux de la maison et du théâtre grecs, celui du jardin chinois, ainsi que la diversité industrielle de la céramique minoenne et son alternance avec d'autres arts mis en œuvre pour des fins similaires. Par quoi s'analyse véritablement un système, comme celui d'une langue historiquement particulière à partir du modèle du langage et de toute la raison. Et parfois le seul système appréhendable : la civilisation minoenne peut s'approcher effectivement par ce qu'elle fabriquait et par ce qui se trouvait ainsi fabriqué, quand son histoire, ses institutions politiques et sa conceptualisation ne sont que reconstitutions romanesques, aussi savantes soient-elles, et sans doute définitivement inaccessibles. Il en va de même des morts dont on peut examiner l'équipement différent, soit sériellement (autre chose, autrement), soit associativement (avec ou sans !) et reconnaître la société qu'il leur fabrique. Mais on ne peut inférer, sans autres voies pour l'établir, la société des vifs dont ils sont issus : elle pouvait être aussi bien similaire que différente, ainsi qu'on peut l'observer constamment dans les sociétés connues. L'archéologie n'enseigne pas quelle population cosmopolite vivait à Délos, mais elle nous la montre vivant tout entière à la grecque ! Comme on voit vivre les maîtres chinois qu'on connaît par ailleurs. C'est dans cette distorsion ou dans cette communauté du fabriqué et de l'histoire ou de la pensée que

²³*Artistique et archéologie*, proposition n° 125.

s'infuse ce qu'on peut appeler le sens de l'histoire, dans cette différence ou non de l'équipement et du reste qu'est le phénomène à comprendre et à expliquer. L'art préposé comme reflet n'est qu'une redondance qui n'a pas de sens, ni historique puisqu'elle dénie la complexité pour ne trouver tautologiquement que la conformité, ni méthodologique puisqu'elle n'y trouve que ce qu'elle y a mis. Et s'il doit rester quelque chose de littéraire, plutôt qu'un médiocre roman historique, que ce soit l'idée de Proust qui cherche moins un état unitaire du temps que le sens de l'histoire, s'instaurant entre deux perceptions parce qu'elle ne sont justement pas les mêmes: «l'inintelligibilité qui résultait dans notre conversation avec la jeune femme du fait que nous avons vécu dans un certain monde à vingt-cinq ans de distance, me donnait l'impression et aurait pu fortifier chez moi le sens de l'histoire»²⁴. C'est de la différence entre un monde construit par son équipement et ceux de la société ou de la pensée — si tant est évidemment qu'on approche des seconds indépendamment du premier — que naît un probable sens de l'histoire, soit qu'ils coïncident et par là marquent la cohérence de la civilisation; soit qu'ils diffèrent dans une diversité, une complexité plus attendues et plus répandues, d'ailleurs, de l'histoire.

*

Mais qui va à la chasse perdrait-il vraiment sa place ? Pendant que nous nous réjouissons de prendre pied en d'autres périodes, juste retour des choses peut-être, l'archéologie traditionnelle aborde le présent. Et d'émouvoir, comme on dit, «le ministère» qui a créé un «Comité de pilotage» pour une archéologie du passé récent! En effet, les autorités connaissent déjà des difficultés avec les autoroutes, les chemins de fer, les constructions en zone archéologique, les Monuments historiques; et les archéologues s'avisent maintenant de parler d'«archéologie du bâti» à propos de bâtiments communs encore debout, et d'archéologie du passé récent, entre autres, à propos de fouilles de tombes. Les relations étaient déjà tendues avec les Travaux publics ou les mairies; elles risquent de l'être maintenant avec les Anciens combattants si l'on se met à fouiller au lieu de simplement relever les tombes et fosses communes des soldats, et même avec les familles encore émues de ces reliques. On ne doute pas qu'il y ait en ces cas d'espèce de réels problèmes, sinon politiques, du moins administratifs, de moyens et de règlements. Mais les cas d'espèce, aussi embarrassants soient-ils, qui se posent à un Ministère de la Culture ne sont pas une façon de fonder l'élargissement d'une discipline scientifique. La volonté louable d'organisation qui voudrait se traduire en termes de recommandation d'actions, de cahier des charges, d'opération documentaire, de calendrier d'interventions sans la constitution préalable et solide de ce qui justifie, et scientifiquement et politiquement, tant d'énergie : une telle volonté risque de n'engendrer au mieux qu'un mythe, fût-il organisé, au pire un monstre sans queue ni tête ou marchant sur celle-ci : un «organisme». Surtout quand, de plus, on part de la définition la

²⁴ *Le temps retrouvé*, GF Flammarion, Paris, 1986, p.368.

plus contestable et la plus inadaptée aux périodes récentes : l'archéologie par la fouille.

Dès l'abord, il en résulte des orientations, des centres d'intérêt pour le moins limitatifs, sinon incongrus. Envers le funéraire, par exemple, dont une part seulement, et dans nos contrées, est de l'ordre de l'enfoui — donc fouillable avec tout le diable et son train de problèmes juridiques, administratifs, financiers, quand ce n'est pas moraux et humains, inévitablement posés par une fouille de tombes récentes. Mais il est bien d'autres choses tout aussi éclairantes sur nous-mêmes à observer dans l'équipement funéraire, qui ne sont pas enfouies et s'observent donc relativement aisément et sur quoi nous avons souvent épilogué dans cette revue et dans une thèse... En revanche, même s'il est évident, pour des époques anciennes, que notre connaissance de l'espèce animale que nous constituons repose essentiellement sur l'étude des quelques squelettes trouvés en fouille, pour une archéologie du présent, du siècle *grosso modo*, même si l'on apprend toujours quelque chose, il est un peu dérisoire de fonder de cette façon une épidémiologie de nos aïeux, et c'est même désespérant vu le nombre de morts à violer pour que le résultat soit significatif. Outre qu'il n'est pas pour nous d'archéologie en la matière puisqu'il n'est pas d'ouvrage, mais seulement d'archéo- ou paléopathologie, ou anthropologie naturelle.

Plus perversément on retrouve là le syndrome de l'archéologie industrielle qui, n'ayant pas toujours à se mettre sous la dent de l'organiquement²⁵ détruit, inventa par compensation et comme excuse à son agrégation à une archéologie fouilleuse, l'idée équivalente du fonctionnellement hors d'usage, l'«obsolescence» — ce qui, à la rigueur, pouvait être une commodité professionnelle pour s'éviter des ennuis avec les ouvriers au travail sur de passionnants engins en état de marche — poussant le zèle jusqu'à vouloir le justifier logiquement, à en faire une définition fondamentale de la discipline — ce qui devient un caricatural faux problème créé de toutes pièces, analogue à la pire théologie sur le sexe des anges.

On voit déjà que la récente archéologie du bâti n'est pas, comme on l'eût cru, l'analyse de l'équipement construit, par exemple d'un autre point de vue que ceux des architectes ou des sociologues, mais celle des habitats communs en déshérence à la fois d'utilisateurs et de responsables scientifiques parce qu'ils n'intéressent pas les historiens d'art ou les Monuments historiques. Comme si de telles circonstances, plus ou moins prégnantes professionnellement, pouvaient être la base d'un statut scientifique quelconque. Ainsi continue-t-on à chercher désespérément, ne serait-ce que dans la rhétorique et le vocabulaire choisi pour en parler, des équivalences métaphoriques avec l'archéologie traditionnelle en traquant dans ce passé récent ce qui serait de l'ordre, par exemple, du «comportement fossile», ou parce qu'on dit des chiens qu'ils «fouillent» les poubelles, en inventant — fût-elle déjà esquissée par Balzac²⁶ — une archéologie

²⁵ Je prends le mot dans le sens qui m'a fait parler de «relève organique» : *op. cit.* (*supra*, n. 3), p. 191.

²⁶ Comme l'a relevé Ph. Bruneau, «Balzac et l'archéologie», *L'Année balzacienne* (1983), p. 41, qui cite *Une fille d'Eve*, 2e édit. de la Pléiade, t. II, p. 364, et *Ferragus*, t. V, p. 815.

des ordures magnifiée en une barbaristique «ordurologie» ou, plus snob, en «garbage project».

Il pourrait s'agir, paraît-il, en ce cas de méthode. La transposition des habitudes de l'archéologie risque plus encore ici d'être inopérante. Dans une sélection où, par définition, le matériel est plus que pléthorique, l'on parle encore de corpus de choses qui ne pourrait être qu'insaisissable ou non significatif. Il y a beau temps que, confrontés à l'impossibilité de faire réellement un sort aux choses, comme dans les archéologies anciennes qui relativement disposent de peu, nous avons préféré réfléchir sur la fabrication elle-même, modéliser ce qui se fabrique comme l'illustrent nombre d'articles de *RAMAGE*, pour l'exemplifier ensuite par le matériel analysé, c'est-à-dire pris non pour ce qu'il est globalement, mais pour la part qu'il illustre d'une problématique construite. Quitte évidemment, à fin de disposer d'un échantillonnage représentatif en fonction du problème et de la situation historique et ne pas fausser les conclusions, à «élargir les sondages» à travers ce que j'ai appelé un «corpus tacite»²⁷, seul moyen d'être vraiment efficace dans les situations contemporaines. Ce sont ainsi les modèles analytiques des industries qui risquent d'être plus opérants que les traditionnelles typologies, les lourds classements de réalités concrètes critiqués plus haut. Les monuments aux morts, par intérêt historique aussi bien qu'esthétique, sont régulièrement l'objet d'études : publications, corpus, typologies foisonnent à l'envi pour un misérable butin d'idées reçues constamment rabâchées sur la mort, la patrie, la guerre, telles qu'on pourrait aussi bien le faire sans eux et leurs complications d'investigation, à partir des seules sources écrites. Quand, encore une fois, l'analyse en révèle de ce qui se fabrique déictiquement et schématiquement dessine infiniment mieux ce qu'il faudrait voir — que ne remarquent pas le plus souvent tous ces auteurs d'inventaires qui ne cherchent rien qu'à collectionner des photos pour corroborer ce qu'ils pensent d'avance — et ce qui historiquement pourrait se mesurer d'un phénomène original qui ne se réduit pas aux discours, aux idéologies, aux réalités de la guerre, de l'armée ou de l'administration française²⁸.

Car il est un autre écueil encore à éviter dans ce jeu formel de constitution artificielle d'une discipline, celui d'assumer, de reconstituer et d'établir presque en préalable la doxa, celle que véhiculent à l'envi les études historiques qui frôlent l'équipement technique sans jamais se commettre avec lui et ne font que s'illustrer des ouvrages. Non que la bibliographie existante puisse être ignorée — elle importe, ne serait-ce que pour le constat d'existence de tant et tant de choses —, mais elle ne peut sûrement pas être a priori un substrat de départ, un fondement pour la construction d'une archéologie du présent réellement découvreuse, novatrice et donc utile — car pourquoi tant d'énergie si c'est pour raffiner seulement sur ce que l'on sait ? — face à l'histoire ou la sociologie contemporaines. Corpus, typologie sont transpositions maladroites de

²⁷ J'ai proposé l'expression il y a maintenant vingt ans : *Revue des arch. et hist. d'art de Louvain*, 8 (1975), p. 178; reprise dans *RAMAGE*, 1 (1982), p. 112.

²⁸ Cf. P.-Y. Balut, «Aux morts», *RAMAGE*, 6 (1988), pp. 127-154.

démarches²⁹ professionnelles, déjà scientifiquement bien contestables, à des situations radicalement autres que celles rencontrées par les archéologies anciennes parce que plus illustrées, plus documentées et plus complexes relativement au savoir déjà constitué. Comme nous y avons été amenés, c'est toute l'archéologie qu'une archéologie du contemporain oblige à repenser autrement. L'absence de construction épistémologique de la discipline est déjà dommageable aux domaines historiques auxquels elle s'applique traditionnellement. Sa généralisation aux époques contemporaines, sa déperiodisation lui seront, à elle-même, encore plus lamentablement préjudiciable en exagérant les travers de pratiques néfastes, sinon les ridicules et l'inutilité ou au moins le dérisoire d'un métier. Le pire, c'est que cela n'aura même pas pour conséquence de le faire disparaître, mais au contraire, dans une réaction vitale pour lui, de l'amener à trouver dans les développements de ses organisations institutionnelles, juridiques, réglementaires, dans ses revendications budgétaires, dans ses équipements matériels une raison de perdurer, en proportion inverse de la raison scientifique de connaître dont il sera dépourvu et qu'il sera impuissant à construire.

Oui, l'archéologie est générale désormais, et nous nous en réjouissons au début de ces commentaires. Il y aurait à craindre en fin. La délicate mécanique de l'épistémologie, nécessaire à ce montage d'une archéologie contemporaine, risque de passer sous le rouleau compresseur des institutions — si ce n'est des ambitions ! — qui en ferait une clinquante et dispendieuse charrue, bien sûr à mettre avant les bœufs, pour fouailler tout sol droit devant elle : les bons bœufs que nous sommes s'inquiètent.

Pierre-Yves BALUT
Université de Paris-Sorbonne

²⁹ Je prends toujours ce mot dans une acception très précise, pour désigner l'aménagement professionnel des procédures proprement scientifiques : cf. l'article cité *supra* n. 3, p. 184. Et voir aussi le chap. XII de notre *Artistique et archéologie* (MAGE, 2, à paraître).

ARCHÉOLOGIE DE LA CÉRAMIQUE MINOËNNE ET MYCÉNIENNE *

Dans l'étude des civilisations de l'Antiquité les vases occupent une place particulière. Support d'images ou matière d'échanges, bien d'équipement domestique ou produit d'un artisanat, ils offrent aux archéologues et aux historiens une documentation exploitable de bien des points de vue. L'abondance et le caractère quasi indestructible de cette catégorie de matériel, ainsi que sa grande différenciation, explique sans aucun doute la prédilection dont elle fait l'objet. Des mondes antiques, on a tout perdu ou presque des objets en bois, en tissus, en osier, en cuir ; on a perdu presque tout de la grande peinture ou les originaux de la

* Abréviations utilisées :

- *Documents* = M. Ventris and J. Chadwick, *Documents in Mycenaean Greek 2*, 1973
- *Greek and Cypriot Pottery* = R. E. Jones, *Greek and Cypriot Pottery, A Review of Scientific Studies 2*, 1987
- *ISJ* = H. W. Catling, J.F. Cherry, R.E. Jones & J.T. Killen, «The Linear B Inscribed Stirrup Jars and West Crete», *BSA* 75 (1980), p. 49-113
- *Minoan Pottery* = Ph. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, 1985
- *Minoan Society* = *Minoan Society, Proceedings of the Cambridge Colloquium 1981*, ed. O. Krzyszkowska and L. Nixon, 1983
- *Mycenaean Pottery* = A. Furumark, *Mycenaean Pottery : Analysis and Classification*, 1941
- *Mycenaean Pottery : an Introduction* = P. A. Mountjoy, *Mycenaean Pottery : an Introduction*, 1993
- *Wace and Blegen* = *Proceedings of the International Conference Wace and Blegen, Pottery as Evidence for trade in the Aegean Bronze Age 1939-1989*, American School of Classical Studies at Athens (December 2-3, 1989), ed. C. Zerner, 1993.

On trouvera aussi les abréviations usuelles MA pour Minoen Ancien, MR pour Minoen Récent, HM pour Helladique Moyen, etc

grande statuaire, une partie importante des textes littéraires, les archives des cités. Mais la plus petite fouille, la moindre prospection de surface rapporte toujours son lot de tessons que l'archéologue catalogue, classe, date et interprète. Quand il ne reste plus rien d'un monde, l'archéologue a toujours quelques tessons à sa disposition, sauf à s'occuper de ces temps reculés dits a-céramiques justement.

L'exploitation de cette documentation est plus ou moins développée suivant les périodes étudiées. Elle est en général inversement proportionnelle aux lacunes documentaires : moins les documents conservés relevant d'autres catégories sont nombreux, plus on cherche à tirer d'elle d'informations. Il ne viendrait pas à l'esprit des archéologues médiévistes d'établir la chronologie ou la nature de la royauté française sur des séries de pots vernissés. En revanche on voit couramment en pré- et protohistoire les spécialistes fonder sur l'analyse des styles des vases non seulement la chronologie, mais aussi la diffusion, l'organisation politique ou sociale et même les croyances religieuses d'une civilisation. Cette surexploitation d'un matériel s'accompagne d'un raffinement et d'une variété croissants dans les modes d'analyse : nous sommes loin maintenant des classements des vases dits «hétrusques» des cabinets de curiosité et nos typologies sont fondées sur des critères définis précisément par des mesures tant pour les formes que pour les motifs ; les études d'origine de production ou l'identification des importations ne sont plus laissées au seul œil du spécialiste, elles sont aujourd'hui appareillées et combinent la pétrographie, la chimie et la physique.

Pour être très pratiquée l'étude des vases n'en est pas moins peu raisonnée : elle est même parfois peu raisonnable eu égard aux coûts qu'entraîne aujourd'hui le recours à des laboratoires spécialisés. Aussi, en raison de cette faveur particulière dont jouit la poterie auprès des archéologues, m'a-t-il semblé opportun de montrer comment le recours à la théorie de la médiation et à l'artistique qui en découle conduit à apprécier autrement la pratique ordinaire et à poser d'autres problèmes¹. *L'horror vacui* que les archéologues partagent avec la nature fait souvent oublier que la céramique n'a pas été produite pour nos stratigraphies ou nos échantillons. Fabriquée par des artisans pour une clientèle qui en attendait un certain avantage, la poterie sortie des fouilles nous contraint à des enquêtes précises et limitées. C'est celles-ci que je voudrais recenser en prenant mes exemples dans une archéologie par nature très «tessonnière», l'archéologie égéenne qui s'occupe des civilisations minoenne et mycénienne de 3000 à 1100 av. J.-C. en Grèce.

¹ Sur l'artistique élaborée à partir de la théorie de la médiation et l'archéologie qui en découle, Ph. Bruneau et P.-Y. Balut, *Mémoires d'archéologie Générale, Artistique et Archéologie I*, ci-après AA ainsi que la *Revue d'Archéologie Moderne et Contemporaine*, abrégée RAMAGE.

I. MATIÈRE ET MATÉRIAU

La pratique habituelle fait du mot «céramique» le synonyme d'ensemble de vases ou de vaisselle en terre cuite, c'est-à-dire une catégorie fonctionnelle ou industrielle particulière. Mais, d'une part, il existe de la vaisselle en métal ou en bois et, d'autre part, l'art de la terre cuite ne se réduit pas aux seuls pots : tuiles, dalles, briques, coffres, figurines, maquettes, bobines, pesons, bouchons, louches, tablettes, tout cela relève d'une seule et même catégorie technique. D'ailleurs, le mot français «céramique» le rappelle, puisque étymologiquement il correspond au grec κεραμικός qui signifie «d'argile». C'est donc le matériau qui retiendra notre attention ici.

1. Pratique actuelle des études de pâte.

L'étude des pâtes telle qu'elle est développée aujourd'hui vise avant tout à pallier des lacunes documentaires historiques (date et lieu de fabrication) et, faisant partie des procédures archéologiques mises en œuvre pour situer le document dans un temps et en un lieu, ressortit aux opérations de relève.

La pâte dont sont faits les vases a toujours retenu l'attention des archéologues dans la mesure où, combinée aux répertoires des formes et des motifs, elle constitue un moyen assez sûr pour affirmer le caractère local ou non d'une production : H. Schliemann était ainsi capable de rapprocher des tessons trouvés à Troie et à Mycènes. De nos jours le coup d'œil du spécialiste ne suffit plus ou doit s'appuyer sur des propriétés établies «*by reference to exact, impersonal standards*»². Les analyses physiques et chimiques sont pratiquées soit à des fins historiques (pour déterminer l'origine géographique de la matière première, pour identifier un atelier ou pour établir une datation), soit à des fins techniques (pour préciser les modes de fabrication)³. La datation (par thermoluminescence) est encore peu pratiquée en archéologie égéenne⁴ et les études techniques sont encore assez rares, à la différence de l'archéologie classique où l'on a cherché assez vite à préciser la nature de l'engobe noir dans les productions de vases à figures rouges ou noires⁵. En revanche, la détermination de l'origine de la fabrication retient tout particulièrement l'attention des protohistoriens qui y voient un moyen sûr d'identifier des importations et donc de reconstituer les échanges. Cela permet

² R. Jones, «Pottery as Evidence for Trade and Colonisation in the Aegean Bronze Age : the Contribution of Scientific Techniques» in *Wace and Blegen* p. 10.

³ L'article de R. Jones, *supra* n. 2, p. 10-17, présente un bon historique de ces recherches et de leurs résultats en archéologie égéenne. On trouvera un exposé plus détaillé dans R. Jones, *Greek and Cypriot Pottery*, p. 1-13. Sur la pétrographie, J. A. Riley, «The contribution of Ceramic Petrology to our understanding of Minoan Society», in *Minoan Society*, p. 283-291.

⁴ Y. Liritzis, «Reappraisal of Minoan Kilns by Thermoluminescence and Neutron Activation/XRF Analyses», *Revue d'Archéométrie* 8 (1984), p. 7-20. J'en profite ici pour remercier A. Dandrau pour cette référence ainsi que pour un certain nombre de remarques de lecture.

⁵ J. V. Noble, *The Techniques of Painted Attic Pottery*, 1965.

ensuite des développements sur la diffusion d'une civilisation entendue en termes d'influence, d'hégémonie ou de colonisation.

L'identification d'une argile repose sur le principe que la composition chimique d'une pâte, offrant une combinaison particulière d'éléments, constitue comme une « empreinte » révélant une origine⁶. Il s'agit alors de repérer dans la pâte des « éléments traces » qui sont la teneur en Mg, Fe, Ca, Ni, etc. et dont la présence conjointe dans des proportions constantes permet d'identifier, par comparaison avec des analyses faites sur les productions ou les bancs d'argile de sites antiques, la provenance géographique de la matière première. Le choix entre les types d'analyse est vaste aujourd'hui (analyses pétrographique, par activation neutronique, par émission spectroscopique optique etc.) et dépend du problème à traiter. Les différents procédés d'analyse font varier les moyens de la recherche sans en changer le principe. On a ainsi repéré à Délos (Cyclades) dans le matériel d'époque mycénienne un certain nombre de tessons dont la pâte est d'origine continentale⁷. De la même manière, on a étudié, non pas les tessons d'un site et d'une époque donnés, mais ceux d'un style présent sur plusieurs sites à une même époque, le style marin de la Crète minoenne (MR I B = 1500-1450), pour en établir la diffusion à partir de centres de production à identifier⁸ : en analysant des échantillons de céramique de ce style, on a pu déterminer deux groupes de production, l'un crétois, l'autre continental et insulaire, sur la base de leur teneur en Mg, Cr et Ni, trois éléments considérés comme particulièrement « diagnostic »⁹, ce qui constitue un résultat important puisque il exclut l'hypothèse que les vases continentaux, bien que de style crétois, aient été importés de Crète¹⁰. Ces résultats ont ensuite été comparés aux analyses faites sur une douzaine de sites de référence : on a pu ainsi établir que les tessons de style marin provenant du Péloponnèse, d'Eubée et de Béotie présentaient des similarités avec les tessons du groupe de référence de Mycènes.

⁶ R. Jones, *Wace and Blegen*, p. 12. La comparaison porte en réalité sur les écarts limités dans la composition des pâtes des tessons provenant d'un même site ; ces écarts ne sont plus les mêmes pour des tessons fabriqués dans un autre site, *Greek and Cypriot Pottery*, p. 5-10. — Pour une analyse claire de ces démarches, voir aussi M. Picon, « Problèmes de détermination de l'origine des céramiques », dans *Datation-caractérisation des céramiques anciennes*, éd. T. Hackens et M. Schvoerer, PACT 10 (1984), p. 425-433.

⁷ *Greek and Cypriot Pottery*, p. 498.

⁸ P. Mountjoy, R. E. Jones and J.-F. Cherry, « Provenance Studies of the LMIB/LHIIA Marine Style », *BSA* 73 (1978), p. 143-171.

⁹ *Ibid* p. 163.

¹⁰ Même situation relevée pour quatre vases « minoens » de la nécropole de Kokla (Argolide) par K. Demakopoulou, « Argive Mycenaean Pottery : Evidence from the Necropolis at Kokla », *Wace and Blegen* p. 71 et R. Jones « Chemical Analysis of Some Mycenaean Vases from Kokla », *Wace and Blegen* p. 79.

2. Limites des analyses physico-chimiques.

Ce type de recherche, très en vogue aujourd'hui, n'est pas exempt de préjugés et appelle un certain nombre de réserves qui limitent la portée des résultats obtenus — limites dont les physiciens sont souvent plus conscients que leurs collègues archéologues¹¹. Les unes (a) relèvent du bon sens et d'une bonne compréhension des procédés physico-chimiques, les autres (b) se rattachent au problème — lié aux procédures archéologiques — de l'établissement d'un sens et de son indice.

a. Le recours aux analyses scientifiques, qu'elles soient qualitatives ou quantitatives, est présenté comme une investigation plus sûre, parce que utilisant des données mesurables et donc moins subjectives que l'appréciation du spécialiste. L'archéologue s'en remet ainsi à l'exactitude objective reconnue aux sciences de la nature. En réalité, cette exactitude n'est pas si certaine ou si absolue pour diverses raisons. En premier lieu le recours à des procédures de comptage ne supprime pas l'arbitraire du descripteur : celui-ci continue d'être sollicité à tout moment pour constituer les groupes de référence ou pour établir des seuils de pertinence à partir desquels un groupe est censé se constituer ou se défaire¹². L'utilisation de programmes informatiques pour donner une assise objective à ces choix est symptomatique de cette situation¹³. En second lieu, le caractère non-répétable de ces analyses, signalé par certains physiciens¹⁴, même s'il est limité, est révélateur de la relativité des résultats obtenus. Enfin, ces résultats sont obtenus sous un standard précis et en fonction de calibrations qu'on ne saurait changer sans changer les résultats eux-mêmes¹⁵. C'est là pour les physiciens une évidence que les archéologues dans leur ardeur à n'être plus littéraires oublient un peu vite.

b. Si ces limites sont le plus souvent reconnues, il reste que l'analyse intuitive du spécialiste ou celle logiquement élaborée par les physiciens pour les archéologues sont entachées d'un même défaut : elles reposent l'une comme l'autre sur le repérage d'indices servant à établir un sens qu'il aurait fallu établir par ailleurs. L'établissement des caractères destinés à être les indices d'un sens qu'on postule est un procédé circulaire fréquent. Dans le cas qui nous occupe ici,

¹¹ D'où le ton très prudent avec lequel R. Jones présente les résultats d'analyses faites sur les vases de Kokla dans *Wace and Blegen*, p. 78 ; de même dans la présentation générale des analyses scientifiques dans *Greek and Cypriot Pottery*, p. 7.

¹² En particulier le choix des éléments considérés comme pertinents ou discriminants pour constituer les groupes est souvent problématique : voir sur ce sujet l'explication éclairante dans *ISJ* p. 68 ; S.M.A. Hoffmann and V.J. Robinson rappellent que deux groupes d'argiles différentes peuvent ne pas apparaître comme telles à l'analyse si celle-ci porte sur les éléments qu'elles ont en commun, «Neutron Activation Groupings of Imported Material from Tell Abu Hawam», *Wace and Blegen* p. 8.

¹³ La contribution de J. F. Cherry, «Multivariate Analyses of Marine Style Data», qui accompagne l'étude sur le style marin dans *BSA* 73 (1978), p. 164-168 est un bon exemple de ces démarches.

¹⁴ *ISJ* p. 63 et *BSA* 73 (1978), p. 162.

¹⁵ Sur la nécessité des calibrations dans les analyses quantitatives, *ISJ* p. 68.

définir le caractère non-local d'une pâte serait plus fondé si l'on connaissait par ailleurs la ou les pâtes locales. Or, très peu de lieux de production (ateliers, fours etc.) pour les époques minoenne et mycénienne ont été repérés à ce jour¹⁶ et les spécialistes en sont réduits à définir le caractère local des productions par comparaison soit avec des bancs d'argile soit avec des groupes de tessons prélevés sur d'autres sites. La localisation obtenue ainsi est très fragile et de signification limitée parce qu'on assigne une provenance à une pâte parmi les bancs d'argile connus au moment où l'on effectue l'analyse, dans l'ignorance où nous sommes de l'identité de tous les bancs d'argile utilisés dans une région à l'âge du bronze¹⁷. Tous les spécialistes de l'âge du bronze égéen ont en mémoire l'affaire des vases à étrier inscrits de Thèbes dont on avait cru pouvoir montrer en 1965 qu'ils provenaient de la Crète de l'est, mais des analyses postérieures qui portaient sur un échantillon plus grand de sites de référence permirent de localiser cette production en Crète de l'ouest¹⁸. Les physiciens, ici encore, rappellent souvent à leurs collègues archéologues cette limite imposée à leurs investigations : «*An implicit assumption in this work has been that the provenance of the Marine Style should, in all likelihood, be ascribed to one or more of the twelve control sites considered here. But it must be borne in mind that a quite different interpretation is possible, namely that the Marine Style was a product of a centre (or centres) on Crete, the Mainland, or the islands which has yet to be identified and characterized in terms of pottery composition* »¹⁹. La confrontation des analyses de groupes de tessons à des groupes constitués en références se heurtent aussi à de graves obstacles. Outre le fait qu'il n'est pas toujours possible de comparer avec efficacité une argile cuite il y a deux mille ans à une argile crue prélevée de nos jours sur des bancs accessibles²⁰, les analyses ont montré que sur un même site la composition de l'argile antique pouvait varier non seulement d'une époque à l'autre mais aussi à une même date²¹. Cela s'explique, comme on le verra plus loin, par le fait que la pâte n'est le plus souvent pas de l'argile native. Inversement il est apparu que deux sites différents et géographiquement éloignés pouvaient

¹⁶ On connaît à peine une dizaine de fours minoens pour plus d'un millénaire d'histoire, P. Michaelidis, «Potter's Workshops in Minoan Crete», *SMEA* 32 (1993), p. 7-39. Même remarque pour la céramique mycénienne, *Mycenaean Pottery: an Introduction*, p. 121, où l'on recense moins d'une dizaine de fours ou d'ateliers.

¹⁷ On sait aussi que des bancs d'argile accessibles à cette époque ne le sont plus aujourd'hui, *Greek and Cypriot Pottery*, p. 51, par exemple en Argolide, *Wace and Blegen* p. 15.

¹⁸ *ISJ*, p. 49-113.

¹⁹ *BSA* 73 (1978), p.169.

²⁰ Comme le font remarquer les auteurs de *ISJ* à propos des argiles calcaires p. 73 ; de même à propos des altérations dues au séjour dans le sol, dans la mer, au nettoyage à l'eau, à l'acide etc, *Greek and Cypriot Pottery*, p. 33-38.

²¹ *ISJ*, p. 80 et 81; plus inquiétant, la composition peut varier dans un même tesson, *BSA* 73 (1978), p. 162 où la proportion de Mg relevée dans deux prélèvements faits sur un même tesson varie presque du simple au double.

présenter des argiles de composition très voisine²². Enfin si le postulat selon lequel une production locale est faite à partir de ressources locales est historiquement fondé dans une majorité de cas, il s'en trouve quelques-uns cependant qui nous avertissent que l'origine physique de l'argile peut ne pas être celle, technique, de la production²³. La localisation d'une production obtenue par la confrontation des pâtes antiques avec des argiles natives semble dès lors sérieusement compromise²⁴.

Le recours aux analyses physico-chimiques apparaît donc souvent réducteur, particulièrement pour le matériel des époques peu ou mal connues, comme le dit lui-même R. Jones : «*in its effort to increase objectivity in making statements about origin, the chemical method exposes itself to potential oversimplification of the realities of pottery-making*»²⁵. L'étude de cas mieux documentés, comme celui des potiers crétois du XX^e siècle, avertit le spécialiste qu'un pithos peut avoir été produit dans une argile locale mais par un artisan étranger en tournée avec ses collègues, comme l'ont fait longtemps les potiers du village de Thrapsano en Crète²⁶. C'est d'ailleurs là l'intérêt d'une archéologie moderne et contemporaine que de pouvoir observer la complexité des processus mis en œuvre dans la fabrication de la terre cuite.

3. Argile et pâte .

Jusque là il s'agissait de limites dont tout archéologue qui a fréquenté les laboratoires est un tant soit peu averti. D'une autre portée sont les objections suivantes : elles sont liées cette fois-ci non plus aux procédures archéologiques mais aux processus ergologiques mis en œuvre dans l'art de la terre cuite. Les analyses de pâte telles qu'elles sont pratiquées aujourd'hui négligent, en effet, deux faits : (a) d'une part, que l'argile n'est jamais utilisée telle quelle par le potier mais qu'elle est elle-même un produit fabriqué ; (b) d'autre part, que, même

²² *ISJ* p. 82 à propos de la Crète et p. 83 à propos de Thèbes et Cnossos ; voir aussi *BSA* 73 (1978), p. 162.

²³ Ch. Dugas, *La céramique des Cyclades*, 1925, p. 4 à propos des potiers de Siphnos et de leur habitude de transporter leur argile ; *Wace and Blegen* p. 56 n. 62 ; dans les études ethnographiques portant sur les potiers crétois, on apprend par exemple que les bancs d'une des argiles utilisées par les potiers de Thrapsano se situent à 45 km au sud du village, X. Βαλλιάνου και Μ. Παδουβά, *Τα Κρητικά αγγεία του 19ου και 20ου αιώνα*, 1986, p.76. Jones dans *Greek and Cypriot Pottery*, p. 53, minimise cependant cette pratique attestée, selon lui, avec certitude à Chypre seulement, *op. cit.* p. 849.

²⁴ Notons au passage que même si les physiciens ne livrent généralement que des résultats négatifs (telle argile n'est pas locale ou n'est pas de telle région, cf. Jones dans *Wace and Blegen* p. 78 à propos du matériel de la nécropole de Kokla), les réserves n'en sont pas moins fondées sur la méthode elle-même.

²⁵ R. Jones, *Wace and Blegen*, p. 15.

²⁶ X. Βαλλιάνου και Μ. Παδουβά, *op. cit.* (*supra* n. 23), p. 20-21 ; de même ils signalent qu'au XIX^e siècle, dans les milieux urbains de Crète, des potiers d'origine insulaire travaillaient l'argile locale selon des traditions cycladiques, *op. cit.*, p.19.

si elle est utilisée à l'état natif, ce qui nous importe c'est l'évidement de la matière en matériau, c'est-à-dire le fait de retenir tels traits utiles à la fabrication.

a. L'argile du potier n'est pas le plus souvent une matière première, ce n'est plus de l'argile à l'état natif. En effet, l'argile, une fois extraite du sol, peut être mélangée à une ou plusieurs autres²⁷, puis épurée par passage dans des bassins de décantation²⁸. L'absence de véritable maîtrise des températures de cuisson ou de la circulation de l'air dans le four a contraint les potiers égéens à introduire dans l'argile des inclusions en quantité et qualité variables selon le type d'ouvrages à fabriquer. La pâte qu'on analyse n'est donc plus l'argile du banc dont elle a été extraite et cette altération est susceptible de transformer l'identité physique ou chimique de la matière étudiée²⁹. L'analyse des argiles telle qu'elle est pratiquée s'en trouve donc compromise. Plus grave, elle masque cette réalité technique importante que la pâte ainsi fabriquée devient le «fabriquant» de l'opération suivante, la production d'un vase par exemple. On retrouve ce même enchaînement d'analyse lorsque le vase, réduit en tessons, sert de matériau de construction dans les murs et les toitures des maisons³⁰.

b. Mais même si le potier utilise l'argile directement sortie du banc, elle n'en est pas moins fabriquée par la seule analyse des traits utiles au potier. Comme matière l'argile n'intéresse que le géologue qui la décompose en autant d'éléments qu'il peut en repérer ; mais comme matériau la pâte impose à l'archéologue une description qui mette en évidence les traits utilisés par le potier dans la fabrication d'un vase. C'est à l'inventaire de ces traits ergologiquement utiles qu'il faut donc se consacrer et les analyses physico-chimiques peuvent alors aider à comprendre ces pouvoirs du matériau.

Que l'argile ne soit pas la pâte est de grande conséquence pour l'archéologue. L'argile, quel qu'en soit l'état, entre comme matériau d'une fabrication : elle présente de nombreux caractères qui, tour à tour, selon la fin visée, peuvent être retenus pour leur utilité. C'est ce dont s'étaient déjà avisés les Anciens qui savaient, avec Platon³¹, qu'il y avait : «(...) la terre des potiers, la terre des constructeurs de fours, la terre des briquetiers, (...) la terre des fabriquant de

²⁷ Jusqu'à cinq argiles différentes, *Greek and Cypriot Pottery*, p. 873.

²⁸ Χ. Βαλλιάνου και Μ. Παδουβά, *op. cit. supra* n. 23, p. 76-81, signalent que les potiers crétois de l'époque contemporaine ont pratiqué les mélanges d'argiles provenant de bancs différents pour la production de certains types de vases ; *Greek and Cypriot Pottery* p. 52 où Jones suggère aux archéologues d'essayer de retrouver ces mélanges par archéologie expérimentale.

²⁹ Si les physiciens considèrent qu'en règle générale cette altération est négligeable ou sans conséquence pour les analyses menées (*Archaeometry* 11 [1969], p. 3-20), on connaît des cas où des anomalies ne s'expliquent que par ce processus de fabrication, *ISJ*, p. 84 ; J. B. Rutter, «EH Pottery : Inferences about Exchange and Production from Style and Clay Composition», *Wace and Blegen*, p. 33 n. 46. Les études pétrographiques sont souvent plus sûres sur ce point.

³⁰ C'est ce que J. Driessen et moi-même avons constaté lors de la fouille d'une maison du MR III A-B à Malia en Crète, *BCH* 115 (1991), p. 735.

³¹ Platon, *Théétète* 147a.

figurines». La plasticité, l'adhésivité et la cohésion, d'une part, et, d'autre part, la dureté et l'imperméabilité obtenue par cuisson sont des caractères que l'artisan peut utiliser, renforcer ou négliger. Ces traits sont retenus à différents stades de la fabrication : l'adhésivité de l'argile par exemple est exploitée au moment du montage des parties d'un vase ou du collage des pièces rapportées comme les anses ; la cohésion plus ou moins rapide est exploitée indifféremment par le fonctionnaire du palais qui tient les archives sur des tablettes qu'il laisse sécher ou par l'artisan qui attend que la pâte ait durci avant d'ôter le pithos de la tournette.

Si le potier n'a pas besoin de laboratoire pour repérer un trait utile à la fin qu'il s'est fixée³², l'archéologue, en tant qu'il est technicien comme tout homme, peut retrouver l'analyse implicite qui fait de la matière un matériau. Il peut ainsi apprendre des analyses physico-chimiques ou pétrographiques la relation qui existe entre des fins précises et des traits repérables tels que la qualité, la quantité et la taille des inclusions, la couleur naturelle ou le grain plus ou moins gros de l'argile, le degré de dilution d'un engobe etc³³. Il est frappant de noter que les archéologues tirent trop peu souvent parti des résultats obtenus par leurs collègues physiciens à ce propos³⁴. Les archéologues préfèrent aborder ces questions par le biais d'enquêtes ethnoarchéologiques ou d'archéologie expérimentale, très en vogue aujourd'hui malgré les problèmes que pose ce type d'étude³⁵. Il est vrai que la rareté des fours de l'âge du bronze n'a pas encouragé les spécialistes à

³² X. Βαλλιάνου και Μ. Παδουβά, *op. cit. supra* n. 22, p. 76 où les auteurs ont classé les pâtes empiriquement d'après le témoignage des potiers eux-mêmes qui savaient que telle pâte séchait vite, telle autre était collante etc., sans pouvoir l'expliquer chimiquement.

³³ On a remarqué, par exemple, grâce aux analyses pétrographiques menées sur un tesson de Mycènes que la pâte des anses n'était pas celle de la panse, *Greek and Cypriot Pottery*, p. 84, ce qui tient peut être à la qualité plus adhésive de l'argile utilisée pour l'anse. De même on a tenté d'expliquer la fabrication du décor du style Vassiliki par l'emploi d'un engobe à forte teneur d'oxyde de fer réagissant de manière variable à une cuisson plus ou moins ventilée, Ph. Betancourt, *Vassiliki Ware : an Early Bronze pottery style in Crete*, *SIMA* 56, 1979, p. 4 et 16.

³⁴ Par exemple *ISJ* p. 83 où l'on apprend que les potiers minoens devaient connaître très bien les propriétés des argiles calcaires et non-calcaires qui ne vitrifient pas, lors de la cuisson, à la même température (*Greek and Cypriot Pottery* p. 753-754). Cette information, qui contribue à la connaissance de la fabrication et des compétences des potiers et qui enrichit le dossier des fours minoens si mal documentés archéologiquement, n'est pas exploitée dans le reste de l'article où seule l'origine des vases à étrier inscrits retient l'attention des archéologues. Il est significatif aussi que dans *Greek and Cypriot Pottery* à peine une centaine de pages sur neuf cents sont consacrés à la «*pottery technology*», le reste concerne les recherches sur les provenances.

³⁵ La référence en la matière reste : R. Hampe und A. Winter, *Bei Töpfern und Töpferinnen in Kreta, Messenien und Zypern* (1962) ; dernièrement, H. Blitzer, «Koroneika : Storage-Jar Production and Trade in the Traditional Aegean», *AJA* 43 (1990), p. 675-611. Pour l'archéologie expérimentale, voir par exemple K.D. Vitelli, «Greek Neolithic Pottery by Experiment», dans *Pots and Potters : Current Approaches in Ceramic Archaeology*, ed. P.M. Rice, 1984, p. 113-132

approfondir les questions liées à la fabrication³⁶. Lorsqu'ils le font c'est généralement pour traiter de questions qui dépassent la seule fabrication des vases³⁷.

Si la même argile peut être des pâtes différentes selon la fin visée, cela impose à l'archéologue de rechercher les traits ergologiquement utiles retenus par le potier et les procédés de laboratoire peuvent, sous certaines conditions, aider à les reconnaître. Mais il faut aussi que l'archéologue identifie les fins en vue desquelles tel trait est retenu plutôt qu'un autre.

II. BILAN INDUSTRIEL DE L'ART CÉRAMIQUE

Les fins visées sont multiples et intéressent des industries aussi diverses que celles de la représentation, de l'activité ou de l'être. Cette disparité des fins qui ne s'accompagne pas d'un changement de technique manifeste la polytropie de l'art céramique. Les mêmes fins peuvent cependant être atteintes par d'autres techniques, comme la métallurgie, la vannerie, la menuiserie etc. L'art du potier entretient alors avec ces arts des rapports de synergie dont l'archéologue doit aussi rendre compte.

1. Polytropie ou diversité des industries.

L'étude de la pâte comme matériau est encore peu avancée, en revanche celle des productions céramiques, plus facile car s'agissant d'objets, est une des activités essentielles des archéologues de l'Égée protohistorique. La pratique actuelle est de disperser les produits céramiques en divers chapitres consacrés aux vases, aux petits objets (figurines, pesons) ou à l'architecture (tuiles, dalles, caniveaux, maquettes). Ce point de vue est légitime dès lors que l'on privilégie les fonctions, les décors ou les formes, en bref dans un classement industriel. Mais à s'en tenir à ce seul point de vue, on perd de ne pas reconnaître l'exploitation

³⁶ Cependant Y. Maniatis and M. S. Tite, «Ceramic Technology in the Aegean World during the Bronze Age», *Thera and the Aegean World I*, C. Doumas ed., 1978, p. 483-492. Dans le récent manuel de céramique mycénienne de P. A. Mountjoy, *Mycenaean Pottery : an Introduction*, la question de la fabrication n'est pas abordée, sauf par le biais de notices consacrées aux fours découverts. Elle est mieux traitée dans Ph. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, par exemple p. 113-114 à propos de la céramique du MR dont la qualité atteste un changement dans la technique de cuisson. Même lorsque les archéologues étudient les outils du potier, comme le tour par exemple, l'analyse dépasse rarement le classement typologique, D. Evely, «The Potters' Wheel in Minoan Crete», *BSA* 83 (1988), p. 83-126.

³⁷ A. Leonard, M. Hughes, A. Middleton and L. Schofield, «The Making of Aegean Stirrupjars : technique, tradition, trade», *BSA* 88 (1993), p. 105-124. Les auteurs ne s'intéressent à la fabrication des vases à étrier que pour autant qu'on puisse caractériser une manière mycénienne de faire, à opposer à des manières locales et déterminer ainsi les imitations.

polytropique de la pâte à diverses fins. On gagne à étudier ensemble les vases et les larnax même si les premiers servent à stocker des denrées dans les maisons et les seconds à contenir les morts dans les tombes. Produits par un même matériau — l'argile des pithos est souvent celle des larnax elles-mêmes —, vases et larnax relèvent d'une même fabrication ou d'une même analyse : le potier exploite le même trait de l'argile lorsqu'il ajoute un bec verseur à un vase ou façonne une conduite hydraulique pour le palais. La polytropie de l'art céramique permet de rapprocher des produits que la fonction sépare. L'archéologue n'a donc pas intérêt à entériner une séparation qui le conduit, par exemple, à faire de la décoration des larnax l'illustration de l'eschatologie minoenne et à refuser de considérer la communauté de répertoire entre les vases et les larnax³⁸. De même certains décors peints sur les figurines mycéniennes en terre cuite appartiennent plus vraisemblablement au répertoire des motifs qui décorent la céramique contemporaine plutôt qu'à la décoration des vêtements mycéniens dont nous ignorons tout³⁹.

Même confusion lorsque les archéologues passent à l'étude des fins visées dans la fabrication des vases, confondues le plus souvent avec le problème des fonctions. Celles-ci ont été longtemps négligées⁴⁰ mais elles ont retenu ces dernières années l'attention des spécialistes. Les uns les déterminent à partir de critères typologiques⁴¹ (formes ouvertes/formes fermées), les autres à partir du contenu ou les traces de contenu découverts occasionnellement dans les fouilles⁴².

³⁸ R. Laffineur, «La mer et l'au-delà dans l'Egée préhistorique», dans *Thalassa*, Actes de la troisième rencontre internationale de l'Université de Liège (Calvi 23-25 avril 1991), éd. R. Laffineur, *Aegeum* 7 (1991), p. 231-238. Certains envisagent même l'existence d'ateliers spécialisés qui resteraient à localiser ou d'artisans itinérants (A. Kanta, *The Late Minoan III Period in Crete. A Survey of Sites, Pottery and their Distribution*, SIMA 68, 1980, p. 290-293). En revanche O. Dickinson admet que les larnax sont fabriquées et peintes par les potiers, *The Aegean Bronze Age*, 1994, p. 123.

³⁹ E. French, «The Development of Mycenaean Terracotta Figurines», *BSA* (66) 1971, p. 138 et 175-176.

⁴⁰ L'article de F. Chapouthier, «La vaisselle commune et la vie de tous les jours à l'époque minoenne», *REA* (1941), p. 5-15, a longtemps été un des rares sur le sujet. Plus récemment H. van Effenterre, *Le Palais de Mallia et la cité minoenne, II*, 1980, p. 505-542.

⁴¹ I. Tournavitou, «Practical Use and Social Function : a Neglected Aspect of Mycenaean Pottery», *BSA* 87 (1992), p. 181-210 ; *Mycenaean Pottery : an introduction*, p. 119-128. Ces fonctions typologiquement définies servent ensuite à analyser les courants commerciaux : les formes ouvertes font l'objet d'échanges avec la côte syro-palestinienne comme «*fine table-ware*» ou service de table, les formes fermées comme «*container*» ou emballage, A. Leonard, «Considerations of Morphological Variation in the Mycenaean Pottery from the Southeastern Mediterranean», *BASOR* 241 (1981), p. 91.

⁴² A. Sarpaki, «A Palaeoethnobotanical Study of the West House, Akrotiri, Thera», *BSA* 87 (1992), p. 219-230 ; à propos de la cargaison d'une épave de l'âge du bronze et du contenu de certains vases, O. Negbi and M. Negbi, «Stirrup-jars versus Canaanite Jars : Their Contents and reciprocal Trade», *Wace and Blegen*, p. 317-329. L'analyse des contenus des vases s'est aussi considérablement développée ces derniers temps avec les progrès de la chromatographie. Pour

Dans les deux cas on assimile une fonction à un ouvrage : dans le premier, on spécialise des formes dans des fonctions précises à l'exclusion de tous les autres comme si le fait, pour un vase, de contenir du vin l'empêchait de contenir du grain ; dans le second cas, on tire la fonction de contextes de découverte, comme si la somme des fonctions historiquement attestées pouvait donner accès au processus, technique lui, de la fabrication⁴³. Les multiples exploitations de l'outil ne peuvent occulter le mécanisme de la fabrication. C'est donc moins les fonctions particulières qui doivent retenir l'attention de l'archéologue que les fins qui sont visées dans la fabrication du matériau. D'une part, les fins restent présentes dans l'objet fabriqué indépendamment de l'emploi particulier qu'en a l'utilisateur ; d'autre part, étant des réalités d'analyse, les fins ne sont pas liées à tel ou tel type d'objets mais peuvent être à l'œuvre dans des catégories très différentes de productions céramiques. Ces fins concernent la représentation, l'activité ou l'être⁴⁴.

A. Industrie déictique.

L'argile étant malléable, elle est modelable à volonté. La plasticité peut être renforcée soit par mélange avec une autre argile, soit par humidification. Elle peut facilement être utilisée pour fabriquer de la représentation, sous forme d'image ou d'écriture⁴⁵ : les Minoens et les Mycéniens ont eu recours à des techniques très diverses comme le modelage, le tournage, le moulage ou le collage pour produire

la céramique mycénienne on peut compléter les données de fouilles par la lecture des archives des palais qui fournissent des mentions de produits contenus dans des vases aux formes identifiables : par exemple les vases à étrier et l'huile parfumée, C. R. Shelmerdine, *The Perfume Industry of Mycenaean Pylos*, SIMA 34, 1985, en particulier p. 141-148.

⁴³ Cette démarche apparaît très clairement lorsqu'on étudie les ustensiles de fonction indéterminée sur lesquels on se fonde pour préciser le contexte qui sert à son tour à préciser la fonction, comme les «snake-tube» et les sanctuaires, G. C. Gesell, «The Minoan Snake-Tube : a survey and catalogue» *AJA* 80 (1976), p. 247-259, ou les «brûle-parfums», H. Georgiou, qui est plus nuancée, «Minoan Fireboxes : a study of form and function», *SMEA* 21 (1980), p. 123-192.

⁴⁴ Je laisse de côté dans l'analyse qui suit le problème des visées (AA n°53 et 82) qui font que, si on peut conformer l'ouvrage à la fin qu'on lui assigne (l'ustensile) ou la fin à l'ouvrage qu'on fabrique (le fétiche), l'ouvrage peut être aussi sa propre fin (l'œuvre). Ces visées peuvent être conjointes dans un même ouvrage. Mais pour des périodes si lointaines et si mal documentées, il est souvent bien difficile de décider dans quelle mesure l'emplacement des anses ou la forme d'un galbe répond à une finalité empirique ou plastique ou les deux à la fois, sans parler des finalités magiques qui nous échappent totalement.

⁴⁵ Sur la technicisation de la représentation et les industries déictiques, Ph. Bruneau, «De l'image», *RAMAGE* 4 (1986), p. 252-253.

des images en terre cuite. Il existe une petite plastique d'argile⁴⁶, parfois peinte ou ajoutée sur les vases, par exemple aux anses qui, sur certains cratères, ont la forme de bucrâne stylisé ou sur les larnax dont le couvercle porte parfois des têtes de taureau. Cette petite statuaire ne comprend pas seulement les figurines qu'on y range habituellement : on y intègre les vases plastiques ainsi que les maquettes ou les ex-voto divers trouvés dans les sanctuaires minoens. Il est notable que ces documents n'intéressent le plus souvent l'archéologue que d'un certain point de vue : on s'en tient à l'étude iconographique, moins en vue d'une archéologie des images que d'une archéologie par les images, puisqu'on attend d'elles qu'elles témoignent du vêtement, de l'armement, du mobilier ou des croyances religieuses. Ce sont pourtant les mêmes traits utiles qui permettent de façonner les pieds des coupes, les anses ou les becs verseurs et la figurine. Il n'est guère que celles montées au tour qui ont fait l'objet d'étude particulière⁴⁷.

La plasticité de l'argile est aussi utilisée pour la gravure : simple décor de points ou de lignes sur les productions les plus anciennes à pâte grossière, la gravure permet aussi sur des pâtes plus fines l'écriture, de la simple marque de potier aux textes administratifs. Dans le cas des tablettes inscrites on a noté depuis longtemps que les Minoens comme les Mycéniens n'ont utilisé dans l'argile que sa plasticité et sa rapidité de séchage sans retenir sa solidité obtenue par cuisson, à la différence des fonctionnaires du Proche-Orient. Il est probable que les Mycéniens voulaient aussi tirer parti du pouvoir de floculation de la pâte une fois séchée, ce qui pourrait confirmer le caractère provisoire des documents inscrits qui nous sont parvenus⁴⁸. Il existe toutefois quelques cas où la dureté de l'argile

⁴⁶ E. French, *op. cit.* (*supra* n. 37) ; Σ. Αλεξίου, «Η μινωική θεοά μεθ' ὑψημένων χειρῶν», *KrChr* 12 (1958), p. 179-299.

⁴⁷ A. L. D'Agata «The Shrines on the Piazzale dei Sacelli at Ayia Triada (Crete) . The LMIII C and SM Material : a Summary», dans *La Crète Mycénienne, Actes de la Table Ronde d'Athènes (26-28 mars 1991)*, éd. J. Driessen et A. Farnoux, *BCH suppl.* (à paraître). Les pièces exceptionnelles comme les statues d' Ayia Irini ont aussi fait l'objet d'une étude technique plus poussée, M. Caskey, *Keos II, part I, The Temple at Ayia Irini, The Statues*, 1986, en particulier p. 25-32.

⁴⁸ On admet que les tablettes de palais égéens ont été cuites par accident lors des destructions et qu'elles n'étaient pas destinées à être conservées. Le terme d'archives appliquées à ces documents est donc impropre. Il existe quelques cas cependant où l'on a écrit dans l'argile fraîche qu'on a volontairement fait cuire ensuite ; il s'agit d'inscriptions en linéaire A sur pithos avant cuisson. L'argile des tablettes n'a été étudiée jusqu'à présent que pour autant qu'elle permet des recollages entre les morceaux épars des documents palatiaux ou des regroupements par bureaux, J.-P. Olivier, *Les scribes de Cnossos*, 1967, p. 33 ; ou parce que l'argile a gardé les empreintes des pétrisseurs et des scribes, K.-E. Sjöquist and P. Aström, *Knossos : Keepers and Kneaders, SIMA 82*, 1991. On possède toutefois des blocs d'argile préparés spécialement en vue de la fabrication de tablettes, C. Blegen and M. Rawson, *The Palace of Nestor at Pylos in Western Messenia*, I, 1966, p. 136 et pl. 276. On trouvera dans K.-E. Sjöquist and P. Aström, *op. cit. supra*, p. 19-22 une tentative d'explication de la fabrication des tablettes par archéologie expérimentale (choix de l'argile, humidification). La fabrication des scellés a été récemment abordée dans Chr. Pitters, J.-P. Olivier et J.L. Melena, «Les inscriptions

obtenue par cuisson est utilisée pour l'écriture : il s'agit de vases à étrier inscrits en linéaire B⁴⁹ non plus au stylet mais au pinceau. C'est la même technique qui a été mise en œuvre pour le décor des vases, figuratifs ou non. L'apprêt des surfaces ne paraît pas propre aux industries déictiques sauf lorsqu'on a voulu dissimuler une couleur au profit d'une autre ou produire un effet d'imitation par peinture ou moulage, comme on le voit dans certaines productions minoennes qui visent à imiter la pierre ou la vannerie⁵⁰. La pâte a donc été exploitée par les potiers soit comme images soit comme support de représentations langagières ou imagières. Pour ce faire, ils ont tiré parti de traits utiles opposés, la plasticité ou au contraire la solidité. De ce point de vue là, même s'il s'agit chimiquement de la même matière, ce n'est plus le même matériau.

Si l'industrie déictique recouvre tout ce qui est technicisation de la représentation, c'est ici que peuvent intervenir les recherches concernant les unités de mesure des Minoens et des Mycéniens, notamment les études de volumes standards dans la céramique⁵¹. On sait en effet que les fonctionnaires mesuraient des quantités et les enregistraient sur les tablettes. Les archéologues, connaissant les unités de mesures utilisées dans les documents du palais, tentent d'en retrouver les traces archéologiques.

B. Industrie dynamique.

Une large part du mobilier céramique ressortit à l'industrie dynamique, dont la fin est de produire ou d'assister l'activité. La liste qui suit n'est pas exhaustive :

— *Contenir* : la plasticité et la solidité obtenue par cuisson constituent les traits principaux du matériau mis ici en œuvre conjointement avec le tour et le four. Ils permettent la production de récipients de toutes sortes pour retenir, contenir ce qui autrement se répandrait. De ce point de vue, la terre cuite peut emballer n'importe quoi : c'est ce qui fait la diversité des contenus constatés sur les fouilles, des denrées liquides ou solides, des morts en chairs ou en cendres, des matériaux de construction (du plâtre à Cnossos) ou d'autres objets fabriqués tels que vases (dans l'épave d'Ulu Burun par exemple) ou bijoux. On peut spécialiser l'emballage selon la durée de stockage ou la nature du produit et l'engobe où certains enduits devaient sans doute permettre cette spécialisation en même temps qu'ils offraient la possibilité d'une utilisation diversifiée puisqu'en réduisant la porosité de

en linéaire B des nodules de Thèbes (1982) : la fouille, les documents, les possibilités d'interprétation», *BCH* 114 (1990), p. 113-114 où les auteurs traitent plus particulièrement de la façon d'écrire sur un nodule d'argile.

⁴⁹ A. Farnoux et J. Driessen, «Inscriptions peintes en linéaire B à Malia», *BCH* 115 (1991), p. 71-97.

⁵⁰ Sur l'imitation des vases à relief en pierre par les appliques en terre, K. P. Foster, *Minoan Ceramic Relief*, *SIMA* 64, 1982, p. 121-122. Sur les vases imitant la vannerie minoenne, B. Detournay, J.-Cl. Poursat et F. Vandenabeele, *Le Quartier Mu II, Et. Crét. XXVI*, 1980, p. 91-98.

⁵¹ Par exemple, A. Boskamp, «Die minoischen Masseinheiten : ein Zwischenbericht», *Kadmos* XXI (1982), p. 15-25.

l'argile l'engobe permet à l'utilisateur d'emballer successivement des denrées de nature différente⁵².

La mise à l'abri, de la poussière et de la lumière en particulier, exploite la solidité et l'opacité du matériau⁵³. Ce sont ces pouvoirs qui expliquent que certains pithos étaient enfoncés dans le sol des maisons, offrant ainsi des resserres à température constante. On a parfois produit des pièces complétant ces pouvoirs de la pâte comme des bouchons coniques ou des couvercles à poignée. Ces derniers sont à étudier avec les formes des cols et des lèvres des vases. Les Minoens et les Mycéniens ont cherché à augmenter la résistance du matériau soit au moment de l'élaboration de la pâte par des inclusions minérales, soit au moment de la production de l'objet par montage et collage de pièces tournées séparément⁵⁴, soit, plus rarement, une fois l'objet cassé, par restauration des pièces à l'aide de rivets⁵⁵.

— *Tenir* : la manutention de l'emballage oblige à insérer ou rajouter des dispositifs de préhension. Là encore le potier tire parti de la plasticité de la pâte pour produire des anses de toutes formes placées en des endroits divers qui permettent de tenir l'objet en cours d'utilisation. Les potiers minoens et mycéniens ont produit des systèmes de préhension qui leur sont propres comme l'étrier du vase à étrier. Les anses sont parfois remplacées par de simples perforations dans lesquelles étaient glissées des cordelettes qu'on suspendait ou accrochait au mur. Ce système de préhension est parfois figuré, sur les pithos en particulier dont les décors sont souvent en forme de cordes. Le pouvoir adhésif, que l'argile ne partage pas avec d'autres matières, est exploité pour fixer le tour sur son axe en le collant avec de l'argile humide⁵⁶.

Les potiers se sont aussi préoccupés de faire tenir debout leurs productions par l'ajout de bases ou de pieds. Si les pieds sont toujours collés à la panse selon des procédés variés et propres à chaque forme semble-t-il, en revanche les bases peuvent être amovibles et on connaît dans la céramique minoenne et mycénienne des supports constitués de cercles d'argile séparés par des rangées de colonnettes

⁵² Une des qualités des jarres modernes de Koroni selon un utilisateur c'est qu'elles pouvaient servir à stocker aussi bien des liquides que des solides, *Greek and Cypriot Pottery*, p. 859.

⁵³ Aux époques historiques, on connaît des cas où les archives sur papyrus sont stockées en raison de ces pouvoirs dans des jarres, M.-F. Boussac, «Archives personnelles à Délos», *CRAI* 1993, p. 678 n. 4.

⁵⁴ Les grands vases minoens produits au MR III (1370-1100) présentent des traces de bandes de collage en argile à divers endroits de la panse ainsi qu'un découpage des pièces pour parfaire leur ajustement.

⁵⁵ Il faut souligner que des traits qui nous paraissent indésirable ne le sont pas de soi. Il se trouve même des fins où le potier les exploite : la fragilité de l'argile cuite a été exploitée par les potiers crétois du XIX^e et du XX^e s. pour fabriquer des tire-lires ; la porosité de certaines argiles était utilisée pour produire des jarres à Chypre et en Attique qui conservaient ainsi l'eau plus fraîche, *Greek and Cypriot Pottery*, p. 873.

⁵⁶ H. Georgiou, «Minoan Coarse Wares and Minoan Technology», dans *Minoan Society*, p. 76.

ou d'arcs. En fait de maintien, le potier a sans doute utilisé aussi un caractère qui n'est pas évacuable et qui, dans d'autres cas, peut apparaître indésirable : la densité du matériau. Elle est à l'œuvre dans les vases de grande capacité (dont le poids les rattachaient à des aménagements immeubles) mais aussi dans les pesons de filet ou de métier à tisser. Les archéologues s'appuient généralement sur le poids des objets en terre cuite pour établir que les artisans qui ont produit les larnax étaient itinérants et que les fonctionnaires en tournée notaient les informations pour le palais sur un support plus léger que les tablettes⁵⁷.

— *Verser* : la combinaison de la plasticité de la pâte et de son imperméabilité outille le versement en dotant les vases de lèvres variées, goulots, becs verseurs pontés ou non, à filtre ou sans filtre. Pour favoriser l'écoulement dans les cas où le goulot est trop étroit par rapport au volume total d'un vase fermé, le potier a rajouté un trou d'évent. L'écoulement est parfois assuré par un simple trou pratiqué dans la partie inférieure (les rhytons), ou par plusieurs trous (les passoires). Ce pouvoir qu'offre le matériau de conduire le contenu est évidemment utilisé dans la production des cuves à déversoir⁵⁸, des pièces de caniveau ouvertes ou fermées. La présence d'un engobe épais ou d'un enduit sur certaines pièces augmente l'imperméabilité du matériau. Le transvasement a été aussi outillé par des louches en terre cuite reconnaissables à leurs hautes anses ou par des vases enfoncés dans le sol des magasins et destinés à recueillir le trop-plein.

— *Chauffer* : la résistance au feu est l'un des pouvoirs de la pâte exploités dans la production de la batterie de cuisine ordinaire des maisons minoennes et mycéniennes constituée, entre autres, de marmites tripodes; relèvent aussi de cette catégorie industrielle les plaques de foyer qui peuvent être amovibles ou constituées de simples pellicules d'argile mince installées à même le sol et enduites ou non d'un revêtement réfractaire. C'est cette même qualité réfractaire qui fait que la pâte a servi à produire des lampes, des porte-braises, des porte-brochettes⁵⁹ etc. L'argile entre aussi dans la production de tuyères et de creuset pour la métallurgie du bronze. Cette résistance est limitée cependant comme le montrent les objets en terre cuite qui ont recuit par accident en se déformant et en se vitrifiant.

C. Industrie schématique.

Ce qui ressortit aux industries de l'être se répartit commodément en quatre groupes, le traitement du corps, l'aliment, le vêtement et le logement. Faute de pouvoir montrer que les Minoens et les Mycéniens prenaient des bains d'argile ou

⁵⁷ J. Chadwick *Mycenaean World*, 1976, p. 19-20. On pense maintenant que ces informations circulaient notées sur des nodules, cf. Chr. Pitteros, J.-P. Olivier et J.L. Melena, *BCH* 114 (1990), p.181-184.

⁵⁸ K. Kopaka et L. Platon, «*Αἰθροὶ μινωικοὶ*, Installations minoennes de traitement des produits liquides», *BCH* 117 (1993), p. 35-101, en particulier p. 67, 71 à propos des matériaux employés.

⁵⁹ H. Georgiou, «*Minoan Coarse Wares and Minoan Technology*», in *Minoan Society*, p.78-87 et H. Georgiou, *Keos VI, Ayia Irini : Specialized Domestic and Industrial Pottery*, 1986.

l'utilisaient comme détergent pour laver leurs tissus, la céramique n'intéresse que les trois dernières catégories. A l'industrie alimentaire ressortit la batterie de cuisine étudiée plus haut ; à l'industrie vestimentaire, les perles en terre cuite qui sont relativement fréquentes ; elle est enfin utilisée pour le logement tant des morts que des vivants. Par son imperméabilité et sa solidité, l'argile a été utilisée dans le logement des vivants sous forme de dalles ou de caniveau d'évacuation, mais aussi dans les matériaux de construction, soit sous la forme de tessons insérés dans la terre des murs et des toitures, soit sous la forme de terre argileuse servant à la fabrication des briques crues et séchées au soleil ou de pisée. Enfin la technique céramique a permis d'équiper le logement des morts grâce à la production de réceptacles spécifiques comme les coffres en terre cuite, les larnax. Les dimensions des réceptacles supposent que le cadavre ait été introduit plié, ce qui implique que l'opération ait été accomplie peu de temps après le décès ou qu'on ait donné rapidement au défunt la position nécessaire⁶⁰. Servant à contenir le mort, les larnax en assurent la manutention aussi puisque ces coffres possèdent à l'extérieur de grosses anses perforées, comme les pithos, où l'on pouvait passer des cordes pour le transport.

La variété d'industries que sert la technique céramique est très grande et ne se limite pas, comme on l'a vu, à telle ou telle catégorie de matériel. S'attachant au processus de la fabrication, l'étude de la polytropie fait apparaître des connexions entre des ouvrages que les typologies habituellement séparent.

2. Synergie ou diversité des arts.

La variété des produits en terre cuite ne doit pas pour autant conduire à surestimer la place qu'ils occupaient dans l'équipement des Minoens et des Mycéniens. Ces derniers maîtrisaient d'autres techniques avec lesquelles la technique céramique entrait en synergie. Il ne s'agit plus ici de considérer la variété industrielle d'une technique, mais la variété des techniques mises en œuvre pour une même industrie. L'archéologue doit donc prendre aussi en compte les relations d'alternance que l'art de la céramique entretient avec les autres arts. Ce sont elles en effet, autant que la polytropie décrite plus haut, qui font que la terre cuite est une matière aux traits distincts des autres. Il est vrai que la documentation dont nous disposons est peu favorable puisque nous manquent tous les objets en matériaux périssables d'une part (osier, bois, cuir, tissus) et d'autre part la majorité des objets en matériaux coûteux, sinon précieux (or, argent, bronze, ivoire etc). Ces manques peuvent être cependant comblés en partie, soit parce que ces matériaux sont attestés par ailleurs, soit parce que les analyses de

⁶⁰ J'exclus ici, du point de vue de la fabrication, les pithos utilisés dans certaines tombes ; il s'agit sans doute de cas d'instrumentation (AA, n°76). A noter que toutes les cuves des larnax ne sont pas percées, ce qui a sans doute un lien avec le moment de l'inhumation, H. Van Effenterre, *Les Néropoles du Mirabello, Et. Crét. VIII*, 1948, p. 8.

laboratoire permettent aujourd'hui d'en déceler les vestiges⁶¹. Les documents des palais mycéniens, en effet, traitent souvent d'objets finis ou de matières premières qu'on retrouve rarement en fouille⁶² et qui ont pourtant occupé une place importante dans l'équipement des maisons, comme le tissu par exemple dont la Crète semble avoir été un centre de production important. Inversement ces mêmes documents font très rarement mention des produits de l'art céramique que les fouilles offrent en quantité considérable.

La terre cuite partage un certain nombre de pouvoirs avec d'autres matériaux : l'imperméabilité, la solidité, l'opacité par exemple sont des traits utiles du bronze, de la pierre et, dans une certaine mesure, du bois. Les Minoens comme les Mycéniens ont su tirer parti de cette alternance et ont choisi d'utiliser, pour produire un même objet, telle matière plutôt que telle autre : un vase peut être tantôt en terre cuite, tantôt en pierre, tantôt en métal tantôt en bois ou en osier. Cette alternance n'est pas indifférente et les raisons d'un choix d'une matière sont de divers ordres. Ergologiquement il peut s'agir des pouvoirs supplémentaires d'un matériau sur les autres. Si la terre cuite et le bronze ont en commun la solidité, le second est plus efficace que le premier ; de même si l'opacité est partagée par la terre cuite et le cuir, le second est plus léger et plus maniable que le premier ; en revanche l'imperméabilité du second est plus difficile à mettre en œuvre. L'industrie dont relève l'ouvrage à faire peut aussi jouer un rôle : par exemple, pour la conservation des aliments où la terre cuite convient mieux que le métal⁶³. Axiologiquement, des bijoux en métal pouvaient être plus appréciés que les perles en argile. Historiquement enfin les usages ou les ressources locales constituent autant de raisons qui peuvent expliquer le choix d'une matière.

Certains cas de synergie sont plus faciles à déterminer que d'autres parce que les Minoens et les Mycéniens les ont exploités imagièremment. Ce sont eux d'ailleurs que les archéologues ont repérés et traités en terme d'imitation. En effet il existe dans la céramique minoenne des vases qui imitent l'osier⁶⁴ ; d'autres

⁶¹ On a repéré, par exemple, des traces de coffre ou de civière en bois dans les tombes, R. Hägg and F. Sieurin, «On the origin of Wooden Coffin in Late Bronze Age», *BSA* 77 (1982), p. 177-186.

⁶² C'est là le «matchnig» ou correspondance entre les données archéologiques et les informations tirées des tablettes, dont parle J. Bennet dans «Approaches to the Problem of Combining Linear B Textual Data and the Archaeological Data in the Late Bronze Age Aegean», in *Problems in Greek Prehistory, Papers presented at the centenary Conference of the British School of Archaeology at Athens, Manchester (april 1986)*, éd. E. French and K. Wardle, 1988, p. 509-518. Sur les matières contrôlées par le palais, J. Chadwick, *The Mycenaean World*, 1976, p. 102-179. Sur l'économie palatiale, J. Killen, «The Linear B Tablets and the Mycenaean Economy», dans *Linear B : A 1984 Survey*, éd. Y. Duhoux et A. Mopurgo-Davies, 1985, p. 241-305.

⁶³ Comme le signale, pour une époque plus tardive, Vitruve, *De Architectura*, VIII, 6, 1 à propos de la supériorité de l'argile sur le métal pour la conservation des aliments : «(...) *structas cum habeant vasorum argenteorum mensas, tamen propter saporis integritatem fictilibus utuntur*».

⁶⁴ B. Detournay, J.-Cl. Poursat et F. Vandenabeele, *op. cit.* (*supra* n. 50).

sont dotés de rivets en argile comme les exemplaires en métal⁶⁵ ; d'autres encore sont décorés de marbrures ou de mouchetures comme les exemplaires en pierre⁶⁶ ; d'autres, enfin, de production mycénienne, sont enduits d'un engobe à base d'étain ou d'argent donnant après cuisson une surface sombre et brillante, comme les exemplaires en métal⁶⁷. Les raisons de ces exploitations imagièrès de la synergie peuvent être aussi extrêmement variées et relever de la socialisation ou de la valorisation propres à ces époques.

La revue des différents secteurs industriels a mis plus haut en évidence la capacité de la même argile à servir des fins diverses ; pareillement ici elle fait apparaître les cas de synergie de l'argile et d'autres matières. Différents matériaux peuvent bien sûr se composer dans un même ouvrage. C'est le cas des statues chrysléphantines, comme celle de Palaikastro dont le corps est en ivoire, la chevelure en pierre, les yeux en cristal de roche et les vêtements en or⁶⁸. De même le fouilleur du sanctuaire d'Archanès suppose que les pieds en terre cuite découverts dans une des pièces appartenaient à une statue en bois⁶⁹. Mais c'est un autre genre de relation que la relation d'alternance envisagée ici.

A. Industrie déictique.

La plasticité de l'argile peut être concurrencée par la malléabilité du métal en fusion ou la «tendreté» du bois et de l'ivoire. Les Minoens, plus que les Mycéniens semble-t-il, ont donc produit une petite statuature en métal et en ivoire à côté de celle en terre cuite. Il est probable qu'ils ont aussi utilisé le bois même si aucun vestige clair n'en a été retrouvé. La synergie entre les arts en matière d'écriture existe aussi, quand bien même l'attestation archéologique en est variable suivant les époques. Les fonctionnaires des palais ont su tirer parti, on l'a vu, de la plasticité de l'argile crue pour graver des signes. Certains vestiges mis au jour, notamment dans l'épave d'Ulu Burun, laissent penser qu'on utilisait, pour les mêmes raisons, la cire : celle-ci était coulée sur de petits panneaux de bois reliés par une charnière en métal ou en os⁷⁰. De même, en fait de peinture et non plus de gravure, la terre cuite semble avoir offert moins de possibilité pour l'écriture que des matières végétales comme le papyrus, plus souple et donc pliable. En revanche pour la peinture, la terre cuite a sans doute entretenu des relations de concurrence avec les

⁶⁵ *Mycenaean Pottery : an introduction* p. 38 et 66 ; F. H. Stubbings, «The Mycenaean Pottery of Attica», *BSA* 42 (1947), p. 60-69.

⁶⁶ *Minoan Pottery* p. 97, 99 et 156.

⁶⁷ *Mycenaean Pottery : an Introduction*, p. 38 et fig. 50. A. Kanta, *op. cit.* (*supra* n. 38), p. 327.

⁶⁸ J.A. MacGillivray, L.H. Sackett, J. Driessen, A. Farnoux & D. Smyth, «Excavations at Palaikastro», *BSA* 86 (1991), p. 143-144.

⁶⁹ J et E. Sakellarakis, *Archanès*, 1991, p. 137-156 ; sur le problème des statues de culte chez les Minoens, N. Marinatos and R. Hägg, «Anthropomorphic Cult Images in Minoan Crete», *Minoan Society*, p. 185-201.

⁷⁰ C. Pulak, «The Bronze Age Shipwreck at Ulu Burun, Turkey : 1985 Campaign», *AJA* 92 (1988), p. 33.

enduits peints⁷¹, de même pour l'art du relief obtenu par modelage. Enduit et pâte sont le même matériau pour la plasticité ou la solidité obtenue par séchage ou cuisson.

B. *Industrie dynamique.*

Les traits utiles de la pâte mis en œuvre pour contenir, tenir, verser et chauffer se retrouvent dans d'autres matériaux mais de manière différente. Si le bronze et l'argile cuite peuvent aller au feu et sont donc bien un même matériau pour la production d'une marmite, en revanche du point de vue de la solidité le premier l'emporte sur le second. Si l'osier et la terre cuite peuvent contenir avec une égale efficacité des denrées sèches, en revanche le premier est nettement moins efficace que la seconde pour les liquides. La solidité de la terre cuite est comparable à celle du bois ou de la pierre dans la fabrication des tours de potier⁷².

C. *Industrie schématique.*

En matière d'industries schématiques, l'alternance de la terre cuite avec d'autres matériaux s'observe dans le logement des morts où est attesté depuis peu l'emploi du bois pour la production de coffres et de civières⁷³. On avait supposé cette synergie avant d'en avoir des vestiges à partir des formes des larnax qu'on pensait dérivées du mobilier en bois⁷⁴. Il est remarquable que le bois permet de produire des civières où le corps peut être étendu et non plus replié comme dans les larnax ce qui peut indiquer une différence dans la préparation du cadavre.

L'argile (présente, crue, dans la terre à bâtir ou, cuite, dans la dalle) entre en alternance avec d'autres matières telles que le moellon ou la pierre taillée. Là encore la synergie est manifeste lorsque dans une même maison la brique, la pierre, le bois et l'enduit de terre ou de stuc sont utilisés concurremment⁷⁵.

III. ART CÉRAMIQUE ET HISTOIRE

L'étude ergologique n'a pas épuisé la céramique lorsqu'on a recensé les fins industrielles qui lui sont propres et celles où elle est en concurrence avec d'autres arts. Après avoir vu comment la technique céramique peut servir des fins relevant de la représentation, de l'activité et de l'être, il faut observer encore comment elle a

⁷¹ A propos du style palatial et du MR II en Crète, W. D. Niemeier, *Die Palaststilkeramik von Knossos*, 1985, p. 81 par exemple; sur l'origine du décor à «impressions d'éponge» à rechercher du côté des fresques du MM III, *Mycenaean Pottery : an introduction* p. 51.

⁷² H. Georgiou, «Minoan Coarse Wares and Minoan Technology», dans *Minoan Society*, p. 77.

⁷³ R. Hägg and F. Sieurin, *BSA* 77 (1982), p. 177-186.

⁷⁴ H. Van Effenterre, *op. cit.* (*supra* n. 60), p. 10.

⁷⁵ Sur les matériaux de construction dans l'architecture minoenne, J. Shaw, «Minoan Architecture : Materials and techniques», *AnnScAtene* 33 (1971), p. 5-256.

fait l'objet de discours ou d'images et comment elle se singularise en styles minoen et mycénien, autrement dit comment elle porte à son tour l'empreinte des plans du signe et de la personne⁷⁶.

S'il est fréquent dans la profession de ne pas s'attarder sur l'ergologie de la technique céramique qui est pourtant le plus accessible, en revanche l'usage est de traiter longuement du recoupement de l'art et de l'histoire parce qu'en l'absence de testimonia nombreux et divers, l'archéologue espère trouver dans la stylistique un moyen de déterminer la date, le lieu et le milieu. Aussi les styles tiennent-ils le haut du pavé dans les publications. Mais ce traitement privilégié induit à négliger bien souvent d'autres recoupements aussi importants, de l'art et du langage, de l'art et du droit. Certes ils sont inégalement documentés : de la réglementation, par exemple, on sait très peu. Mais des exemples empruntés aux époques historiques montrent qu'on a pu légiférer en ce domaine⁷⁷. Même si les vases en argile semblent peu utilisés dans les offrandes aux dieux commandées par le palais et décrites dans les tablettes inscrites en linéaire B, rien ne prouve que cela soit dû à un règlement qui aurait interdit ou limité cet usage.

1. *Des mots et des pots.*

De même que les Minoens ou les Mycéniens ont eu des manières particulières de faire les vases ou les figurines, ils ont eu aussi des manières de les dire et la documentation permet d'en savoir quelque chose. Les Minoens et les Mycéniens disposaient de syllabaires et d'idéogrammes pour noter leurs langues. Actuellement nous lisons et comprenons le linéaire B des Mycéniens qui parlaient une forme ancienne du grec ; nous lisons certaines séquences du linéaire A des Minoens et devinons le sens de quelques uns de leurs idéogrammes. Certes les documents que nous possédons ne sont que des comptes et des inventaires et aucun ne contient de manuel de potier ou même d'allusions à la technique céramique⁷⁸. Cependant les fonctionnaires des palais se sont occupés de vases à plusieurs occasions et il est frappant de voir que ce point a peu retenu l'attention. En matière de verbalisation d'ailleurs on s'occupe plutôt des nomenclatures modernes et standardisées pour le traitement informatique que des mots dont les Mycéniens désignaient les vases. Les tablettes contiennent à la fois des noms de vases et des idéogrammes⁷⁹. La difficulté vient de ce que le fonctionnaire ne note pas toujours clairement la matière dont ils sont faits et il semble bien que dans une majorité de cas il s'agisse de vases en métal. Mais il arrive que des vases d'argile fassent

⁷⁶ Sur le double mouvement du recoupement des plans voir AA, 37 c.

⁷⁷ D'après Hérodote, *Histoires* V, 88, les Argiens et les Eginètes interdirent d'utiliser, dans le culte rendu à Damia et Auxésia, des coupes de terre fabriquées en Attique et imposèrent « la règle d'y boire dans des coupes fabriquées sur place ».

⁷⁸ La situation n'est pas tout à fait la même pour l'Antiquité classique, cf. G. Richter, *The Craft of Athenian Pottery*, 1923. Voir récemment, L. Villard et Fr. Blondé, « Sur quelques vases présents dans la *Collection Hippocratique* : confrontation des données littéraires et archéologiques », *BCH* 116 (1992), p. 97-117.

⁷⁹ *Documents* p. 323-332.

l'objet d'une opération administrative. Cette ambiguïté manifeste dans la langue la synergie étudiée plus haut. Nous connaissons en linéaire B, outre le nom de métier du potier *ke-ra-me-u*, les noms de certains vases, par exemple le vase à étrier *ka-ra-re-we* ou l'amphore *a-pi-po-re-we*. Les idéogrammes ont beaucoup plus retenu l'attention des spécialistes qui ont tenté d'identifier, avec des fortunes diverses, les objets réels ainsi désignés⁸⁰. Au vrai les tablettes fournissent sur les vases plus d'informations qu'il n'y paraît. Elles apprennent que le palais, outre le contrôle qu'il exerçait sur de grandes quantités de vases⁸¹, établissait des inventaires de matériel où les vases en argile sont présents⁸². Si les fonctionnaires enregistraient rarement des vases d'argile pour eux-mêmes, le plus souvent leur intérêt se portait sur leur contenu (miel, eau, parfums), ce qui peut compléter les données souvent très réduites tirées des vases trouvés en fouilles et contribuer, par contrecoup, à préciser l'étude des emplois.

Quittant le langage pour un autre mode de représentation, ajoutons que des images de vases apparaissent dans les fresques soit minoennes et mycéniennes, soit égyptiennes. Ce sont ces dernières qui ont été le plus étudiées dans la mesure où la présence de rhytons en forme de tête de taureau, de type minoen, pourrait témoigner des relations étroites entre la Crète et l'Égypte⁸³. Mais il n'est souvent pas possible d'établir s'il s'agit de vases en terre cuite ou en métal.

2. Styles et ateliers.

Si les produits de la technique céramique étaient analysés plus haut, d'un point de vue ergologique, comme des produits an-historiques, il faut maintenant étudier les traits qui font qu'ils sont minoens et mycéniens. Il s'agit donc de l'ethnisation de la technique qui se manifeste, d'une part, par le style et, d'autre part, par l'ouvroir⁸⁴.

Dans la pratique courante, l'étude de l'art céramique se limite aux variations qui, dans les vases, affectent les décors et les formes⁸⁵. Ces variations donnent lieu à une classification archéologique, toujours plus minutieuse, des styles

⁸⁰ F. Vandenaabeele, «Les idéogrammes de vases sur les tablettes en linéaire A de Haghia Triada et de Phaistos», *BCH* 98 (1974), p. 5-21; F. Vandenaabeele et J.-P. Olivier, *Les idéogrammes archéologiques du linéaire B, Et. Crét.* 24, 1979, p. 181-275.

⁸¹ On rappellera que cinq pièces du palais de Pylos ont livré 6500 vases entiers, C. Blegen and M. Rawson, *The Palace of Nestor at Pylos, I: The Buildings and their contents*, 1966, p. 351; à Cnossos les tablettes K 700 et K 778 totalisent 1980 vases à étrier, J. Killen and J.-P. Olivier, *The Knossos Tablets*⁵, *Supplementos a Minos* 11 (1989).

⁸² La tablette Ue 611 de Mycènes est une liste de vases composée de 86 pièces de 12 formes différentes, *Documents* n°234, p. 331 et p. 495-496.

⁸³ J. Vercoutter, *L'Égypte et le monde préhellénique*, 1956; la question a été reprise et enrichie depuis par S. Wachsmann, *Aegeans in the Theban Tombs*, 1987.

⁸⁴ AA, n°132.

⁸⁵ On trouvera un exemple d'étude de matériel céramique dans L.V. Watrous, *Kommos II, The Late Bronze Age Pottery* (1992) où les vases et les tessons, classés par période et par dépôt, sont analysés de ce seul point de vue.

(Minoen Ancien II B, Minoen Récent III A1 ou III A2 par exemple) et sont rapportées soit à une date, soit à un lieu, soit à un milieu⁸⁶. A. Evans pour la céramique minoenne et A. Furumark pour la céramique mycénienne ont construit une chronologie relative dans laquelle s'inscrit le déroulement des deux civilisations égéennes⁸⁷. Ils ont mis en phases les variations typologiques des vases et ordonné leur succession sur l'axe du temps : par exemple la vasque des kylix est arrondie à l'HR III A et conique à l'HR III C ; la spirale a un œil central à l'HR II A mais le perd à l'HR III A. Ce faisant, ils ont été amenés, en particulier Furumark, à négliger les deux autres coordonnées. Aujourd'hui — et par simple réaction car l'écart n'est pas plus notable sur l'une ou l'autre des trois coordonnées de l'histoire — les études sur la céramique mycénienne préfèrent rapporter les variations au lieu en cherchant à identifier des styles régionaux⁸⁸; et même dans certains cas, au milieu : par exemple, le fait qu'au MR I B coexistent deux types de céramique, l'une de production fine et bien décorée, l'autre plus commune et courante, a été expliquée par la hiérarchisation croissante de la société⁸⁹. Ces interprétations peuvent se combiner : les variations stylistiques de la céramique du MM II marquent à la fois le caractère régional des productions et les limites des royaumes entre lesquels la Crète est partagée⁹⁰. Selon l'usage de l'histoire de l'art, la recherche des variations porte majoritairement sur l'aspect des produits, mais il arrive parfois qu'elle porte sur la technique de production elle-même : ainsi les kylix de Crète présentent une perforation centrale dans le pied que n'ont pas ceux du continent, témoignant d'une manière de faire minoenne différente des façons mycéniennes⁹¹.

Dans tous les cas évoqués ci-dessus, la variation observable n'est pas en cause, mais, là encore, l'enchaînement d'un indice à un sens que rien ne vient établir par ailleurs. L'archéologue pose dans un même mouvement et l'indice et son sens supposé alors qu'il faudrait pouvoir s'assurer du sens avant d'en chercher la marque. C'est cette absence de contrôle qui explique les cas de conflit où un même indice est rapporté tantôt au lieu tantôt au temps : le style céramique du MR II, par exemple, a été considéré à la fois comme un style propre à Cnossos et comme une phase chronologique valable pour toute la Crète⁹². De même il faudrait connaître la date exacte de l'invasion mycénienne de la Crète indépendamment des objets trouvés en fouille pour essayer ensuite d'en retrouver des vestiges

⁸⁶ AA, 116.

⁸⁷ A. Evans, *Palace of Minos at Knossos I-IV*, 1921-1935; *Mycenaean Pottery*.

⁸⁸ P. Mountjoy, «Regional Mycenaean Pottery», *BSA* 85 (1990), p. 245-270.

⁸⁹ S. W. Manning, «The Emergence of Divergence : Development and Decline on Bronze Age Crete and the Cyclades», in *Development and Decline in the Mediterranean Bronze Age*, *Sheffield Archaeological Monographs* 8, C. Mathers and S. Stoddart ed., 1994, p. 249.

⁹⁰ Manning, *ibid.* p. 248.

⁹¹ *Mycenaean Pottery*, p. 59 ; S. Hood and P. De Jong, «A Late Minoan III "Kitchen" at Makritikhos (Knossos)», *BSA* 53-54 (1958-1959), p. 182-193.

⁹² *Minoan Pottery* p. 149.

incontestables⁹³. En fait l'établissement du sens de l'indice repose sur le double postulat que l'extension chronologique, géographique et sociologique d'un style serait à la fois limitée et régulière : le changement d'un style serait, d'une part, net et complet à chaque époque ou d'une région à l'autre ; il serait, d'autre part, d'une durée égale et cyclique⁹⁴, d'où son caractère prévisible. Or, l'observation de périodes mieux documentées montre que ces postulats ne sont pas tenables : plusieurs styles peuvent se chevaucher et exister à une même époque, dans une même région ou un même milieu. Surtout en matière de style rien n'est prévisible à cause du caractère fabriqué de tout ouvrage qui permet de réitérer une production en d'autres temps, lieux et milieux. Enfin l'ouvrage fabriqué suit une carrière⁹⁵ distincte de la phase stylistique auquel il appartient et l'archéologue doit s'attendre, par exemple, à trouver dans une maison du MR III des vases fabriqués quelques siècles auparavant⁹⁶.

Le paradoxe est donc que la majorité des études de céramologie sont consacrées à des questions insolubles en l'état mais qui ne constituent finalement qu'une petite part des problèmes que l'art céramique permet d'aborder⁹⁷.

Du point de vue de l'ouvroir, on connaît assez mal l'organisation du métier des potiers. Les sites de production sont peu documentés, on l'a vu, puisque nous disposons d'une vingtaine de fours en tout et pour tout pour la production des milliers de vases des Minoens et des Mycéniens qui ont été retrouvés. Les documents en linéaire B nous renseignent sur le statut social de potiers dont l'un d'entre eux à Pylos est dit *wa-na-ka-te-ro*, c'est-à-dire «royal». Ce n'est pas le seul artisan dans cette situation puisqu'on connaît aussi un foulon, des ouvrières textiles et un «armurier»⁹⁸. Le potier, comme beaucoup d'autres artisans, apparaît aussi dans des listes de personnel que les fonctionnaires établissaient soigneusement pour des raisons sans doute essentiellement fiscales⁹⁹. En revanche la répartition des tâches et la division du travail restent totalement inconnues et les tentatives pour reconstituer les ateliers des potiers sont souvent

⁹³ J. Driessen et A. Farnoux, «La Crète mycénienne», in *La Crète Mycénienne, Actes de la Table Ronde d'Athènes (26-28 mars 1991)*, éd. J. Driessen et A. Farnoux, *BCH suppl.* (à paraître).

⁹⁴ Dernièrement, O. Dickinson, *op. cit.* (*supra* n. 38), p. 129 : «(...) the stylistic phases seem to have lasted a minimum of a generation, often more».

⁹⁵ Sur la carrière de l'ouvrage, *AA* n°148.

⁹⁶ J. Driessen et A. Farnoux, *BCH* 116 (1992), p. 739.

⁹⁷ Même conclusion chez M.-H. Gates, «Dialogues Between Ancient Eastern Texts and the Archaeological Record : Test Cases from Bronze Age Syria», *BASOR* 270 (1988), p. 64.

⁹⁸ Sur ces artisans «royaux» voir P. Carlier, *La Royauté en Grèce avant Alexandre*, 1984, p. 63-72.

⁹⁹ Ainsi dans la tablette de Pylos An 207, *Documents* n°52 p. 182-183 et p. 427.

¹⁰⁰ Par exemple I. Tournavitou qui cherche à mettre au point, à partir des données fournies par les fouilles d'ateliers et des reconstitutions, un modèle pour identifier les espaces artisanaux,

théoriques¹⁰⁰. Seules les empreintes visibles dans l'argile a permis d'établir que les tablettes étaient pétries par de jeunes enfants et par des vieillards¹⁰¹.

L'archéologie de la terre cuite ne se limite, on le voit, ni aux catalogues typologiques ni aux datations stylistiques qui sont de pratique courante et exclusive. L'artistique médiationniste permet de répartir autrement et à parité des informations tirées des textes et de l'art. Se fondant sur des processus ergologiques dont il peut alors rendre compte et qui ont sans doute plus à nous apprendre que ce que nous en disons aujourd'hui, l'archéologue est alors à même de dresser un bilan technique où la situation d'un art et de ses produits est clairement définie.

Alexandre FARNOUX
Université de Paris-Sorbonne
URA 1473

«Towards an Identification of a workshop space», *Problems in Greek Prehistory*, p. 450-451 et 463-464 ; l'approche descriptive de J.-Cl. Poursat est plus prudente, «Ateliers et sanctuaires à Malia : nouvelles données sur l'organisation sociale à l'époque des premiers palais», dans *Minoan Society*, p. 277-281.

¹⁰¹ K.-E. Sjöquist and P. Aström, *op. cit.* (*supra* n. 48).

LE THÉÂTRE ANTIQUE

Le terme de théâtre peut désigner un ensemble d'oeuvres dramatiques, c'est-à-dire écrites à fin d'être représentées (le théâtre d'Eschyle); un spectacle, qui peut ou non consister en la mise en scène d'un texte préalablement écrit (préférer les courses au théâtre); un lieu, enfin, plus ou moins aménagé, dans lequel sont donnés des spectacles (le théâtre de Dionysos à Athènes). Pour autant que chacun d'eux recoure à la technique, le spectacle tout autant que son réceptacle, auquel nous réservons ci-après la dénomination de théâtre, relèvent d'une analyse archéologique. Sauf à se limiter à une étude de la diversité configurative des édifices, on ne saurait dissocier les deux, tant il est vrai qu'une même fin industrielle peut être atteinte par des moyens techniquement divers. Tout différents qu'ils soient dans leur réalité artistique, décors et costumes ou estrade et chaussures à hautes semelles, visant à l'ostension de l'acteur et à la signalisation de son personnage, relèvent de la même industrie deïctique. L'outillage de l'artiste et l'équipement du théâtre, qu'il soit mobilier ou immobilier, ne peuvent donc être analysés indépendamment dans une archéologie du théâtre.

Dès son apparition le théâtre antique fut un lieu de rassemblement polyvalent en ce sens qu'il recevait des réunions politiques ou judiciaires et toutes sortes de spectacles. Ceux-ci consistaient en des représentations dramatiques, chorales, musicales ou orchestriques, se déroulant le plus souvent dans le cadre d'un culte et d'un concours. Aux spectacles traditionnels du théâtre, que les Grecs qualifiaient globalement de scéniques et thyméliques, s'ajoutèrent sous l'Empire, dans certains édifices, des spectacles originellement réservés à l'amphithéâtre (chasses, combats de gladiateurs) ou au stade (sports de combat). Leur accueil nécessita une transformation de l'espace scénique. Un nouveau type monumental fut ainsi créé, différant peu de son prédécesseur par sa configuration, mais sensiblement par sa fin. Par souci de clarté, je n'envisage pas ci-dessous ces théâtres réputés mixtes, qui relèvent d'une analyse archéologique différente de celle des théâtres traditionnels.

I. LOGEMENT

Comme beaucoup d'ouvrages architecturés, le théâtre ressortit au logement. Que nul dans l'antiquité n'y élût domicile ne change rien à l'affaire. Pour être largement hypèthre, parfois démontable et même mobile¹, il n'en avait pas moins pour destination d'accueillir spectateurs et artistes² et de fournir à chacun d'eux un logement provisoire.

A cette population d'êtres de chair et d'os, pour laquelle le théâtre était un logement banal au même titre qu'un portique ou qu'un sanctuaire, s'ajoutèrent, dès l'époque classique, des troupes plus ou moins nombreuses de statues dont certaines résidaient à domicile dans l'édifice, alors que d'autres, à l'instar de la statue de Dionysos Eleuthéreus à Athènes, ne le fréquentaient qu'épisodiquement³. Si toutes s'inséraient dans un ensemble ergologiquement homogène, elles eurent pourtant à répondre à des finalités diverses, qu'elles aient été érigées pour assister aux spectacles, pour y participer ou, simplement, pour en orner le cadre. Il est souvent malaisé de déterminer si telle ou telle statue s'apparentait plutôt aux spectateurs, aux artistes ou aux ornements du théâtre. Une même oeuvre a pu relever simultanément de plusieurs destinations, quelle qu'ait été sa position dans le monument. Ainsi, au théâtre d'Orange, l'effigie d'Auguste placée au-dessus de la porte médiane du front de scène était ostensiblement donnée à voir et participait donc au spectacle au même titre que les acteurs. Mais le Prince par sa représentation marmoréenne ne se contentait pas de se montrer et de se faire honorer : il assistait et présidait aux représentations par le biais de son image, qui, étant oeuvre d'Art, s'intégrait aussi à la décoration de l'édifice. De même, au théâtre de Dionysos, les statues d'Hadrien érigées sur les premiers gradins du koilon⁴ par les tribus athéniennes se trouvaient en position

¹ Cf. Horace, *Art poétique*, v. 276 : *dicitur et plaustris uexisse poemata Thespis*, «Thespis, dit-on, promena sur ses chariots ses poèmes».

² En dépit de l'étymologie, j'entends «artistes» au sens large de «participants au spectacle produit» (les «performers» des anglophones), sachant que le spectacle pouvait tout aussi bien consister en un discours qu'en une danse.

³ La pratique de la procession imagière aboutissant au théâtre ne s'est pas limitée géographiquement à Athènes et chronologiquement à l'époque classique. Philippe de Macédoine en usait (Diodore, XVI, 92, 5) et l'on y recourait à l'époque impériale aussi bien en Grèce (*Supplementum epigraphicum graecum*, XI, 922-3) qu'en Asie Mineure (G. M. Rogers, *The Sacred Identity of Ephesos*, [1991], p. 80-126) ou en Gaule romaine (M. Fincker et Fr. Tassaux, «Les grands sanctuaires «ruraux» d'Aquitaine et le culte impérial», *Mélanges de l'École française de Rome, Antiquité* [abrégé ci-après en *MEFRA*] 104 [1992], p. 41-76).

⁴ La nomenclature architecturale du théâtre antique est indiquée sur les figures 1 à 4. J'applique les règles de la morphologie française à ces termes qui, quoique d'origine grecque ou latine, relèvent sémantiquement dans nos études du français moderne. Pour leur définition, cf. le glossaire de mes *Théâtres d'Argos* (1993), p. 43-44.

de spectateurs, tout en étant offertes à la vénération et à l'appréciation esthétique du public.

Tout cela condamne l'habitude de distinguer dans les publications de théâtres l'architecture de la sculpture⁵. Vifs et statufiés participaient aux mêmes spectacles et une étude archéologique se doit de ne pas limiter ces derniers à leurs potentialités plastiques, mais de prendre aussi en considération la façon dont leurs personnes étaient logées et montrées.

1. Le logement des spectateurs.

A l'inverse des artistes, qui évoluent, les spectateurs stationnent; du moins pendant le spectacle car il faut bien qu'en amont et en aval il soit loisible à tout sujet de pénétrer dans le monument puis d'en sortir, d'accéder à sa place puis de la quitter. Dans le théâtre moderne ces fonctions sont assumées par une faible partie de l'espace construit dévolu aux spectateurs. Il s'y ajoute pour leur confort toute une série de pièces où sont outillées la déambulation, la restauration, la désaltération, la miction et la défécation. Le théâtre antique n'a pas totalement ignoré ces annexes sans néanmoins les développer avec l'ampleur que nous leur connaissons et qui a conduit à fortement diminuer la spécificité morphologique de l'édifice.

1. *Le gîte.*

Les structures du gîte : les accès, les circuits, les sièges.

Nul ne s'étonne plus aujourd'hui de voir les acteurs traverser les rangs où stationnent les spectateurs pour accéder à l'estrade non sans avoir précédemment échangé entre eux quelques répliques. Certains théâtres en mal de surface ne se gênent pas non plus pour installer des rangs de spectateurs de part et d'autre du plateau. On est alors bien en peine pour distinguer un lieu de la représentation d'un lieu de la station et le logement des artistes de celui des spectateurs. Les Anciens étaient en la matière plus ordonnés, qui différenciaient nettement dans la disposition architecturale des édifices et dans la répartition spatiale des humains durant les spectacles l'ensemble des gradins destinés aux uns de l'espace scénique et des vestiaires dévolus aux autres⁶. En ce qu'elles instaurent une distinction en deux groupes des

⁵ Cf. récemment, parmi les monographies, G. Caputo et G. Traversari, *Le sculture del teatro di Leptis Magna* (1976), qui fut suivi de G. Caputo, *Il teatro augusteo di Leptis Magna Scavo e restauro (1937-1951)* (1987), ou, parmi les synthèses, M. Fuchs, *Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater in Italien und den Westprovinzen des Imperium Romanum* (1987), dont le titre réduit toute sculpture théâtrale à un rôle décoratif.

⁶ Selon P. Thiery, la *Paix* d'Aristophane fournirait un rare contre-exemple à cette pratique générale, puisque les choreutes auraient été assis avant leur entrée en scène sur les premiers gradins : *Aristophane : fiction et dramaturgie* (1986), p. 142-143; *Dioniso* 57 (1987), p. 173.

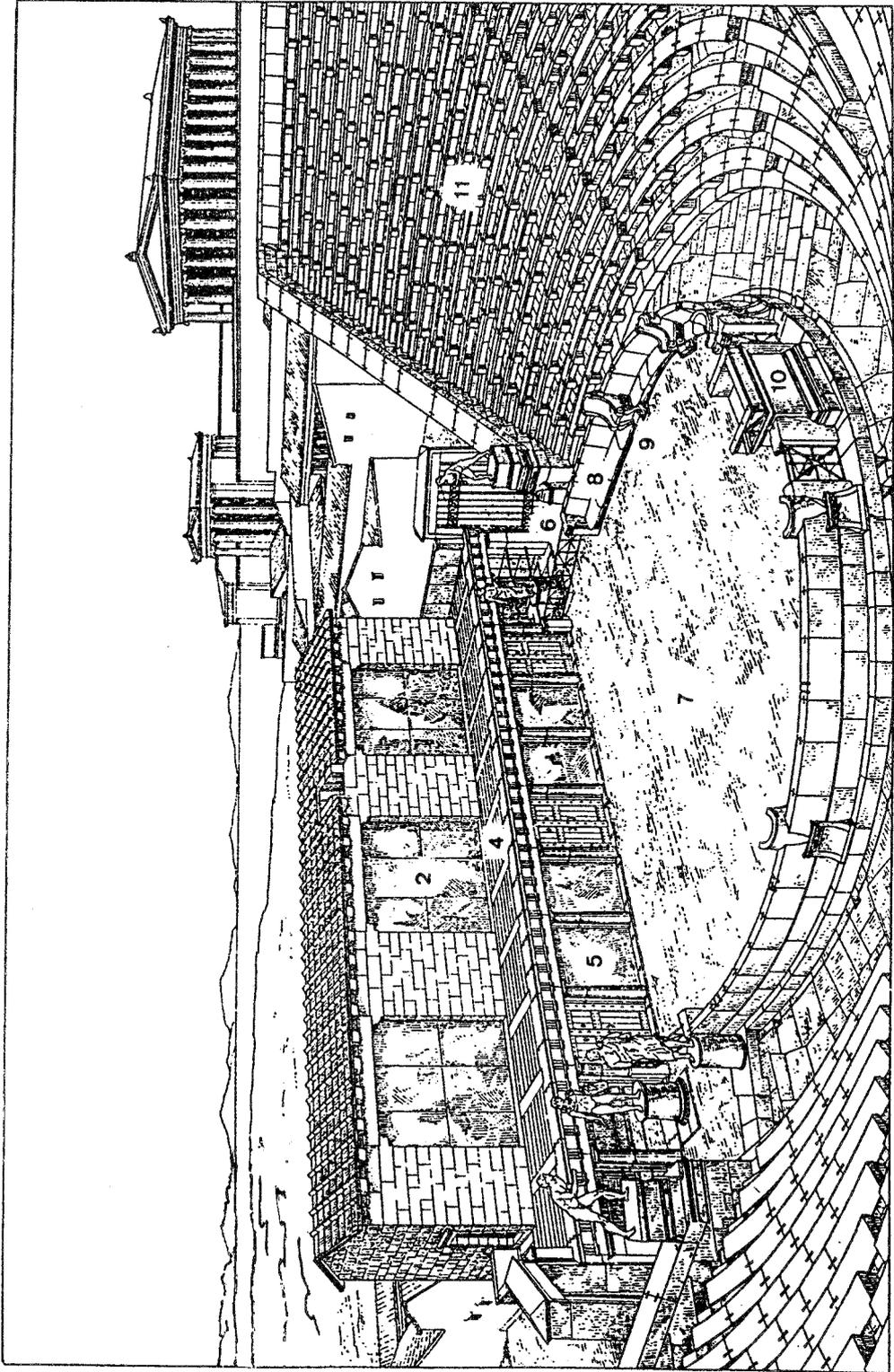


Fig. 1a. — Le théâtre hellénistique de Priène : perspective restituée.

1. étage de la skènè
2. thyroma
3. rez-de-chaussée de la skènè
4. proskénion
5. pinax
6. parodos
7. orchestra
8. banquettes
9. trône
10. autel
11. koilon

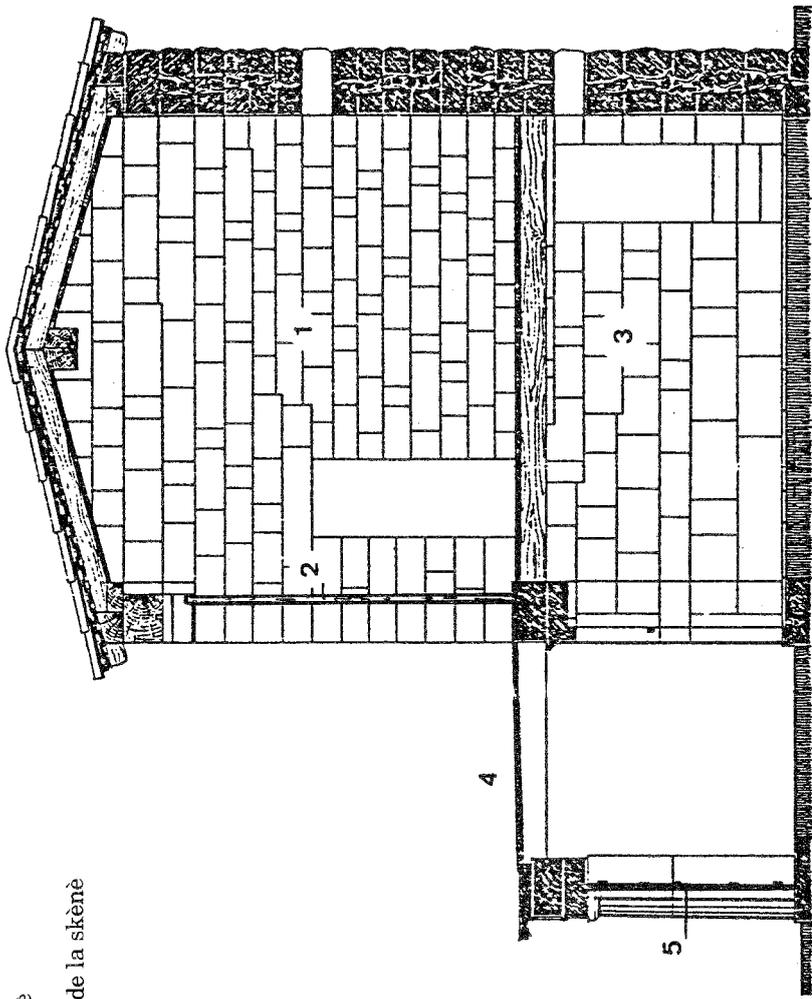
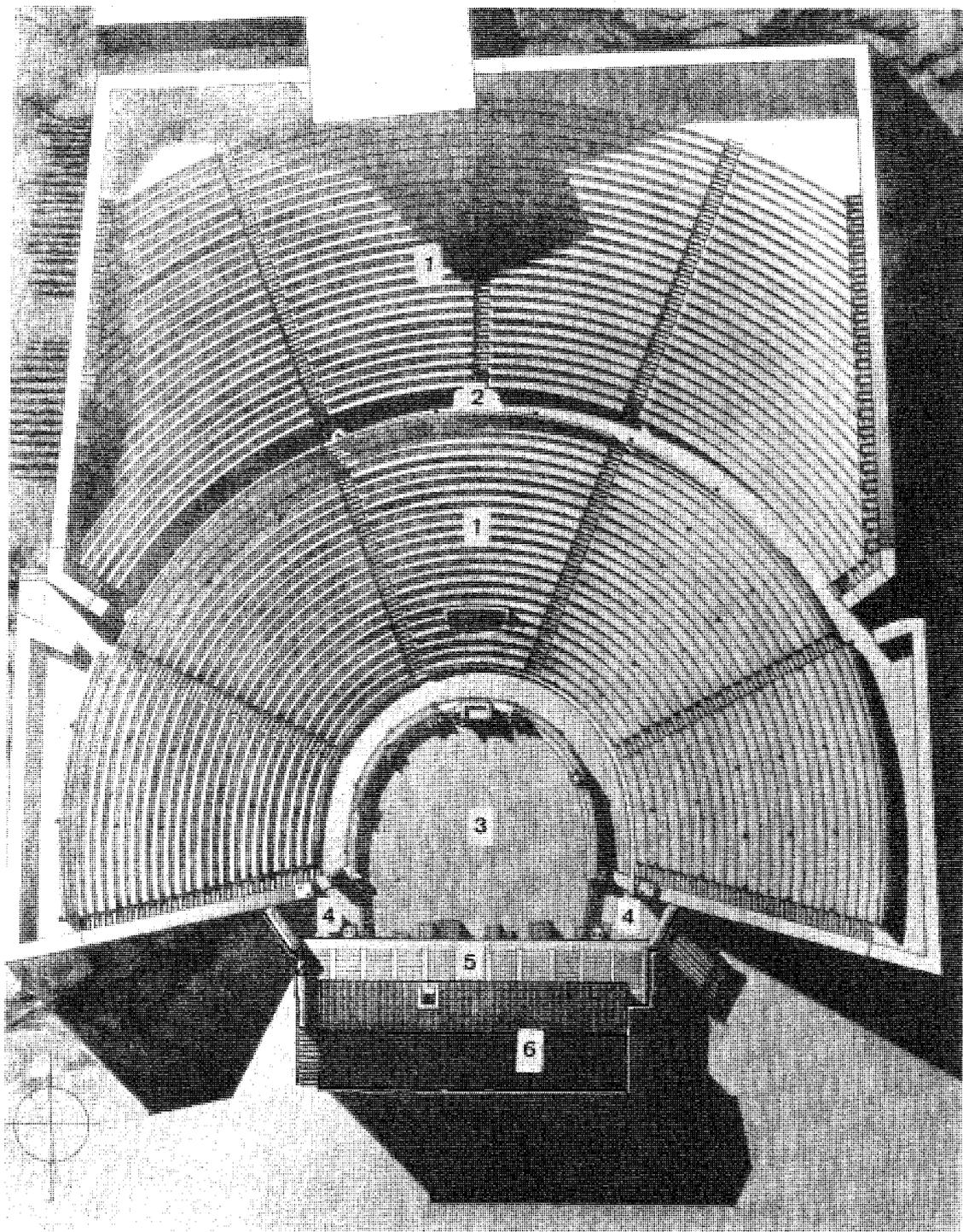


Fig. 1b. — Le bâtiment de scène du théâtre hellénistique de Priène :
coupe Nord-Sud restituée.



- | | | | |
|----|-----------|----|------------|
| 1. | koilon | 4. | parodos |
| 2. | diazoma | 5. | proskènion |
| 3. | orchestra | 6. | skènè |

Fig. 2. — Le théâtre hellénistique de Priène : vue aérienne restituée.

personnes qui fréquentent le théâtre, les structures du logement des spectateurs comme celles de celui des artistes ressortissent à l'habitat. En ce qu'elles outillent l'espace vital de chacun, elles relèvent du gîte.

Il n'est que pour la pénétration dans le théâtre classique et hellénistique que spectateurs et artistes pouvaient emprunter même ment mais non simultanément les parodos menant directement à l'orchestra et, de là, aux gradins inférieurs (fig. 1-2). Pour les autres gradins il existait des accès spécialisés et toujours articulés aux réseaux de circulation ménagés entre les gradins. Dans le théâtre grec ces circuits étaient très généralement hypèthres et se développaient soit horizontalement sous forme de paliers, appelés précinctions ou, abusivement, diazomas, soit verticalement sous forme de rampes ou, plus souvent, d'escaliers radiaux. Avec le développement de la voûte à partir du IV^e siècle av. J.-C. en Grèce et surtout avec l'édification de caveas sur structures creuses en Italie à partir de la fin de l'époque républicaine, apparurent des circuits couverts conduisant les spectateurs par des déplacements d'abord horizontaux puis aussi verticaux à rejoindre, au travers de vomitoriums, les traditionnels circuits à l'air libre ou, directement, les volées de gradins (fig. 3).

Accès et circuits, empruntés par les spectateurs aussi bien pour pénétrer dans l'édifice que pour le quitter, conduisaient aux aires de stationnement. Bien que, ne nécessitant aucun outillage, le stationnement en position assise ait toujours été biologiquement réalisable, il fut parfois socialement proscrit en faveur de la position verticale. Tite Live (*Periocha*, XLVIII) et Valère Maxime (II, 4, 2) ont de fait conservé le souvenir de l'interdiction formulée en 154 av. J.-C. par le Sénat d'assister assis à des représentations dans Rome et dans un périmètre de mille pas autour de la Ville. Rome ne possédait alors encore aucun théâtre permanent et le Sénat craignait qu'une telle construction ne facilitât les rassemblements et les troubles populaires⁷. La durée des concours musicaux et des réunions politiques explique cependant que la station se soit presque toujours faite dans la position assise⁸ et il est caractéristique des théâtres antiques qu'elle ait généralement eu recours à des sièges prenant la forme de gradins immobiliers. Le théâtre partageait cette spécificité avec les autres

⁷ Cf. Ed. Frézouls, «La construction du *theatrum lapideum* et son contexte politique», *Théâtre et spectacles dans l'antiquité, Actes du colloque de Strasbourg 5-7 nov. 1981* (1983), p. 193-214.

⁸ Au III^e siècle av. J.-C. le poète comique Hégésippos, désigne ainsi les spectateurs sous le terme de οἱ καθήμενοι, «les assis» (cité par Athénée, VII, 290 e; cf. R. Kassel et P. Austin, *Poetae comici graeci*, V [1986], s. v. «Hegesippus», Ἀδελφοί, 1, v. 29, p. 550) et cela demeure pour un Cicéron une caractéristique des Grecs que de se réunir en assemblées assises : *Graecorum autem totae res publicae sedentis contionis temeritate administrantur*. «Mais les Etats grecs sont gouvernés uniquement par la volonté irréfléchie d'une assemblée siégeant» (*Pro L. Flacco*, 16, éd. CUF, 1959). Moins académique le Strépsiade des *Nuées*, v. 1201-1203 comparait à des pierres, à des moutons et à des amphores les spectateurs «assis comme des imbéciles» (v. 1201 τί καθῆσθ' ἀβέλετροι).

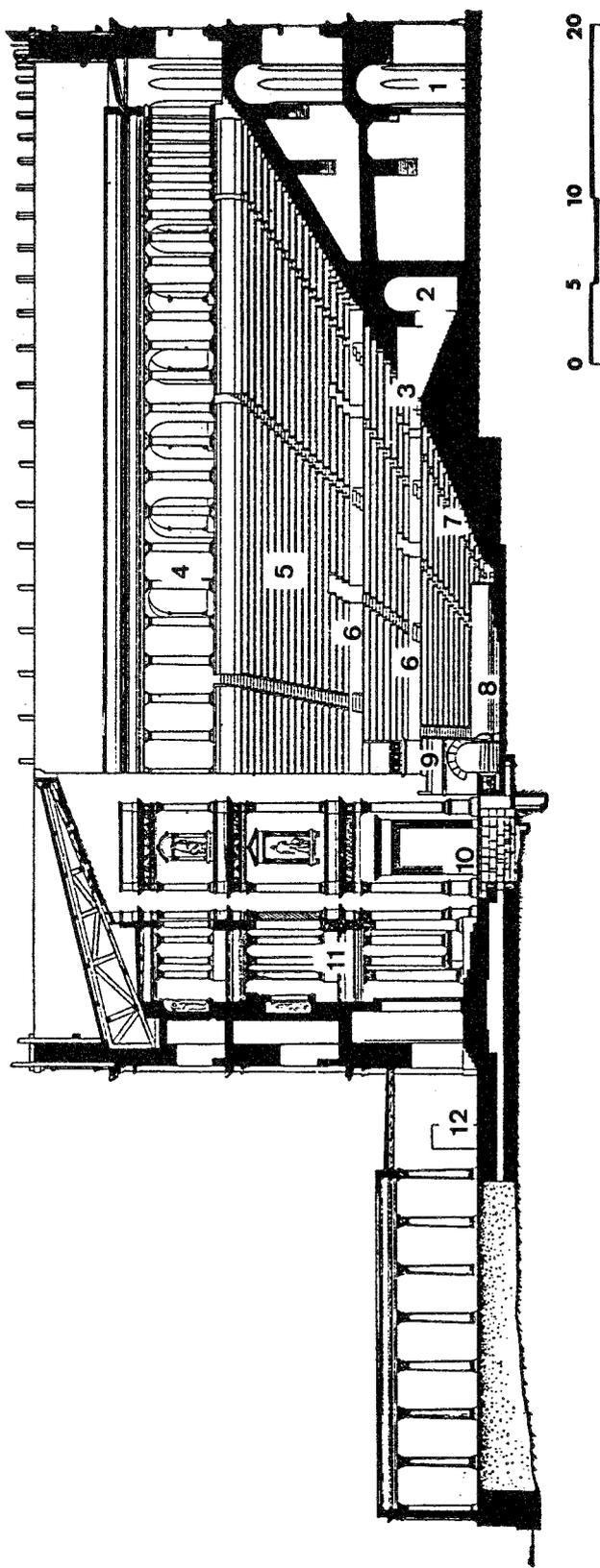
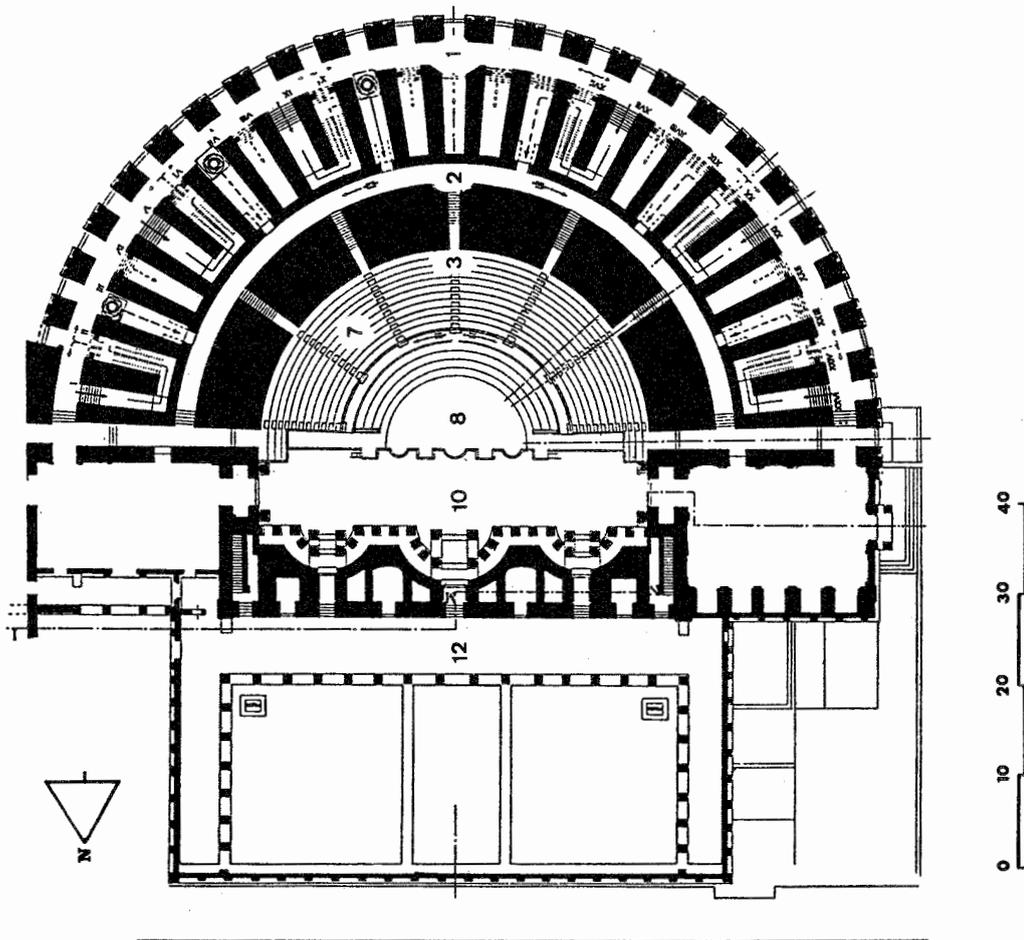


Fig. 3a. — Le théâtre romain de Sabratha : coupe Nord-Sud restituée.



1. ambulacre externe
2. ambulacre interne
3. vomitorium
4. portique couronnant la cavea
(*porticus in summa cavea*)
5. maenianum supérieur
6. préinction
7. maenianum inférieur
8. orchestra
9. tribune
10. pulpitum
11. front de scène
12. portique adossé au bâtiment de
scène (*porticus post scaenam*)

Fig. 3b. — Le théâtre romain de Sabratha :
plan restitué à la hauteur de la première préinction.

1. cavea
2. tribune
3. balustrade
4. orchestra
5. pulpitum

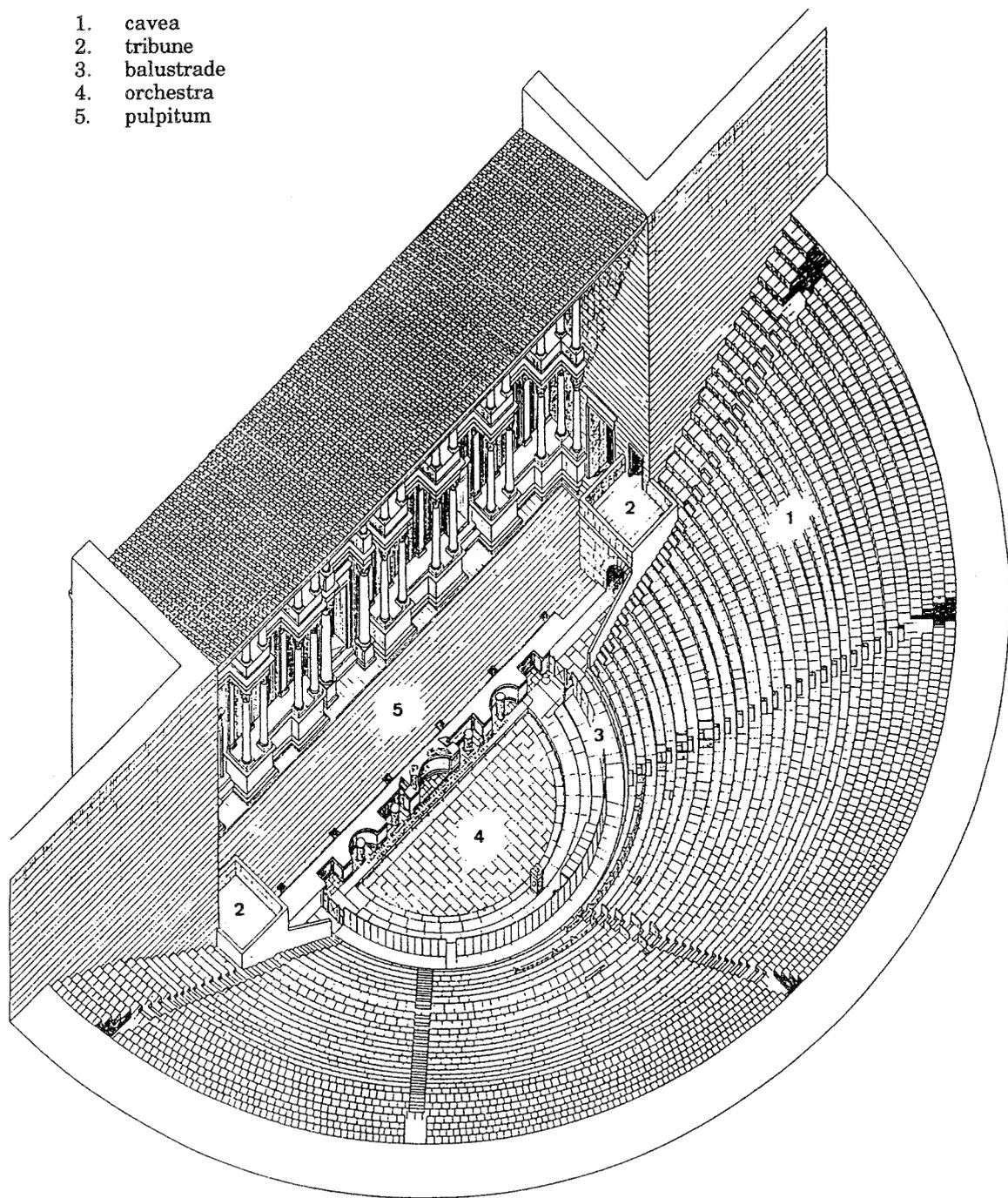


Fig. 4. — Le théâtre romain d'Italica : perspective restituée.

édifices d'assemblée (ekklésiastérions, bouleutérions, odéons, téléstérions...), où presque toujours le gradin a été préféré à la chaise mobile pour outiller la séance.

Accès, circuits et gradins constituaient ensemble le koilon des Grecs et la *cavea* des Romains. Aucun lieu n'y était spécifiquement dévolu à la déambulation des spectateurs⁹ en sorte que l'équipement de la pénétration, de la circulation et de l'installation saturait leur logement.

Le confort du gîte.

L'examen des koilons les plus anciens de Grèce montre que dans un premier temps le confort de ce logement était plus que sommaire. Au V^e siècle et dans la première moitié du IV^e siècle av. J.-C., les gradins, quand ils existaient, se composaient de simples degrés dont les surfaces antérieures et supérieures étaient planes (fig. 5). L'ensemble, laissé à l'air libre, bénéficiait d'une aération et d'un éclairage naturels, mais aucun équipement n'en permettait une climatisation, que les ardeurs du soleil hellénique invitaient pourtant à chercher¹⁰. Chacun pouvait, qui par un coussin¹¹, qui par un chapeau, suppléer individuellement à cet inconfort, mais il fallut attendre la seconde moitié du IV^e siècle av. J.-C. pour que cette situation s'améliorât globalement par le recours à de nouvelles techniques¹².

La Grèce connut alors un type de gradin dont la surface distinguait par une différence de niveau une partie antérieure dévolue à la pose des séants, d'une partie postérieure réservée à celles des pieds. Dès la même époque, l'évidement de la face antérieure des gradins permit à chaque spectateur de ramener ses jambes sous son siège

⁹ Mis à part les portiques qu'à l'époque impériale certains théâtres comportaient au sommet de leur *cavea*.

¹⁰ Une anecdote rapportée par Elieen (*Histoire variée*, XIV, 18) ne laisse aucun doute sur les souffrances climatiques que devaient endurer les spectateurs : «Un homme de Chios, irrité contre son serviteur, dit : «Ce n'est pas au travail de la meule que je te contraindrai, mais je t'emmènerai à Olympie». Cet homme estimait que c'était un châtement bien plus dur, comme on peut l'imaginer, d'être spectateur à Olympie et de rôtir sous les rayons ardents du soleil, plutôt que d'être astreint au travail de la meule et de moudre la farine» (trad. A. Lukinovich et A.-M. Morand, éd. Les Belles Lettres, 1991). Cf. aussi Pindare, *Ol.*, III, v. 30-32, où Héraclès demande aux Hyperboréens «l'arbre qui donnera son ombrage à la foule et fournira des couronnes aux athlètes» (trad. A. Puech, éd. CUF, 1922) ou Aristote, *Probl.*, 38, 6, qui se demande «pourquoi ceux qui sont assis (οἱ καθεζόμενοι) sont davantage brûlés par le soleil que ceux qui s'exercent à la gymnastique».

¹¹ Aristophane, *Les cavaliers*, v. 784, mentionne l'usage de coussins à la Pnyx et Ovide, *L'art d'aimer*, I, v. 160, en signale au cirque.

¹² Je néglige la couverture de feuillage, mentionnée par Ovide (*L'art d'aimer*, I, v. 107-108), comme ancêtre des velums, dans sa reconstitution poétique du théâtre au temps de Romulus, car elle n'a vraisemblablement aucun fondement historique.

¹³ La première utilisation de velums dans un théâtre est attribuée à Q. Lutatius Catulus et datée de 69 av. J.-C. : Pline, XIX, 23; Valère Maxime, II, 4, 6. Cf. R. Graefe, *Vela erunt* (1979),

(fig. 6). La station de tous se trouvait ainsi sensiblement améliorée et elle le fut plus encore pour certains en considération de leur personne : nous y reviendrons. L'Italie, dans le courant du I^{er} siècle av. J.-C., augmenta ce confort par l'amélioration des accès et des circuits que permit l'intégration de couloirs et d'escaliers dans la structure des murs rayonnants supportant les gradins (fig. 3) : leur multiplication diminuait la distance à parcourir pour atteindre chaque place. A la même époque la climatisation des gradins fut obtenue continûment par l'usage de velums ombrageant la cavea¹³, et épisodiquement par des aspersion d'eau safranée (*spartiones*)¹⁴.

Exista-t-il enfin dans le théâtre antique des espaces de déambulation dépourvus de toute fonction circulatoire, des foyers pour accueillir les spectateurs avant que le spectacle commencât, après qu'il fut terminé ou pendant ses interruptions ? La réponse à cette question est certainement positive, mais il n'est pas toujours aisé pour l'archéologue de reconnaître les traces de tels lieux. Mis à part les portiques parfois placés en couronnement des gradins (fig. 3), on admet généralement que la fonction de foyer était dévolue aux vastes pièces latérales que comportèrent certains bâtiments de scène à partir de la fin de l'époque républicaine. Une inscription de Gubbio (Iguvium) qui semble les désigner du nom de *basilicae*¹⁵ confirmerait l'hypothèse. Si de telles pièces se distinguaient par leurs dimensions au sein de l'édifice scénique et par leurs ouvertures sur l'extérieur ou sur les parodos, elles étaient cependant de surcroît, dans bien des théâtres, en communication avec les vestiaires, voire directement — et c'était le cas à Gubbio — avec l'estrade du *pulpitum*. Il faut alors admettre qu'elles ont aussi pu être utilisées pour les besoins du spectacle, servant d'annexes aux vestiaires.

Dans cette recherche du confort accordé aux spectateurs en dehors des représentations, le traité de Vitruve invite à ne pas négliger les portiques adossés ou simplement contigus à certains bâtiments de scène et même toute sorte d'autres édifices érigés à l'entour du monument. Le théoricien affirme en effet qu'« il faut ériger des portiques derrière le bâtiment de scène afin que les spectateurs, si des pluies imprévues interrompent les jeux, trouvent, hors du théâtre, un lieu d'accueil et qu'un vaste espace soit disponible pour préparer le matériel scénique. Tels sont les portiques de

p. 4. L'équipement communautaire des velums ne mit pas fin à l'usage particulier du chapeau de soleil, d'autant que tous les théâtres n'étaient pas dotés de voiles. Dion Cassius, LIX, 7, 8 rapporte qu'à Rome, sous Caligula, les sénateurs furent autorisés à porter le pilos thessalien au théâtre, pour ne pas souffrir du soleil.

¹⁴ Cf. Daremberg et Saglio, *Dictionnaire des Antiquités* [abrégé ci-après en DA]. s.v. «Sparsio»; M. Bieber, *The History of the Greek and Roman Theater*² (1961) [abrégé ci-après en HGRT²], p. 190.

¹⁵ *Corpus inscriptionum latinarum*, XI, 5820. Cf. Ed. Frézouls, *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* [abrégé ci-après en ANRW], II, 12.1 (1982), p. 381.



Fig. 5. — Les gradins supérieurs du théâtre à gradins droits d'Argos, du Sud-Ouest (milieu du V^e siècle av. J.-C.).



Fig. 6. — Les gradins du théâtre de Dionysos à Athènes, de l'Est (338-326 av. J.-C.).

Pompée et, à Athènes, les portiques d'Eumène, le temple de Pater Liber et l'odéon qui est à main gauche en sortant du théâtre (...); à Smyrne le Stratoniceum; à Tralles les portiques érigés en surplomb des deux côtés du stade, comme d'un bâtiment de scène; et dans d'autres cités qui ont des architectes consciencieux il y a à proximité des théâtres des portiques et des lieux de promenade. Il faut de toute évidence les disposer de telle façon qu'ils soient doubles et qu'ils possèdent des colonnes extérieures doriques avec des architraves et des ornements suivant le principe modulaire (...). Les espaces découverts entre les portiques doivent être garnis de verdure car les promenades à l'air libre sont très saines» (*De architectura*, V, 9). Vitruve souligne ainsi non seulement l'importance qu'avaient pour un Romain de la fin de la République les espaces annexes à la représentation mais l'absence de spécificité architecturale et fonctionnelle de ces annexes. Elles devaient pouvoir servir aux spectateurs comme aux machinistes et tout édifice public suffisamment vaste pouvait convenir : le quadriportique dont le théâtre de Pompée fut doté dès sa création faisait aussi bien l'affaire que l'odéon de Périclès qui n'était pas contemporain du premier état du théâtre de Dionysos et n'avait pour fonction première ni d'accueillir les spectateurs surpris par l'orage, ni d'offrir aux accessoiristes un lieu de travail. Tout était question d'usage et seules les informations textuelles peuvent alors suppléer aux déficiences de l'analyse architecturale.

Selon Vitruve ces annexes, qu'il situe, soulignons-le, «hors du théâtre», ne sont que des abris, des déambulateurs et des ateliers. L'outillage de la restauration, de la désaltération, de la miction et de la défécation n'entrent pas dans les préoccupations du théoricien et ne fut, de fait, que rarement pris en compte par les architectes.

De latrines associées à un théâtre, je ne connais que celles de Cyrrhus et encore n'est-il pas sûr qu'elles aient été construites pour être fréquentées par les spectateurs ou par les artistes¹⁶. Aucun lieu de vente et consommation de boissons ou d'aliments n'a été repéré dans les théâtres grecs. Dans les théâtres romains on a reconnu ou cru reconnaître dans quelques édifices des *tabernae*, mais nulle part leur lien avec l'activité théâtrale n'a été clairement prouvé. Au théâtre de Tipasa¹⁷, à celui de Sabratha¹⁸ et à celui de Carthage¹⁹, leur existence a été supposée sans preuve solide. Elle est en revanche très probable dans les substructures des gradins au théâtre de Leptis Magna, dès l'époque d'Auguste, et à celui d'Ostie, après les réfections réa-

¹⁶ Voir en dernier lieu Ed. Frézouls, *ANRW*, II, 8, p. 195 et *Archéologie et histoire de la Syrie* II (1989), éd. par J.-M. Dentzer et W. Orthmann, p. 393. Les latrines ne sont pas moins rares dans les amphithéâtres. On en connaît à Pouzzoles et à Nîmes, cf. J.-Cl. Golvin, *L'amphithéâtre romain* (1988), p. 183 et 189, n. 309. Sur la part du gîte et celle de l'habitat dans les latrines, cf. ci-dessous l'article de Ph. Bruneau, p. 99.

¹⁷ Ed. Frézouls, *MEFRA* 64 (1952), p. 122-124.

lisées à l'époque de Commode et de Septime Sévère. A Leptis Magna les boutiques ouvraient sur les flancs de la cavea²⁰. A Ostie elles donnaient sur la galerie périphérique du rez-de-chaussée de la cavea²¹. Dans les deux monuments les dispositions architecturales assurent l'identification des *tabernae*, mais le lien fonctionnel de celles-ci avec le théâtre demeure sujet à caution. Dépourvues de communication avec les gradins, elles étaient accessibles du terrain environnant l'édifice et pouvaient accueillir des clients en dehors des temps d'utilisation du théâtre. Placées dans ces *fornices*, dont la définition architecturale résulte du recours aux voûtes sur murs rayonnants pour supporter les gradins, elles semblent occuper un espace construit, originellement dépourvu de destination, plutôt que de techniciser une désaltération ou une restauration téléotiquement incluse dans l'ouvrage théâtral. Elles profitent des potentialités de l'architecture de la cavea pour s'y loger, tout comme le séducteur pouvait, sur les conseils d'Ovide, profiter de la linéarité des gradins pour se serrer contre les femmes de son choix²².

Plus fréquentes sont les fontaines installées à proximité des théâtres voire à l'intérieur même des théâtres²³. En l'absence de textes en spécifiant l'usage, leur lien avec la désaltération des spectateurs demeure cependant hypothétique. Quand, sans être intégrées à l'enceinte de l'édifice, elles sont placées à sa périphérie, dans une *parodos* (Argos; Sparte), à l'arrière du bâtiment de scène (Sicyone, Éphèse, Pergé) ou dans la *porticus post scaenam* (Miturne, Leptis Magna), rien n'oblige à les analyser comme des équipements théâtraux plutôt que de les ranger dans la catégorie plus générale des équipements urbains, au même titre que les autres fontaines ou que les voies portiquées. Quand, au contraire, échappant à l'espace public, elles se trouvent intégrées à l'édifice, elles sont placées au front du *pulpitum* et prennent la forme de Silène (Arles, Caere, Falerii, Olisipo) ou de Vénus (Italica) alanguis sur une outre ou

¹⁸ G. Guidi, *Africa Italiana* 3 (1930), p. 4; 14-16.

¹⁹ K. E. Ros, *The Roman Theater at Carthage* (1990) [1992], p. 23, 52 et 178.

²⁰ G. Caputo, *Il teatro augusteo di Leptis Magna. Scavo e restauro (1937-1951)* (1987), p. 29-31; 33-36; 42-43; 74-76.

²¹ P. André, *MEFRA* 11 (1891), p. 496-497; G. Calza, *Il teatro romano di Ostia* (1940), p. 22-23 [non vidi]; G. Girri, *La taberna nel quadro urbanistico e sociale di Ostia* (1956), p. 22-23, identifie parmi les boutiques des ateliers de marbriers et une petite fabrique de verre et d'émail; C. Pavolini, *Ostia, Guide archeologica Laterza* 8 (1983), p. 66.

²² Ovide, *L'art d'aimer*, I, v. 89-90 et surtout 139-142, sur les avantages érotiques des gradins linéaires où la place attribuée à chacun est réduite.

²³ Cf. Fr. Glaser, *Antike Brunnenbauten (KRHNAI) in Griechenland* (1983), s. v. «Argos», «Elis», «Ephèse», «Sicyone»; M. Fuchs, *Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater in Italien und den Westprovinzen des Imperium Romanum* (1987), p. 141-143 et pour le *νυμφαίον τοῦ προσκηνίου* du théâtre d'Antioche : Malalas, *Chronographia*, XI, p. 276 d éd. L. Dindorf (1831).

une amphore d'où l'eau s'écoule. Dans une telle situation et sous un tel aspect, il serait fallacieux de supposer leur fréquentation par l'ensemble des spectateurs : leur installation ne relevait sans doute que de fins esthétiques et, quoi qu'il en fût, seuls les quelques privilégiés qui siégeaient dans l'orchestra pouvaient accéder à ces fontaines dont le caractère ornemental était clairement marqué.

Pour être absentes des équipements théâtraux, la désaltération et la restauration n'en étaient pourtant pas interdites. Il ne manque pas de textes antiques relatant l'absorption de divers aliments sur les gradins, que la nourriture ait été gracieusement offerte par un bienfaiteur à la communauté des spectateurs²⁴ ou que chacun en son particulier ait assuré sa consommation²⁵. Dans l'*Éthique à Nicomaque*, X, 5, 4, Aristote soulignait qu'elle était inversement proportionnelle à la qualité des acteurs²⁶.

2. *L'habitat : s'asseoir et siéger.*

Si tous les spectateurs du théâtre antique purent bénéficier au cours des siècles d'un gîte de plus en plus confortable, ils n'en étaient pas pour autant logés communément à la même enseigne. L'architecture théâtrale, dès son émergence, tint compte de la personne. Il ne fallut pas attendre que l'Empire romain imposât sa hiérarchie pour que les places sur les gradins fussent socialement ordonnées. Rome se contenta de radicaliser une situation déjà bien connue dans la cité grecque, en disposant les spectateurs non plus seulement eu égard à leurs charges civiques ou religieuses, mais en considération de leur appartenance à divers groupes sociaux²⁷.

L'examen des gradins du théâtre de Thorikos ou de ceux du théâtre d'Athènes (fig 7), montre que dès le V^e siècle av. J.-C. on réservait dans le koilon certains emplacements par l'usage d'inscriptions, notant la fonction, et d'incisions, délimitant l'espace alloué. La réservation dont bénéficiaient ainsi certains magistrats et certains prêtres ne s'accompagnait d'aucun confort particulier, à ceci près que leurs places se

²⁴ Cf. Aristophane, *Les guêpes*, v. 58-59; *Ploutos*, v. 797-799 ou *Inscriptiones graecae* [abrégé ci-après en *IG*] VII, 2712, l. 75-78 corrigées par L. Robert, *Arch. Ephemeris* (1969), p. 34-39 = *Opera minora selecta*, VII (1990), p. 740-745 (*Bull. épigr.*, 1970, 301) avec diverses références à cette pratique à l'époque impériale. Autres textes cités dans *DA*, s. v. «*missilia*» et «*sparsio*», avec mention de la *linea*, qui, parfois, outille la distribution.

²⁵ Cf. A. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, second ed. revised by J. Gould and D. M. Lewis (1988) [ci-après abrégé en *DFA*], p. 272.

²⁶ «... nous nous tournons vers une autre occupation quand l'occupation présente ne nous plaît que médiocrement : par exemple, ceux qui au théâtre mangent des sucreries le font surtout quand les acteurs sont mauvais» (trad. J. Tricot, 1959).

²⁷ E. Rawson, «*Discrimina ordinum : the Lex Julia theatralis*», *Papers of the British School at Rome* [abrégé ci-après en *PBSR*] 55 (1987), p. 83-114; F. Kolb, «Theaterpublikum Volksversammlung und Gesellschaft in der griechischen Welt», *Dioniso* (1989.2), p. 345-351.

trouvaient situées à la base du koilon, autrement dit, là où l'accès était le plus aisé, où la vision et l'audition du spectacle étaient les meilleures et où l'ensemble des spectateurs pouvait les voir. Le confort de l'installation ne marqua la distinction de la personne qu'avec l'apparition de sièges à dossiers au IV^e siècle av. J.-C. A Athènes (fig. 8) ils prirent la forme de trônes inscrits, régulièrement répartis au pourtour de l'orchestra à raison de cinq unités par kerkis, mises à part les deux kerkis extrêmes qui en comportaient six²⁸. Par un tel outillage la distinction sociale se trouvait immobilièrement marquée par une segmentation de la station, une priorité de la position, un confort de l'installation et une inscription de la fonction. Au sein de l'ensemble des trônes celui du prêtre de Dionysos se singularisait encore par sa situation axiale, par son ornementation et par son confort : au confort dorsal qu'apportait le dossier s'ajoutait pour ce seul siège un confort brachial dû à des accoudoirs et un confort jambier dû à un repose-pied.

Tous les théâtres n'offrent pas des conditions d'analyse archéologique de l'habitat des spectateurs aussi favorables que celles d'Athènes. Dans la plupart des édifices c'est une simple banquette qui bordait l'orchestra. Elle n'était fragmentée que par le passage des escaliers du koilon et ne comportait aucune inscription informant sur son attribution. En la dénommant proédrie, on a traditionnellement joué sur le double sens du terme grec de προεδρία, qui désigne à la fois le premier rang²⁹ et le droit de préséance. Considérée comme une priorité honorifique au même titre que la promantie, la proédrie n'était associée à aucun droit au confort ni à la distinction de l'installation. L'absence de gradins à dossier dans des théâtres de cités accordant le droit de proédrie, non moins que l'accord de ce droit par les Athéniens à des personnes autres que celles dont les noms étaient inscrits sur les trônes bordant l'orchestra interdit d'en douter. L'honneur dont jouissaient les bénéficiaires de la proédrie résidait au premier chef dans la proclamation publique de leurs noms faite par un héraut avant le commencement des concours.

Dans certains théâtres et dans certaines occasions, au moins, la répartition des spectateurs qui ne bénéficiaient ni de places réservées ni de la proédrie ne relevait pas du bon vouloir de chacun. La division du koilon en kerkis répondait à la division

²⁸ Cf. M. Maass, *Die Proedrie des Dionysostheaters in Athen* (1972). Que plusieurs trônes contigus aient été taillés dans le même bloc de marbre n'empêchait pas que leurs sièges se distinguassent nettement les uns des autres, ne serait-ce que par la saillie latérale des appuis-tête.

²⁹ Cf., par exemple, l'ouverture des *Acharniens* d'Aristophane, où le discours de Dicéopolis dans la Pnyx identifie le «premier banc» (v. 25 πρώτον ξύλον) et la proédrie (v. 42 προεδρία, que H. van Daele, éd. CUF, 1923, traduit par «les places de devant»), ou Pollux, IV, 121 (πρώτον δὲ ξύλον ἢ προεδρία).

de la population en tribus et des inscriptions gravées invitaient chaque citoyen à siéger eu égard à son appartenance tribale.

Dans le courant de l'époque hellénistique et plus encore à l'époque romaine, l'habitat des spectateurs crût en complexité. La réservation de places singulières ou de sections de gradins ne fut plus l'apanage des magistrats, des prêtres, des évergètes, des juges ou des organisateurs de spectacles (agonothètes). Dans certains théâtres des places furent aussi attribuées à des personnes indépendamment de leurs fonctions ou de leurs titres; aux esclaves et aux femmes³⁰; à toute sorte de groupes sociaux (sénateurs, chevaliers, décurions...), civiques (éphèbes, néoi...), religieux (Juifs...) ou professionnels (orfèvres, jardiniers, tanneurs...); à des ressortissants de cités étrangères; aux associations de supporters (Bleus, Verts...). La diversité de l'habitat s'accompagna d'un recours à un outillage partiellement nouveau, qui visait non seulement à faire connaître à tous les spectateurs le système de partition sociologique du lieu mais à le faire respecter³¹. Aux inscriptions s'ajoutèrent des constructions, qui, plus encore que les banquettes ou les trônes classiques, visaient à la division des espaces de stationnement et de circulation. Des balustrades (*balteus*) isolèrent les spectateurs de marque siégeant dans l'orchestra sur des sièges amovibles (*bisellium*); des tribunes, parfois dotées d'accès individuels, furent ménagées dans la partie médiane des caveas ou en surplomb des parodos (fig. 4); des dénivellations importantes interdirent le passage entre deux maenianums contigus; les différentes sections de gradins furent dotées d'accès distincts; pour régler la circulation divers moyens furent mis en oeuvre comme ces tourniquets qui, au théâtre de Sabratha (fig. 3), barraient les passages donnant accès, sous les gradins de l'ambulacre externe à l'ambulacre interne, et, par delà, à la précinction séparant le premier du second maenianum³².

2. Le logement des artistes.

Pour deux raisons le logement des artistes s'organise d'une manière tout autre que celui des spectateurs.

³⁰ Cf. E. Rawson, *PBSR* 55 (1987), p. 87-89 pour les esclaves et p. 89-91 pour les femmes.

³¹ Le respect des divisions n'était pas seulement assuré par l'équipement monumental. Y contribuait, dans le monde grec, l'outillage des rabdouques («porte-baguettes»), des mastigophores («porte-fouet») et de divers employés et, dans le monde romain, celui des licteurs, armés de verges, et des ordonnateurs (*dissignatores*) qui assignaient les places aux spectateurs. Cf. Aristophane, *La paix*, 734; Démosthène, *Contre Midias*, 179; Platon, *Les lois*, 700 c; *IG II²*, 792, l. 8-9; Plaute, *Poenulus*, v. 18-19 et les divers textes assemblés par DS, s. v. «*rhabdophoroi-rhabdouchoi*», A. Pickard-Cambridge, *DFA*, p. 273 et M. Wörrle, *Stadt und Fest im kaiserzeitlichen Kleinasien* (1988), p. 202-203.

³² G. Guidi, *Africa Italiana* 3 (1930), p. 14.

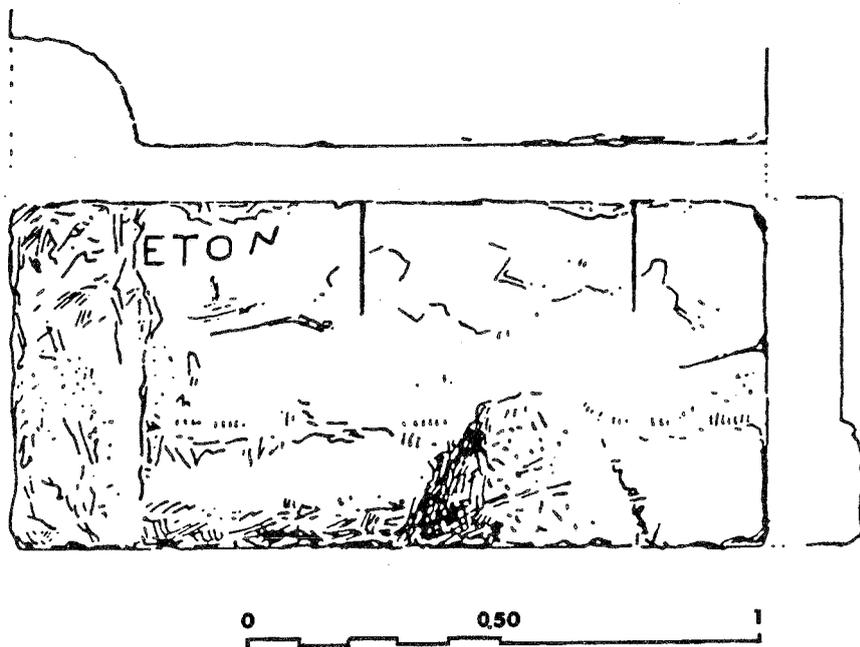


Fig. 7. — Bloc d'un gradin inscrit et incisé du théâtre de Dionysos à Athènes (milieu du V^e siècle av. J.-C.).



Fig. 8. — Trônes bordant l'orchestra du théâtre de Dionysos à Athènes, de l'Ouest (338-326 av. J.-C.).

1. A fin d'adaptation aux capacités auditives et visuelles de chacun, les spectateurs sont concentrés sur un espace aussi restreint que possible : les circulations sont étroites; les éventuels portiques de déambulation (qu'ils soient *in summa cavea* ou *post scaenam*) sont rejetés à la périphérie du monument; l'espace alloué à chaque individu pour seoir durant les spectacles avoisine en moyenne les 0,40 m de gradin linéaire. Pour qu'il leur soit loisible de réaliser des jeux de scène, autrement dit des déplacements à la vue du public, les artistes, en revanche, ont à leur disposition une surface scénique étendue. Ce lieu de la mouvance s'outille différemment du lieu de la séance.

2. Chaque spectateur, du moins durant la durée des spectacles, dispose d'un unique logement, son siège. L'artiste au contraire bénéficie généralement de deux logements : un espace scénique, d'où il est visible des spectateurs, et un vestiaire, d'où il ne l'est point. Dans ces deux logements la part du gîte et celle de l'habitat diffèrent. Qu'il porte ou non un masque, qu'il joue de la cithare ou déclame des vers, l'artiste, quand il est en scène, se dépouille de son individualité sociale pour jouer un rôle. Sauf à entreprendre une analyse des personnages et des lieux représentés ou, pour reprendre le mot d'Aristote, imités, il n'y a donc pas à chercher dans l'espace scénique de dispositif technique propre à l'habitat. L'habitat des artistes ne s'outille que dans les vestiaires.

1. *Le gîte.*

Le vestiaire ne fut pas présent dans tous les théâtres antiques. A l'époque classique, plusieurs édifices n'en possédaient pas³³. A l'époque impériale, au théâtre de Leptis Magna ou à celui de Corinthe, les portes du front de scène mettaient directement en communication l'estrade du *pulpitum* et un portique public. Une telle absence n'est pas moins importante à souligner dans l'analyse de l'habitat que dans celle du gîte. Fondamentalement la forme du gîte des artistes est soumise aux exigences du spectacle. Tout ce qui est ouvert et vu des spectateurs, autrement dit l'ensemble de l'espace scénique et de ses accès, est surdimensionné, comme ont pu l'être les acteurs eux-mêmes par l'estrade et le masque. Mis en regard du minimum vital accordé aux spectateurs, les portes des *parodos*, les rampes d'accès au *proskènion*, l'estrade, les baies des *thyromas* et l'*orchestra* du théâtre hellénistique paraissent supranaturelles, tout comme les portes du front de scène ou le *pulpitum* du théâtre romain. Tout ce qui au contraire est couvert et échappe au regard du public, comme les éventuels vestiaires et leurs portes latérales ou postérieures, est réduit à taille humaine.

³³ Sur l'apparition du bâtiment de scène et l'évolution de sa forme aux époques classique et hellénistique en Grèce et en Asie Mineure, cf. J.-Ch. Moretti, «Les entrées en scène dans le théâtre grec : l'apport de l'archéologie», *Pallas* 38 (1992), p. 79-107.

Dans l'espace scénique, qui est à l'échelle du spectacle, les artistes bénéficient d'un confort attribué non à leur personne, mais au personnage qu'ils imitent. Ce confort leur est refusé dans les vestiaires, qui sont à l'échelle des acteurs.

2. *L'habitat.*

De nos jours l'artiste, socialement reconnu, dispose au sein des vestiaires d'une loge où il peut s'isoler de ses confrères, recevoir les individus de son choix et ranger ses effets. L'habitat qu'est la loge revêt la triple fonction d'isoloir, de lieu de réception et de resserre personnels. Tout cela semble inconnu dans l'antiquité. Le fait est sûr quand les vestiaires sont inexistantes et quand ils se composent de pièces en enfilades. Il l'est moins quand le bâtiment de scène comprend des chambres indépendantes, mais interpréter ces dernières comme des loges obligerait à admettre, ce qui est peu vraisemblable, que les artistes disposaient d'espaces socialement réservés à Sicyone et non à Athènes durant l'époque hellénistique, ou à Caunos et non à Corinthe durant l'époque impériale. Le constat de cette absence invite à s'interroger sur ses causes : pourquoi la société antique n'a-t-elle pas accordé de logement personnel aux artistes dans le théâtre ? Je crois pouvoir avancer à cela deux raisons inégalement valides selon le temps et le lieu : l'une tient à l'organisation des spectacles, l'autre au statut des artistes.

1. Du temps d'un Eschyle ou d'un Sophocle, le théâtre recevait seulement des créations données pour une seule représentation dans le cadre d'un concours. Chaque troupe se présentait avec ses costumes, ses masques, ses instruments de musique et ses accessoires. Elle donnait le spectacle qu'elle avait monté puis devait laisser la place à une troupe concurrente, qui agissait de même. La multiplication, dès l'époque classique, des reprises et, à partir du III^e siècle av. J.-C., des auditions étrangères à tout cadre agonistique modifia profondément les données de la création et de l'interprétation des oeuvres dramatiques, musicales, chorales et orchestrales, mais n'eut pas grande influence sur l'usage des théâtres. Les artistes n'étaient pas engagés pour de longues périodes dans un même monument³⁴ et ne se produisaient pas plusieurs jours de suite avec le même spectacle dans un même édifice³⁵. La présence de loges

³⁴ Les Attalides, qui, à Pergame, étaient chargés des spectacles musicaux liés au culte de la famille régnante, ne font que partiellement exception à la règle. Le théâtre n'était sans doute pas le seul lieu où ils se produisaient et ils n'étaient pas les seuls à s'y produire. Leur local n'était pas situé dans le bâtiment de scène, mais jouxtait peut-être le flanc méridional du théâtre (cf. W. Radt, *Pergamon. Geschichte und Bauten, Funde und Erforschung einer antiken Metropole* [1988], p. 222-224).

³⁵ On connaît des cas où un artiste est rémunéré pour plusieurs jours, comme à Iasos, où une inscription (W. Blümel, *Die Inschriften von Iasos I, Inschriften griechischer Städte aus*

ne pouvait donc se justifier ni par l'itération des spectacles, ni par l'immobilité des artistes.

2. Dès le premier quart du VI^e siècle av. J.-C., au moins, il existait en Grèce des concours musicaux, auxquels participaient des chanteurs et des musiciens libres et reconnus par leur cité d'origine. Le développement d'épreuves dramatiques dans les concours d'Athènes à partir du troisième quart du VI^e siècle av. J.-C. conduisit progressivement à la reconnaissance sociale des acteurs professionnels. Quand, dans la première moitié du V^e siècle av. J.-C., ils étaient choisis par un auteur pour interpréter ses pièces lors d'un concours ils touchaient une rétribution, mais n'étaient pas plus socialement reconnus que les chœurs, composés d'amateurs. Le jury n'attribuait alors de couronnes qu'aux auteurs et aux chorèges. La situation se modifia au milieu du V^e siècle av. J.-C. avec l'institution de prix pour les acteurs. Ils accédèrent civiquement alors à la personne sociale et cette reconnaissance fut encore plus nette, quand, dans la seconde moitié du IV^e siècle av. J.-C., la dissociation entre interprètes et auteurs fut consommée et que les acteurs furent astreints lors du concours de tragédies des grandes Dionysies à jouer successivement une pièce de chacun des poètes concurrents. Dans ces conditions, l'existence d'un habitat n'est pas à écarter. Tout porte cependant à croire qu'il prit forme dans les sièges des associations de technites et non dans les théâtres, qui n'étaient pas uniquement dévolus aux artistes et à leurs spectacles.

Dans la société romaine, la situation est on ne peut plus claire. L'artiste de scène n'a pas d'existence politique. Le *Digeste*, 3, 2, 1 est sur ce point sans nuance : «est frappé d'infamie qui monte sur scène pour jouer dans un spectacle y compris pour y réciter un texte»³⁶. Déshonoré aux yeux de la morale et de la loi, il n'a pas à attendre que la société loge sa personne.

Ce refus social de concéder la personne n'empêche cependant pas que des dispositifs propres aux spectacles conduisent ergologiquement à la restaurer. Le mur de scène, qui limite postérieurement l'espace scénique et permet les entrées et les sorties frontales, crée de fait de l'habitat, en instaurant une séparation entre artistes et spectateurs.

Une exception tardive : les loges du théâtre d'Aphrodisias

Durant l'antiquité tardive la société d'Aphrodisias est sortie de ce cadre général et a réser-

Kleinasiens 28.1 [1985], 165), récemment étudiée par L. Migeotte sous son aspect financier (*Chiron* 23 [1993], p. 267-294 et particulièrement, p. 271), atteste l'engagement d'un comédien pour une durée de six jours. Dans de telles circonstances, l'artiste devait varier son répertoire.

³⁶ Cf. Fl. Dupont, *L'acteur roi* (1985), p. 95-110, qui précise que seuls les acteurs d'attelane, qui portaient le masque, échappaient à l'infamie. Je n'ai pu consulter H. Leppin, *Histrionen* (1992).

vé dans le théâtre un habitat aux artistes, ainsi que le prouvent deux types de textes gravés sur les murs des chambres du bâtiment de scène³⁷. Les uns signifient la réservation d'un lieu à une personne ou à un groupe de personnes caractérisées par leur spécialité artistique³⁸; les autres, mentionnant l'équipement d'un artiste nommément cité, définissent les différentes chambres du bâtiment comme des resserres personnelles³⁹. Comme cette modification signifie, à sa façon, la fin d'une époque, je ne crois pas sans intérêt de la signaler, tout en sachant que la documentation qui l'atteste n'a à ce jour aucun parallèle.

3. Le logement des images.

De toutes les images qui peuplaient le théâtre, il n'était de logement que pour celles dont la destination consistait à rendre fictivement présents des personnages divins ou humains physiquement absents. J'ai déjà évoqué ci-dessus les difficultés rencontrées pour identifier la destination des diverses statues érigées dans les théâtres antiques et le danger qu'il y aurait à se fier dans cette recherche aux seuls emplacements. Deux groupes d'images étaient logés au théâtre : des images honorifiques, aisément identifiables par les inscriptions qui les accompagnaient, et des images cultuelles. On reconnaît celles-ci sans difficulté quand elles sont placées dans des temples surmontant la cavea⁴⁰ ou, ce qui est très rare, dans le bâtiment de scène⁴¹. Quand, en revanche, elles se trouvent dans le koilon ou dans l'espace scénique, elles sont d'autant plus difficiles à distinguer que dès l'époque hellénistique, les détenteurs du pouvoir en plaçant leurs images dans les théâtres (et dans les gymnases) ont su profiter des potentialités héroïsantes du lieu, en jouant sur l'ambiguïté qu'il y avait à distinguer des statues honorifiques ou ornementales les statues de culte érigées hors des temples.

Images honorifiques et images cultuelles sont partiellement assimilables aux spectateurs et aux artistes en ce qu'elles font magiquement assister et participer au spectacle le référent qu'elles convoquent. Elles se distinguent cependant ergologiquement de ceux-ci, car mis à part leurs déplacements éventuels lors de processions, elles

³⁷ Ils ont été récemment publiés par Ch. Roueché, *Performers and Partisans at Aphrodisias in the Roman and Late Roman Periods. A Study Based on the Inscriptions from the Current Excavations at Aphrodisias in Caria* (1993), abrégé ci-après en Roueché, *P&P*.

³⁸ Inscriptions du type τόπος τοῦ δεῖνοϋ (lieu réservé à un tel) : Roueché, *P&P*, 1, 3, i (lieu réservé aux [ar]chéologues); 1, 7 (lieu réservé à un bio[logue]). Je précise que les «archéologues» et les «biologues» sont des mimes.

³⁹ Roueché, *P&P*, 1, 1, i-ii; 3, ii; 4; 5, i; 5, iii-iv; 6, i. L'équipement est désigné, selon Ch. Roueché, sous les deux termes de σκεύη et de διασκευή.

⁴⁰ Cf. J. A. Hanson, *Roman Theater-Temples* (1959).

⁴¹ Au théâtre d'Aphrodisias, furent aménagées deux chapelles, aux deux extrémités du bâti-

ne demandent ni d'accès ni de circulation. Érigées à demeure, elles stationnent, recourant pour leur habitat à un outillage qui n'a rien de spécifique. Comme ailleurs les images sont mises en valeur par leurs matériaux, les techniques qui se réalisent dans leur confection, leurs dimensions supranaturelles, leur surélévation par le truquement de bases voire leur intégration dans un cadre architectural. Plus que nulle part, cependant, elles sont placées dans les théâtres sous le regard du public, allant parfois jusqu'à gêner la perception du spectacle donné par les artistes, comme ces statues qui, à Délos, à Priène ou à Halicarnasse, étaient érigées devant le proskènon ou telles autres qui, dans les koilons, représentaient aux places qui leur étaient attribuées de leur vivant des spectateurs défunts⁴².

II. RESSERRE ?

Logement d'humains, le théâtre servait-il aussi de rangement d'ouvrages mobiles et plus particulièrement d'outils utiles aux spectacles ? Notre documentation sur cette question est des plus réduites. Les textes sont muets, ou presque, et la fouille n'a jamais permis de retrouver les vestiges en place d'un outillage théâtral, qui, fait de bois, de tissu et de cuir, n'aurait eu chance de se conserver que dans des conditions climatiques exceptionnelles⁴³.

Il est très probable que les machines utilisées lors des représentations (plateforme montée sur roulettes; grue) et certains accessoires (échelle; autel) restaient à demeure dans l'édifice, mais l'on a aussi volontiers imaginé que des décors et des costumes y prenaient place, en temps de relâche. Sans information sur l'usage, tout cela demeure douteux, puisque les bâtiments de scène antiques ne présentent pas de structures architecturales d'entrepôt. A moins d'admettre soit que le stockage *intra scaenas* n'ait recouru à aucun outillage, soit que cet outillage ait totalement disparu, cette absence invite à rechercher ailleurs des lieux de rangement, voire à s'interroger

ment de scène, l'une consacrée à [Aphrodite] Ourania, l'autre à Saint Michel, cf. R. Cormack, «The wall-painting of St.-Michael in the theatre», *Aphrodisias Papers 2*, éd. par R. R. R. Smith et † K. Erim (1991), p. 109-122; Ch. Roueché, *P&P*, p. 31-32 et 37-38. Elles semblent avoir été fréquentées par des artistes scéniques et non par des gladiateurs ou des chasseurs. Les lieux de cultes dans les théâtres dotés d'une arène sont beaucoup plus fréquents, cf. E. Bouley, «Le culte de Némésis et les jeux de l'amphithéâtre dans les provinces balkaniques et danubiennes», *Spectacula I, Gladiateurs et amphithéâtres*, éd. par Cl. Domergue et alii (1990), p. 241-251.

⁴² Cf. Fr. Kolb, *Dioniso* (1989.2), p. 350.

⁴³ Une probable exception a été signalée par V. Grace, qui a lu, incisé sur les épaules d'une amphore de la première décade du II^e siècle av. J.-C. conservée au Musée de Nicosie : ΔΥΣΚΟΛΟΥ et ME Η, ce qui pourrait indiquer que le vase fut utilisé lors de représentations du *Dyscolos* de Ménandre. Cf. S. Charitonidis †, L. Kahil et R. Ginouvès, *Les mosaïques de la maison du Ménandre à Mytilène* (1970), p. 101. L'amphore n'a cependant pas été trouvée dans un théâtre.

sur l'existence même de choses à ranger.

Je crois d'autant plus utile de poser la question dans toute son ampleur qu'elle est généralement totalement escamotée, mais je me contente ci-dessous de donner quelques éléments de réponses pour le théâtre grec d'époque classique et surtout hellénistique.

1. Les skènothèques.

M. Bieber admet sans justification que l'on désignait sous le nom de skènothèque «une pièce de la skènè dans laquelle on entreposait les accessoires»⁴⁴. Le terme est attesté à Sparte⁴⁵ sur des briques et à Mégalopolis⁴⁶ sur des tuiles estampées. Dans ces deux cités, la skènothèque est située dans l'une des parodos (fig. 9). De plan rec-

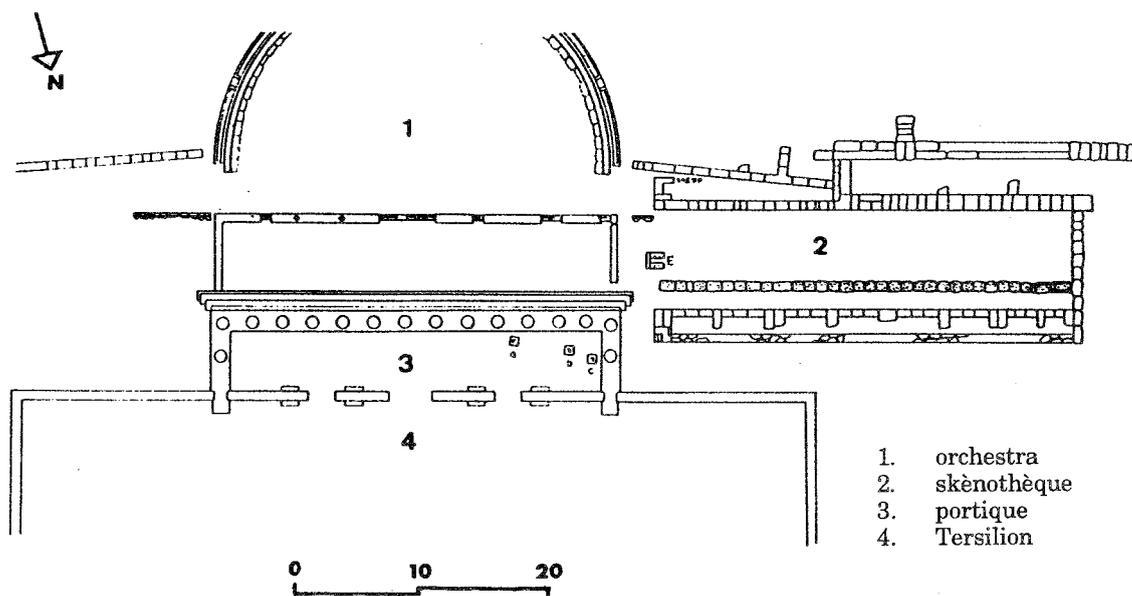


Fig. 9. — Le théâtre de Mégalopolis : plan de l'orchestra et de la skènothèque

⁴⁴ «Storeroom for the properties in the skene» (Bieber, *HGRT*², p. xiv). Cf. aussi C. Buckler, *American Journal of Archaeology* [abrégé ci-après en *AJA*] 90 (1986), p. 436, n. 50, qui considère que le terme désigne vraisemblablement «any building, or part of a building, wich housed theatrical properties».

⁴⁵ H. J. Tillyard, *Annual of the British School at Athen* 13 (1906-1907), p. 191-195; *IG V*, 1, 877-881.

⁴⁶ *IG V*, 2, 469, l. 5

tangulaire, elle ne comporte aucun mur de refend et est largement ouverte du côté de l'édifice scénique. Les deux monuments ne sont pas, comme on l'a généralement cru à la suite d'H. Bulle et d'E. Fiechter, des entrepôts pour des bâtiments de scènes mobiles, montés sur roulettes. C. Buckler⁴⁷ a récemment montré que les blocs à rainure qu'ils contiennent ne sont pas des rails, mais des supports de panneaux de bois. Ils facilitaient le rangement et évitaient le pourrissement des éléments qui composaient ensemble un bâtiment de scène démontable. A Sparte comme à Mégalopolis, la skènothèque est donc l'édifice où l'on range la skènè, en entendant sous ce terme l'ensemble de l'édifice scénique et non les seuls décors.

On connaît aussi une skènothèque à Délos par une double mention dans le seul compte de 177 av. J.-C. (*Inscription de Délos*, 444, B, l. 103-104) qui enregistre l'achat de lattes pour la skènothèque. Suivant l'interprétation de R. Vallois⁴⁸, M.-Chr. Hellmann traduit le terme par «remise ou l'on range des décors»⁴⁹. Si l'on admet que la skènothèque délienne est fonctionnellement liée au théâtre du quartier dont il est éponyme, l'interprétation est très vraisemblable, puisqu'à cette date le bâtiment de scène était construit en pierre et que dans les inscriptions déliennes les σκηνοί peuvent désigner ses panneaux de bois. Rien n'implique cependant un tel lien dans la lettre d'*ID*, 444, qui ne fournit aucune indication sur la forme, la taille, l'emplacement ou la fonction de la skènothèque. A Délos comme ailleurs elle peut donc bien avoir été un entrepôt pour une skènè démontable en bois, d'autant plus qu'en 233/232 av. J.-C. ce n'est pas dans la skènothèque mais dans l'oikos des Andriens que les hiéropes déliens inventorient les treize pinax du logeion du théâtre (*ID*, 314, B, l. 167).

2. Que ranger ?

Dans ces conditions, il vaut la peine de s'interroger non sur les modalités du rangement, mais sur l'existence même de choses à ranger. Y avait-il un outillage théâtral, autre que la machinerie et certains accessoires, qui ne fût ni placé à demeure dans l'édifice, ni propriété des artistes, ni lié à l'éphémère utilisation d'une seule représentation ?

Pour les masques, les costumes et les instruments de musique, il est aisé de répondre négativement à la question. Tout cet outillage était propriété des artistes ou

⁴⁷ C. Buckler, «The Myth of the Movable Skenai», *AJA* 90 (1986), p. 431-43. On ajoutera à la bibliographie mentionnée E. Billig, «Die Bühne mit austauschbaren Kulissen. Eine verkannte Bühne des frühhellenismus ?», *Opuscula atheniensia* 13 (1980), p. 50-53 et 64.

⁴⁸ R. Vallois, *L'architecture hellénique et hellénistique à Délos*, I (1966), p. 236, n. 1.

⁴⁹ M.-Chr. Hellmann, *Recherches sur le vocabulaire de l'architecture grecque, d'après les inscriptions de Délos* (1992), p. 373. Cf. aussi G. M. Sifakis, *Studies in the History of Hellenistic Drama* (1967), (rééd. 1968), p. 51.

de ceux qui les finançaient. Il était lié à des personnes non à des édifices de spectacle⁵⁰.

Pour les décors, le problème est plus complexe. Sur la foi de Vitruve, V, 6, 9 et VII, 5, 2, on admet généralement que le théâtre grec utilisait trois types de décors peints (le tragique, le comique et le satyrique) et que la peinture du deuxième style pompéien en fournit une image fidèle⁵¹. Il faudrait alors admettre que la skènè servait à tout moment de resserre pour deux jeux de décors au moins. L'analyse des documents grecs d'époque hellénistique concernant les panneaux peints que portaient les bâtiments de scène conduit cependant à une conception assez différente du statut et du nombre de ces panneaux. Le rappel de quatre faits suffira à étayer mon propos.

1. Au théâtre d'Athènes durant la haute époque hellénistique le bâtiment de scène ne possédait en façade aucun système pour recevoir des panneaux peints.

2. Dans le courant de l'époque hellénistique les panneaux placés dans les entrecolonnements des proskèniions des théâtres de Délos, de Priène et d'Halicarnasse ont été progressivement masqués par l'érection de statues honorifiques.

3. A Oropos l'architrave du proskèniion porte la dédicace du «proskèniion et des pin[ax]»; celle de l'étage du front de scène la dédicace de «la skènè et des thyrom[as]» (IG VIII, 423 et *add.* 745).

4. Une inscription de Délos déjà citée mentionne les treize pinax du logeion, qui correspondent aux treize entrecolonnements du proskèniion dont demeurent en place les quatorze dalles portes-colonnes.

J'en déduis que les panneaux peints devant lesquels évoluaient les acteurs en Grèce et en Asie mineure à l'époque hellénistique non seulement n'étaient pas des décors circonstanciés aux besoins des différentes pièces, mais qu'ils n'étaient même pas, contrairement à ce que suggère Vitruve, des décors stéréotypés selon les différents types de drames. Absents dans certains théâtres (1) et progressivement occultés dans d'autres (2), ils n'avaient aucune fonction dramatique. Aussi n'était-il nullement besoin qu'il en existât plusieurs jeux (3; 4). Pour être fragiles et démontables, ils n'en faisaient pas moins partie intégrante de l'architecture du bâtiment de scène.

L'analyse des drames antiques est de nature à confirmer que les pinax n'aidaient en rien à l'intelligence des pièces représentées. Si les personnages définissent dès leur entrée en scène, le cadre de leurs actions, c'est bien en effet qu'il leur faut donner une image verbale d'un lieu dramatique qui n'est singularisé par aucun outillage théâtral. «Ici même, ce qui est sous tes yeux, dis-toi que c'est l'opulente Mycènes et ce palais

⁵⁰ G. M. Sifakis, *Studies in the History of Hellenistic Drama* (1967), (rééd. 1968), p. 55-56.

⁵¹ Cf., entre autres, A. M. G. Little, *AJA* 60 (1956), p. 27-33, *Id.*, *Roman Perspective Painting and the Ancient Stage* (1971) et plus récemment A. Rouveret, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne* (1989), p. 213-214. Les drames attiques conservés s'accommoderaient de tels décors selon A. D. Trendall et T. B. L. Webster, *Illustrations of Greek Drama* (1971), p. 9.

sanglant des Pélopidés», dit à Oreste son précepteur dans la scène d'ouverture de l'*Electre* de Sophocle (v. 8-10)⁵². Comme Oreste, le spectateur doit croire ce qu'il entend, non ce qu'il voit réellement⁵³. C'est donc le texte qui contient le décor, non la skènè.

III. LIEU DE SPECTACLE

Comme tout édifice de spectacle, le théâtre est un lieu où un ensemble de personnes, qu'on attend nombreuses, se rassemble pour assister à une représentation donnée par un autre ensemble généralement moins développé. A la perception des uns répond l'ostension des autres. L'industrie déictique mise en oeuvre se trouve donc avoir deux aspects qui, s'ils sont nettement distincts dans l'organisation architecturale, n'en sont pas moins téléotiquement convergents en ce qu'ils tendent tous deux à l'identification du spectacle émis et du spectacle perçu. La pente du koilon tout comme l'élévation de l'estrade a pour fin d'améliorer l'appréhension du spectacle par les spectateurs. Au regard de l'art de la mise en scène il faut donc définir un art de la mise en salle⁵⁴ qui lui est industriellement conjoint. Par différents appareillages l'un tente de parfaire voire d'accroître l'efficacité des capacités naturelles des acteurs, l'autre celles des spectateurs. Leur association voue à l'échec les études exclusivement consacrées à l'évolution soit des koilons soit des bâtiments de scène.

Comme tout spectacle ne recourt pas seulement à l'apparition mais aussi à la disparition, il s'ajoute à l'opposition entre la scène et la salle une opposition entre l'espace scénique, visible par les spectateurs, et l'espace extra-scénique qui ne l'est pas, bien qu'il soit fréquenté par les artistes. Le théâtre montre tout autant qu'il cache : l'industrie d'ostension va de paire avec l'industrie d'occultation.

1. L'ostension du spectacle.

Le théâtre antique faisait principalement appel à deux sens : la vue et l'ouïe. L'odorat et le toucher furent rarement sollicités. Ils le furent par ces pluies safranées qui, dans certains théâtres romains, parfumaient et rafraîchissaient les spectateurs. Je les ai mentionnées ci-dessus en traitant de leur confort. Je n'y reviens pas ci-dessous car elles ne font pas partie intégrante des spectacles.

⁵² Trad. P. Mazon, éd. CUF, 1958.

⁵³ C'est très exactement ce que signifient les premières répliques des *Thesmophories* d'Aristophane, dans lesquelles Euripide souligne que voir et entendre sont «deux choses naturellement distinctes» avant de désigner l'une des portes de la skènè comme celle de la maison d'Agathon.

Dans l'ordre de la vision, l'industrie déictique tend à faire entrer l'espace scénique dans le champ visuel de chaque spectateur. Dans l'ordre de l'audition elle tend à faire entrer les sons émis par les artistes dans le champ sonore du public. Dans les deux cas elle vise à diminuer autant que possible la perte d'information due à la distance séparant l'émetteur du récepteur, à mettre en place les conditions d'une compréhension et non seulement d'une appréhension du spectacle. L'outillage ostentatoire ne se limite donc pas aux seuls ouvrages permettant de réduire l'écart entre spectateurs et artistes. Il comprend aussi ceux qui focalisent l'attention des spectateurs et ceux qui amplifient le spectacle.

1. *Faciliter la perception.*

Chacun sait que la perception visuelle et la perception auditive ne sont pas l'une à l'autre assimilable et les édifices de spectacles n'ignorent pas la possibilité de les dissocier. Il existe ainsi à l'opéra Garnier des places aveugles, d'où l'on peut entendre la musique sans voir ni chanteurs ni musiciens, et au petit théâtre de Pertuis, dans le Vaucluse, un restaurant installé au second balcon, d'où les consommateurs voient des spectacles dont ils sont acoustiquement isolés par un double vitrage. Vision et audition n'en ont pas moins généralement recours à un outillage commun qui, en instituant entre le public et les artistes une proximité et une fluidité spatiale, favorise la perception globale du spectacle.

A s'en tenir à la disposition générale des uns et des autres, cette proximité et cette fluidité peuvent être atteintes soit par le groupement des spectateurs sur une surface dont le niveau s'élève à mesure que l'on s'éloigne de l'espace scénique, soit par l'installation des artistes sur une estrade élevée, jouxtée d'une surface plane où sont groupés les spectateurs. Le théâtre grec d'époque classique et hellénistique a retenu la première solution. Les spectateurs étaient installés sur un koilon pentu et les artistes évoluaient dans l'orchestra, ne recourant, à l'époque classique, au toit de la skènè et à l'époque hellénistique, à la couverture en terrasse du proskènion que lorsque la pièce nécessitait l'existence de deux niveaux scéniques. La solution relevait d'un choix constructif, non d'une incapacité ergologique à faire autrement. L'estrade était alors techniquement réalisable et on y recourait de fait à l'occasion des prises de parole devant un public installé sur terrain plat. Quand Périclès adressa aux Athéniens son discours pour les morts de l'année 432-431 av. J.-C., il était ainsi, selon le témoignage de Thucydide, II, 34, 8, juché sur une haute tribune (βῆμα ὑψηλόν). De même,

⁵⁴ Je reprends l'opposition entre la «salle» et la «scène» à laquelle recourent fréquemment les analyses du théâtre moderne. Il eût cependant été sémantiquement plus juste de parler de «mise en gradins» et plus généralement de «mise en station» plutôt que de «mise en salle» pour le théâtre antique, qui se caractérise par son absence de couverture.

quand, en Grande Grèce, les acteurs dit phlyaqes⁵⁵ mirent en scène hors de tout cadre architectural permanent des pièces comiques appartenant probablement au répertoire athénien, ils dressèrent des estrades pour compenser l'absence de gradins. Dans le théâtre romain l'association d'une cavea pentue et d'une estrade continûment fréquentée par les artistes peut sembler incohérente. Elle s'explique historiquement par l'évolution de l'utilisation de l'orchestra, qui fut abandonnée par le choeur et occupée par des spectateurs de marque. Ceux-ci n'auraient pu percevoir le spectacle s'il n'avait été surélevé.

La commune industrie deïctique dont relèvent le koilon et le bâtiment de scène ne rend cependant pas seulement compte des dispositions générales du lieu des émetteurs et de celui des récepteurs. Elle en explique aussi le détail des plans, sans permettre néanmoins de discerner si, historiquement, c'est la forme des spectacles qui a déterminé la disposition des spectateurs, ou le contraire, et si la partie visuelle et la partie sonore de chaque spectacle étaient l'objet des mêmes attentions.

A l'observation de l'évolution morphologique des monuments, on se rend compte que dès les premiers temps de l'architecture théâtrale, les spectateurs furent installés sur des gradins dont la faible profondeur facilitait l'audition et la vision au détriment du confort jambier. A partir de la fin du IV^e siècle av. J.-C., le koilon en demi-cercle outrepassé centré sur l'orchestra améliora les conditions d'appréhension d'un spectacle qui se déroulait dans l'orchestra. Les Romains, enfin, en construisant des théâtres fermés à caveas en demi-cercles réduisirent la perméabilité des édifices aux sources de bruits extérieurs, perfectionnèrent l'outillage de la diffusion des sons dans le monument en multipliant les parois réfléchissantes (front de scène, murs latéraux de l'estrade, auvent de l'estrade, orchestra dallée) et adaptèrent aux nouvelles conditions scéniques le dessin des gradins, dont ils placèrent le centre géométrique au pied de l'estrade sur laquelle se produisaient les artistes.

Le théâtre évolua donc dans le temps vers des formes où la disposition des spectateurs par rapport aux artistes tirait au mieux parti des capacités naturelles des uns et des autres. A la seule observation des monuments, on pourra cependant tout aussi bien définir le théâtre grec comme un «art de la vision» avec un L. Polacco⁵⁶ ou soutenir que c'est la forme cyclique du choeur dithyrambique qui a imposé le tracé circulaire de l'orchestra et, partant, des gradins dans les théâtres grecs d'époque hellé-

⁵⁵ En dernier lieu : J. R. Green, «Notes on Phlyax Vases», *Quaderni Ticinesi di numismatica e antichità classiche* 20 (1991), p. 49-56; O. Taplin, *Comic Angels and other Approaches to Greek Drama through Vase Paintings* (1993) et J.-Ch. Moretti, *Tbpoi* 3 (1993), p. 91-92.

⁵⁶ L. Polacco, «Il teatro greco come arte della visione, scenographia e prospettiva», *Dioniso* 59 (1989), p. 137-173.

nistique, comme le fait G. Roux⁵⁷. Vitruve, qui seul nous renseigne sur le point de vue des architectes antiques, considère que l'acoustique doit être le principal souci des constructeurs de théâtres. S'il fallait généraliser ces préceptes, il faudrait donc admettre que les gradins semi-circulaires ont été dessinés à l'image des ondes sonores et non en raison de la forme de l'orchestra ou de l'équidistance au spectacle qu'ils offraient à chaque rang de spectateurs. Ces deux aspects de l'industrie deïctique sont trop étroitement associées pour qu'il ne soit pas imprudent de se prononcer dans ce débat en l'absence d'une documentation antique plus fournie.

2. Orienter la perception.

Appréhender n'est pas comprendre. Pour susciter le passage de l'un à l'autre, il est divers moyens. Les uns relèvent du langage et c'est parmi eux que se rangent les annonces qui, dans les textes dramatiques, orientent l'attention des spectateurs, vers tel ou tel secteur de l'espace scénique. Les autres relèvent de la technique. Ils contribuent à l'intelligence du spectacle par la délimitation et par la diversification des lieux scéniques. Avec ses avant-corps jouxtant l'estrade, le théâtre italien et sicilien de l'époque hellénistique à l'époque impériale a principalement eu recours aux ouvrages délimitatifs, alors que le théâtre grec, sans les ignorer totalement, a surtout développé la diversité des lieux scéniques, soit en architecturalisant plusieurs niveaux praticables (orchestra et toit de la skènè à l'époque classique; orchestra, couverture du proskènion, voire ouverture dans le toit de la skènè à l'époque hellénistique), soit en usant d'un outillage mobile (ekkyklème pour la représentation conventionnelle des scènes d'intérieur; grue pour la représentation non moins conventionnelle des scènes aériennes).

3. Amplifier le spectacle.

Pour parfaire l'appréhension et la compréhension générale du spectacle, le bénéfice à tirer d'une bonne disposition des spectateurs vis à vis du lieu scénique et d'une claire ordonnance des artistes a ses limites, qui sont les seuils de perceptions de l'œil et de l'oreille humaines. Pour y remédier il est possible par un outillage soit d'améliorer les capacités naturelles des récepteurs, soit d'augmenter la puissance sonore et la taille physique des émetteurs. C'est ce que font à l'époque contemporaine les spectateurs qui se munissent de jumelles ou les régisseurs qui recourent au microphone et à l'écran géant pour la projection du spectacle dans le lieu même où il est produit. Sans connaître ces techniques, l'antiquité avait développé la même industrie en plaçant des vases sous l'estrade⁵⁸ ou, aux dires de Vitruve, V, 5, sous les gradins, et en

⁵⁷ G. Roux, «Remarques sur l'architecture «dionysiaque» du théâtre grec», *Mélanges d'archéologie offerts à A. Audin* (1990), p. 213-221.

⁵⁸ Sur les grands vases de terre cuite trouvés sous le pulpitum du théâtre de Nora, cf. C.

vêtant certains acteurs de hautes chaussures, d'habits rembourrés et de masques, qui les grandissaient⁵⁹. Eschyle, à en croire l'auteur anonyme de sa *Vie*, aurait été le premier à introduire ce genre d'outils «en couvrant ses acteurs de manches longues, en augmentant leur volume avec la robe traînante et en les élevant par l'augmentation de la hauteur des cothurnes»⁶⁰. L'information est sans doute partiellement erronée, mais elle atteste d'un intérêt certain porté à ces recherches dans l'antiquité.

2. L'occultation du spectacle.

Pendant de l'industrie d'ostension qui outille la perception visuelle et auditive, l'industrie d'occultation outille l'isolement topographique et l'isolation acoustique. Si le théâtre antique n'a pas développé cette dernière, c'est sans doute parce que l'homme est naturellement doté de la faculté de se taire, mais aussi parce que loin de rechercher l'isolation des vestiaires, il a tiré parti de leur perméabilité acoustique en développant l'usage dramaturgique de la parole prononcée et surtout du cri proféré de l'intérieur du bâtiment de scène⁶¹. Diverses techniques d'occultations visuelles furent en revanche utilisées.

Dans les édifices sans bâtiment de scène nul ouvrage n'outillait l'isolement des artistes et toutes les entrées et les sorties se faisaient latéralement par les parodos. L'occultation du spectacle ne fut pas outillée avant l'apparition de la skènè, connue à Athènes en 458 av. J.-C. Servant tout autant de vestiaire que d'isoloir, elle ajouta la possibilité d'entrées et de sorties frontales. Le théâtre hellénistique avec ses portes ménagées dans la colonnade du proskènon conserva pour l'orchestra ces modes d'accès et d'issue sans les doubler à l'étage, preuve que le lieu scénique principal demeurait alors l'orchestra. Dans le théâtre romain les portes ouvrant sur le plancher du *pulpitum* jouaient le même rôle, mais l'outillage de l'occultation fut complété, à partir de l'époque augustéenne, par l'usage de rideaux. Leurs tentures, montées sur des poteaux mobiles, s'abaissaient au début des spectacles et se logeaient dans un espace réservé sous l'estrade, au revers du front du *pulpitum*⁶².

Courtois, *Le bâtiment de scène des théâtres d'Italie et de Sicile. Etude chronologique et typologique*, *Archaeologia Transatlantica*, VIII (1989), p. 282; M. S. Balmuth, *AJA* 96 (1992), p. 695.

⁵⁹ L'hypothèse d'une utilisation du masque comme porte-voix, n'est sans doute pas à retenir (A. Pickard-Cambridge, *DFA*, p. 195-196).

⁶⁰ ... τους τε ὑποκριτὰς χειρῖσι σκεπάσας καὶ τῷ σώματι ἐξογκώσας μείζονί τε τοῖς κοθόρνοις μετεωρίσας (*Vie d'Eschyle*, 13). Cf. aussi Horace, *Art poétique*, v. 278-280 : «Ensuite Eschyle, inventeur du masque et de la robe d'apparat, dressa une estrade sur de petits étais, enseigna à parler d'une voix puissante et à monter sur le cothurne» (trad. Fr. Villeneuve, éd. CUF, 1934).

⁶¹ Cf., récemment, R. Hamilton, «Cries within and the Tragic Skene», *American Journal of Philology*, 108 (1987), p. 584-599.

⁶² Cf., récemment, C. Courtois, *Le bâtiment de scène des théâtres d'Italie et de Sicile* (1989), p.

CONCLUSION

Industriellement défini, le théâtre est un logement qui outille de manière plus ou moins développée la perception et la scénographie. Par delà ces finalités industrielles, le monument a pu répondre à des fins esthétiques, qui n'ont certes rien à voir avec l'admiration que tel ou tel peut ressentir pour l'harmonieuse façon dont les gradins du théâtre d'Epidaure s'insèrent dans la colline ou pour l'acoustique générale de l'édifice, mais qui sont à chercher dans l'écart entre l'ouvrage réalisé et l'outillage de ses finalités pratiques. Aucune esthétique n'étant liée à une industrie, il serait vain au terme de cette analyse de tenter de cerner une «esthétique théâtrale». La littérature sur la diffusion du «Theatermotiv»⁶³ (arcade juxtée d'ordres engagés sous entablement horizontal) ou des ordres superposés qui, à partir du I^{er} siècle av. J.-C., ornent les fronts de scène⁶⁴, en prouve l'inanité. Comme œuvre d'Art, le théâtre n'a rien de spécifiquement théâtral. Il n'est pas en revanche sans intérêt de souligner l'évolution historique des techniques mises en œuvre pour répondre aux industries théâtrales, c'est-à-dire d'essayer de résumer les changements stylistiques que connaît le théâtre entre son apparition à l'époque archaïque et la fin de l'antiquité.

A comparer la richesse ornementale d'un bâtiment de scène romain à l'aire nue des premières orchestras et les gradins d'Aspendos à ceux de Thorikos, qui en sont formellement assez peu différents, on aurait tendance à penser que les acteurs prirent de l'importance au cours de l'antiquité et que les spectateurs demeurèrent les laissés-pour-compte de cette évolution. Notre analyse montre qu'il en fut tout autrement. Tout au long de l'antiquité le confort offert aux spectateurs n'a cessé d'augmenter par l'amélioration des accès, des circulations, des lieux de stationnement et par l'apparition d'un système de climatisation. L'importance donnée, en eux, à la personne n'a cessé de croître au point que dans plusieurs édifices la réservation épigraphique s'est généralisée. Les conditions de réception des spectacles enfin se sont progressivement améliorées grâce au développement de techniques facilitant la perception. Les artistes au contraire n'ont jamais bénéficié d'aucun confort collectif ni d'aucun logement personnel et presque aucune technique n'a été développée pour diminuer l'effort afférent à la production des spectacles.

185-192. Au IV^e siècle ap. J.-C. furent aussi utilisés des rideaux fixés à leur partie supérieure (*id.*, p. 290).

⁶³ Voir P. Gros dans *L'Urbs. Espace urbain et histoire*, coll. EFR 98 (1987), p. 332-335.

⁶⁴ Par exemple : M. C. Parra, «Per la definizione del rapporto fra teatri e ninfei», *Studi classici e orientali* 25 (1976), p. 89-118.

Nos théâtres occidentaux modernes, où la personne des spectateurs n'est guère outillée alors que les artistes bénéficient de loges, sont assez différents. Le récent respect que ces derniers inspirent est tel qu'on se refuse de recourir à leur endroit à toute technique deïctique : la scénographie s'interdit le microphone et tout costume qui, en augmentant le volume des voix et des corps des acteurs, en faciliterait la perception. A chaque spectateur de s'outiller en son particulier de jumelles ou de tendre l'oreille.

Jean-Charles MORETTI
CNRS - IRAA (Lyon)

Origine de l'illustration

Fig. 1a et 1b : d'après A. von Gerkan, *Das Theater von Priene* (1921), Pl. XXXV et Pl. XXXIII, 3. Fig. 2 : d'après A. von Gerkan, *Das Theater von Priene* (1921), Pl. XXXIV, 2. Fig. 3a et 3b : d'après G. Caputo, *Il teatro di Sabratha e l'architettura teatrale africana* (1959), Pl. 73 et Pl. 71. Fig. 4 : d'après *La ciudad hispanorromana*, éd. Ministerio de cultura (1993), p. 41. Fig. 7 : d'après H. Bulle, *Untersuchungen an Griechischen Theatern* (1928), Pl. 6, fig. 8. Fig. 9 : d'après C. Buckler, *AJA* 90 (1986), p. 432, fig. 1. Fig. 5, 6 et 8 : clichés de l'auteur.

Je remercie vivement G. Charpentier (CNRS-IRAA [Lyon]), auquel est dû l'ensemble des modifications apportées aux plans d'origine.

LA MAISON DÉLIENNE

CONTESTATIONS

Qu'on ne les tienne¹ que pour des représentants exceptionnellement bien documentés d'un usage hellénistique général ou qu'on y cherche les marques spécifiques d'un luxe domestique dont Cicéron semble se faire l'écho², l'intérêt archéologique des maisons exhumées à Délos n'est en tout cas plus à démontrer : par leur nombre qui approche la centaine, leur bonne conservation — avec des murs souvent encore enduits de leur décor stucqué, qui peuvent atteindre cinq ou six mètres, et des masses de trouvailles mobilières — et leur concentration géochronologique dans un minuscule territoire et sur un siècle seulement (en gros de 166 à 69 av. J.-C.)³, elles offrent l'exceptionnelle occasion de saisir assez précisément un usage domestique historiquement bien circonscrit.

Mais cette valeur documentaire justifie-t-elle que je leur consacre ici une nouvelle étude? Car le sujet n'a rien de neuf : voici quelque soixante-dix ans que J. Chamonard, en publiant le vieux quartier de la ville dit aujourd'hui «Quartier du

¹ Michèle Brunet et Jean-Charles Moretti m'ont fait l'amitié de lire ces pages en manuscrit : qu'ils soient vivement remerciés de leurs utiles observations.

ABRÉVIATIONS

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

BCH = *Bulletin de correspondance hellénique*, École française d'Athènes.

CDH = Ph. Bruneau, *Rech. sur les cultes de Délos à l'époque hellénistique et à l'époque impériale* (1970).

EAD = *Exploration archéologique de Délos*, École française d'Athènes, 35 fascicules parus.

GD = Ph. Bruneau et J. Ducat, *Guide de Délos* (3^e édition, 1983).

² Cicéron, *L'Orateur*, 232, selon l'interprétation que j'ai présentée dans *Mélanges P. Lévêque*, 3 (1989), pp. 46-48

³ En concluant l'étude de l'Ilot de la maison des comédiens, j'avais souligné les avantages d'une «fouille monophasique», *EAD*, 27, p. 421-423.

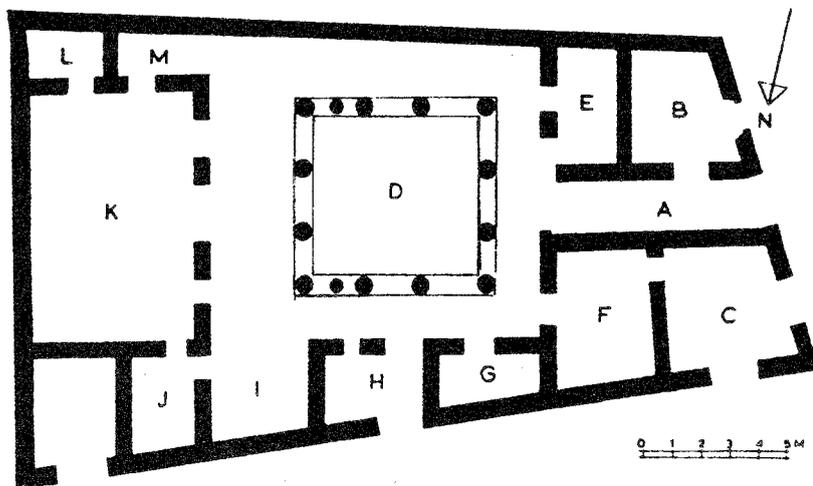


Fig. 1. — Plan de la Maison du trident
(d'après *GD*, p. 160) .

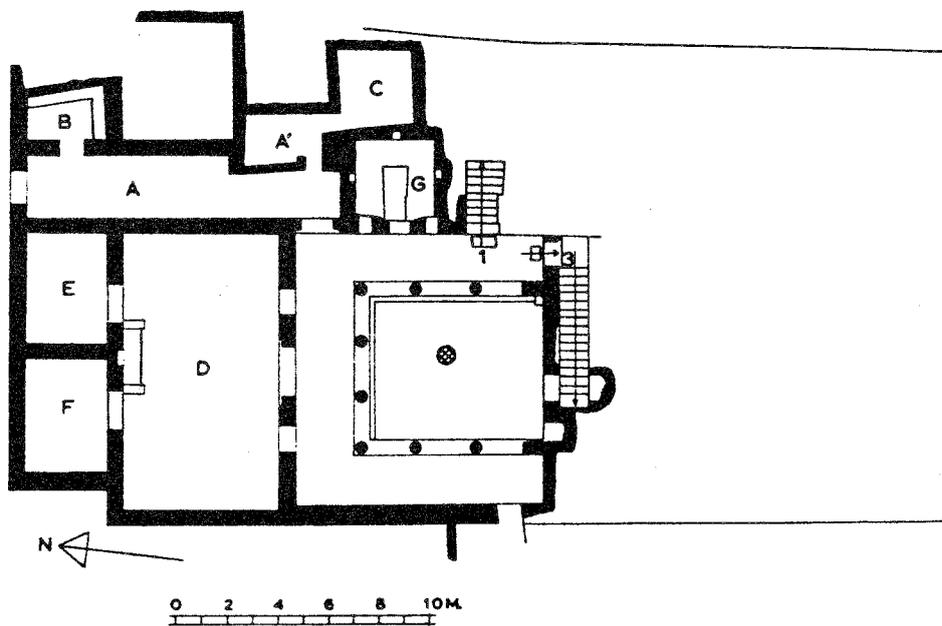


Fig. 2. — Plan du rez-de-chaussée de la Maison de l'hermès
(d'après *GD*, p. 135) .

théâtre», a procuré de la maison délienne un admirable exposé synthétique qui reste le livre de référence; en effet, les maisons fouillées et publiées depuis lors dans le même Quartier du théâtre et surtout dans les quartiers neufs, n'ont pas profondément modifié les vues de notre grand prédécesseur, même quand elles étaient architecturalement aussi spectaculaires que celles de l'Îlot de la maison des comédiens⁴. Ce ne peut être une surprise : si puissant en soit l'attrait dans notre profession, l'inédit est rarement très instructif⁵. Considéré globalement il ne peut, bien sûr, qu'être irréductible à tout monument analogue; mais une fois «disséqué», il ne fait le plus souvent qu'illustrer d'un exemplaire supplémentaire des faits déjà connus. Un nouvel item n'altérant guère ordinairement le faciès antérieurement dessiné, ce n'est pas, quoi qu'on dise, dans la découverte de monuments supplémentaires que peut en général résider l'innovation, mais dans le mode de dissection. Car on peut toujours analyser différemment un objet que l'anglais est bien imprudent de faire passer pour une «evidence»; rien, scientifiquement, n'est jamais évident et n'échappe aux présupposés théoriques de l'analyste. C'est ce qui me justifie, à mes yeux du moins, de revenir sur le sujet assez rebattu de la maison délienne : sans rien ajouter au corpus aujourd'hui disponible, je la considère selon notre méthode à nous.

Mais une sorte de toilette s'impose d'abord : je désapprouve, en effet, la façon dont est couramment conduite l'archéologie domestique, en général et, puisque ce sera ici mon propos, à Délos en particulier.

Un mariage trompeur : la ville et la maison.

Tout d'abord, il est d'usage en archéologie classique d'envisager les maisons en îlots et quartiers, c'est-à-dire du point de vue de l'urbanisation⁶. Pourtant il serait urgent, tout au contraire, de ne plus constamment mêler le problème de la maison et celui de la ville, qui sont distincts. Il ne m'échappe évidemment pas que les villes sont très massivement composées de maisons! Mais une maison peut être isolée sans pourtant différer des maisons de ville; c'est précisément le cas, semble-t-il, de celles qui se trouvent dans la partie Sud, plus campagnarde, de Délos⁷. Inversement une ville peut être sans maisons, si du moins — toujours attentifs à ce qu'un même objet apparaît différemment selon le plan de rationalité d'où on le considère⁸ — nous ne la définissons pas, sociologiquement, par le nombre et la diversité des citadins, mais, ergologiquement ainsi qu'il convient dans une recherche archéologique, par la fabrication du logement commun, ce qui l'oppose à

⁴ J. Chamonard, *EAD*, 8, *Le Quartier du théâtre* (1922-1924); Ph. Bruneau et autres, *EAD*, 27, *L'Îlot de la maison des comédiens* (1970).

⁵ Cf. *AA*, proposition n° 6 où a été omis le renvoi à *RAMAGE*, 1 (1982), p. 11.

⁶ Ce que je notais déjà naguère en recensant les actes du colloque *Architecture et société* dans *Revue archéol.*, 1987, p. 165.

⁷ Ainsi la Maison de Fourni : cf., au plus simple, *GD*, p. 260-263.

⁸ Ce qu'illustrent, entre autres, mes pages de *RAMAGE*, 9 (1991), p. 50-56 sur la «tétralogie ecclésiastique».

l'agglomération⁹ : c'est le cas de nos lotissements viabilisés où rues, lampadaires et bouches d'incendie précèdent la première maison; c'était aussi l'avantage du plan hippodamien de créer la ville avant que s'y bâtissent des maisons.

Je ne méconnais pas que la situation urbaine d'une maison puisse importer à l'analyse ergologique. Si sociologiquement la maison occupe un emplacement qu'on s'est approprié légalement ou non¹⁰, le terrain, avec les bâtiments préexistants, peut ensuite intervenir dans la construction. Soit en tant qu'élément utile du «fabriquant»¹¹ : le relief n'est pas, je crois, exploité dans les maisons déliennes comme l'est la pente naturelle du terrain où s'adosse le théâtre grec et qui joue un rôle dans l'appareillage puisqu'elle est techniquement l'équivalent des substructions usuelles dans le théâtre romain; mais, d'un point de vue économique, l'usage du mur mitoyen permet à certaines maisons neuves de s'appuyer sur des maisons déjà bâties et d'éviter ainsi le coût d'une construction totale (c'est le cas autour de la Maison du Dionysos). Soit en tant que contrainte : comme espace disponible le terrain joue son rôle dans ce quatrième paramètre de la conjoncture «industrielle» que nous nommons le cadre¹² et dont la maison porte peu ou prou l'empreinte; à l'absence de pièces sur un des côtés de la cour de la Maison des dauphins ou de la Maison du trident (fig. 1) il n'est pas d'autre explication que la restriction de la parcelle à bâtir, due sans doute à l'emprise de constructions antérieures. Mais, de ce point de vue, le parcellaire, quoique artificiel, ne diffère en rien des dispositions naturelles du terrain : une maison isolée dans la campagne subit des contraintes qui ressortissent également au cadre; ainsi les terrasses dénivelées de la Maison de Fourni ou de la ferme aux jambages de granit ont toute chance de ne pas répondre à une fin de la fabrication, mais de résulter des contraintes conjoncturelles qu'impose — quelques raisons qu'on ait eues par ailleurs de le choisir — un relief très pentu¹³.

Que ville et maison entretiennent des rapports divers, c'est indubitable, mais le domestique et l'urbain ne s'en trouvent pas pour autant indissolublement liés. De ce qu'en plagiant Cervantes j'appellerai le mariage trompeur de la ville et de la maison, une raison — et, je crois, pour ma part, la raison principale — est celle qui dans la suite va revenir comme un refrain : l'erreur de réduire la maison à son architecture. Certes, c'est par les murs qui la délimitent qu'elle est envisageable comme une unité de cet ensemble qu'on nomme le «tissu urbain»; c'est par sa façade qu'elle s'inscrit dans un alignement riverain et fait ou non contraste à l'ordonnance extérieure de ses voisines. Mais la maison n'est quand même pas

⁹ Cf. P.-Y. Balut, *RAMAGE*, 9 (1991), p. 138, qui oppose ainsi l'agglomération à la ville : «point de rues fabriquées, mais de l'espace tant bien que mal emprunté et occupé; point de place techniquement organisée en pratique ou en esthétique, mais des dégagements résiduels».

¹⁰ J'ai traité des empiètements sans doute illégaux sur le terrain public à Délos dans *BCH*, 102 (1978), p. 115-124.

¹¹ Cf. *AA*, n° 66.

¹² Cf. *AA*, n° 85.

¹³ D'un point de vue théorique on observera qu'un même caractère de l'emplacement peut ergologiquement être ici un trait utile et là une contrainte : s'il a le plus souvent obligé à des terrassements, le relief de Délos est utilisé dans la construction d'une partie du Théâtre.

seulement un agencement de murs, une boîte associée à d'autres boîtes. Elle est foncièrement un chez-soi où la vie interne importe bien autant que l'aspect externe; or, on ne voit pas qu'on ait utilisé autrement — et par conséquent qu'on y ait autrement vécu — les maisons tarabiscotées qui se sont aménagées où elles pouvaient dans l'agglomération anarchique du Quartier du théâtre et les maisons bien orthogonales élevées dans la régularité sans doute programmée des quartiers neufs.

Tropos et topos, ou les fins et les confins.

Une fois la maison dégagée de corrélations urbaines qui ne sont certes pas négligeables mais n'en sont pourtant pas définitives, une fois considérée en somme pour elle-même, il reste encore deux façons mauvaises d'en conduire l'étude archéologique, que j'ai naguère indiquées à propos respectivement du théâtre et de l'église¹⁴. L'une et l'autre me semblent tenir à la même cause et induisent en tout cas le même fâcheux effet : le privilège accordé à la topographie et le parti de considérer séparément les différents arts mis en œuvre dans l'équipement domestique doivent, eux aussi, résulter d'une réduction et même d'une assimilation de la maison à l'architecture et n'ont d'autre conséquence que nous la faire «rater»¹⁵.

La première erreur est donc de subordonner l'archéologie de la maison à un ordre topographique. Pratiquement toutes les publications un peu détaillées de maisons, y compris celle que j'ai commise en mon jeune temps, font le tour des pièces en «suivant le plan» de la maison¹⁶ — en quoi elles n'innovent nullement puisqu'au témoignage des inscriptions les administrateurs du sanctuaire de Délos ont parfois procédé pareillement¹⁷ —. Mais ce point de vue topographique n'en est pas moins contestable et même condamnable en ce qu'il contrarie le point de vue ergologique qui, dans une archéologie définitivement occupée de l'art¹⁸, devrait pourtant, je le répète, prédominer.

Au plus simple, le levé du plan est un procédé d'architecte permettant de voir ensemble dans l'image la juxtaposition des locaux que le regard ne peut embrasser dans la réalité. Mais le mot de «plan» véhicule pourtant une ambiguïté, la même qu'«histoire» ou «géographie» qui tous désignent à la fois un fait sociologique et

¹⁴ Respectivement *RAMAGE*, 11 (1993), p. 75 et 9 (1991), p. 55.

¹⁵ J'ai déjà employé ce mot à propos de l'église, *RAMAGE*, 9 (1991), p. 55.

¹⁶ Cf. *supra*, n. 4. Et de même, tout récemment, P. Ducrey, I. R. Metzger et K. Reber, *Eretria*, VIII, *Le Quartier de la Maison aux mosaïques* (1993).

¹⁷ Parfois, mais non pas régulièrement; il nous a fallu revenir sur la confiance que nos prédécesseurs mettaient dans l'ordre topographique des inventaires; cf. les observations de M. Brunet, *BCH*, 114 (1990), p. 672-674.

¹⁸ Les lecteurs peu familiers de *RAMAGE* doivent savoir que c'est la définition que, depuis vingt ans, nous proposons de l'archéologie, «art» étant entendu sans valorisation, dans son acception ancienne équivalente du latin *ars* ou du grec *technè* (AA, n° 24). En fait, presque tout le monde adhère à cette définition, mais implicitement, ce qui permet de l'embrouiller par la prise en compte de tout le matériel, y compris naturel, et par la poursuite d'objectifs flous (AA, n° 20).

l'idée qu'on s'en fait¹⁹ : le «plan d'une maison», c'est aussi bien son organisation spatiale, l'endroit approprié, le *topos*²⁰, quand on dit qu'elle est de plan circulaire, complexe, etc.; et la représentation technicisée qu'on s'en donne par ce dessin-écriture du *topos* qu'est strictement la topo-graphie. Dans un plan il est tout ensemble de la situation et du repérage.

En tant qu'il est topographie, le plan aide les uns et les autres à s'orienter dans la maison : avant sa construction, l'architecte qui, lui aussi, suit le plan où s'inscrit son projet; peut-être en cours d'utilisation, l'habitant occasionnel qui «se met dans la tête le plan de la maison» pour éviter d'entrer dans le placard à balais au lieu de sa chambre; rétrospectivement, l'archéologue auquel le levé du plan fournit cette vue configurative qui est souvent sa seule prise immédiate sur l'ouvrage²¹, et bien davantage encore le lecteur de la publication qui par là s'imagine mieux la situation. Cette référence au lecteur avertit déjà que la présentation topographique équivaut à ce mode de description que P.-Y. Balut a nommé «représentatif» et dont il a montré le statut extra-scientifique²². Et de surcroît elle tend à logifier l'analyse en situant dans l'ordre de la pensée la maison qui fondamentalement ressortit à l'art, parce qu'elle est fabriquée, et à la société, parce qu'on y vit. Or, la représentation des lieux n'est pas primordiale puisqu'elle peut rester confuse : un dédale, un enchevêtrement de locaux qu'on dira volontiers irrationnel parce qu'illogique, n'en est pas ergologiquement moins efficace ni sociologiquement moins aisé à vivre, et peut même l'être davantage.

Quant au plan comme organisation spatiale de la maison, il peut, certes, parfois contribuer à l'outil : telle est l'orientation qui, à Délos et plus généralement en Grèce ancienne, est un procédé de captage de la lumière et de la chaleur solaire venant ergologiquement en alternance ou en redondance des lampes et des réchauds. Mais, de soi, le *topos* n'est pas le *tropos*²³, la continuité ou la contiguïté spatiale ne se confond pas avec la composition technique : ce qui s'avoisine ne forme pas forcément un ensemble ergologique, lequel, à l'inverse, peut n'être pas spatialement continu²⁴. Autant dire que la présentation topographique, qui, comme il se doit, enregistre chaque chose à sa place, n'aide pas à relier ce qui, éloigné, est pourtant ergologiquement associable. Le défaut d'information m'empêche d'appuyer d'exemples déliens cette assertion de principe; mais quand on voit dans les maisons modernes comment une pièce de service ou privative peut inopinément s'insérer dans la «réception» ou comment la demeure peut être un «duplex», on n'ira pas jurer que l'ordre topographique permettra de reconnaître un gynécée qui pouvait n'être pas d'un seul tenant ni de distinguer à coup sûr parties privées et parties publiques de la maison. Les confins de la maison ne manifestent pas toujours ses fins.

¹⁹ Cf. AA, n° 119.

²⁰ Cf. AA, n° 151.

²¹ Cf. AA, n° 88.

²² P.-Y. Balut, «Sur la description archéologique», *RAMAGE*, 8 (1990), p. 10-11.

²³ Dans la Théorie de la médiation, le *tropos* est au plan de l'art ce que le *logos* est à celui du langage, le *nomos* à celui de la société et la *dikè* à celui du droit.

²⁴ Cf. AA, n° 152.

Architecture et logement, ou la distinction des arts.

La seconde habitude vicieuse est de considérer la maison art par art. Dans les publications, l'architecture vient la première, et généralement la plus copieusement traitée, suivie de chapitres sur les stucs, les mosaïques, la sculpture, la céramique, les objets divers (communément qualifiés de «petits objets» même quand ils sont de taille et de poids, peut-être par condescendance comme des costauds du peuple restent de «petites gens»), les monnaies, etc.²⁵. Quant aux études de synthèse sur la maison antique, elles s'en tiennent couramment à ses parties bâties. Cette façon de faire doit sans doute à l'histoire de l'art qui aujourd'hui encore conserve l'habitude de regarder l'art à travers la vieille troïka des «arts majeurs» — où l'architecture prend toujours le pas sur la sculpture et la peinture — complétée du vrac des «arts mineurs» (encore de petites gens!). Ou plutôt c'est le primat initialement accordé à l'architecture qui oblige ensuite à traiter séparément des autres arts²⁶. Mais quelle que soit la cause, le résultat est là : l'étude de la maison est soumise à la division des arts, parmi lesquels l'architecture tient la place principale, voire exclusive, comme si le reste de l'équipement domestique était secondaire ou négligeable.

1. Le dommage n'est plus ici, comme à propos du plan, de méconnaître la raison ergologique, mais, dans la dialectique technico-industrielle qui la constitue, de se tromper de phase. J'avoue que la langue induit à la faute : en principe «maison» ne s'applique qu'à un logement humain fixe à l'exclusion de toute autre construction (et de même le grec *oikia*, même s'il avait pu paraître éloquent de désigner l'escargot et la tortue de «porte-maison», *phéréoikos* et *oikophoros*), et semble plutôt s'appliquer à un logement en dur, et seulement par accident à une tente de toile ou une baraque en bois. De sorte que — le langage une fois de plus faisant écran à l'analyse²⁷ — un même mot se trouve amalgamer ce qu'il faut au contraire dissocier : une fin, celle de loger à demeure, qui n'oblige pas à la construction en dur, puisqu'une baraque, une tente, une case de terre, une maison japonaise en papier, voire une caravane de camping, etc. font l'affaire; et une façon de faire, la construction en dur, qui n'est pas réservée au logement puisque le même art de bâtir se retrouve dans la citerne, le silo, le phare, le piédestal, etc. même si l'usage peut préférer tels procédés dans les maisons et tels autres dans les bâtiments publics.

Il n'est ainsi ni spécificité architecturale du logement ni spécificité domestique de l'architecture : la maison et l'architecture ne peuvent donc se confondre, ni la première se réduire à ce qui en elle ressortit à la seconde. Exactement comme la céramique, art de la terre cuite qui sert aussi bien à faire des tuiles, des pesons ou des moules, ne doit pas, en dépit d'une habitude répandue, se confondre avec la vaisselle qui, elle, est aussi bien en verre ou en métal; ni le textile et le vêtement,

²⁵ Ainsi les publications citées *supra* n. 4 et 16.

²⁶ Opinion que j'ai déjà émise dans *RAMAGE*, 5 (1987), p. 171.

²⁷ Cf. *AA*, n° 10.

etc. La raison en est très générale et théoriquement claire : de même que «grammaticalement» on peut utiliser des mêmes mots pour des sens différents et «rhétoriquement», à l'inverse, dire autrement la même chose, de même au plan de l'art on peut toujours «techniquement» s'y prendre de façon semblable pour des fins différentes et «industriellement» s'y prendre de façon différente pour atteindre à une même fin²⁸. Bref, en nos termes, l'architecture est une catégorie technique et la maison une catégorie industrielle. Bien sûr, rien n'empêche de s'intéresser à l'architecture domestique pour observer en quoi la construction de la maison ressemble à celle du rempart ou du temple voisins et contemporains, ou en diffère; mais — exactement comme la peinture religieuse ou le portrait sculpté — ce n'est que l'intersection d'un art qui sert à diverses fins et d'une fin que servent divers arts.

2. Refuser que la maison se réduise à son architecture, c'est dire qu'elle met aussi en œuvre d'autres arts. De fait, elle comprend aussi bien les meubles que l'immeuble ou, pour reprendre les termes d'un article antérieur, aussi bien le garni que le bâti, et sans hiérarchie mais à parité : qui croirait le lit ou la table moins utiles que les murs qui l'enclosent?

Quand il n'est pas oublié, ce mobilier, ce garni, apparaît dans les publications au cours des chapitres consacrés à la sculpture, à la céramique, aux petits objets, etc. Mais comme la maison est une catégorie industrielle, la division, technique, des arts et leur présentation successive ne peuvent qu'aider à occulter les rapports du bâti et du garni, qui sont prévisiblement de deux ordres. D'une part, taxinomiquement, sériellement, des rapports d'alternance : ceux qui opposent la cheminée et le brasero, la baignoire et la table de toilette, la banquette maçonnée et le lit ou le banc, ou encore, en considérant le décor, le papier peint et la tapisserie, le stuc et le tableau accroché, la mosaïque et le tapis, etc.²⁹; ces alternances, qui varient beaucoup selon les situations historiques, sont archéologiquement très importantes, car, à les omettre, on conclurait de l'absence de latrines à Versailles ou de salles de bain dans beaucoup d'immeubles parisiens du XIX^e siècle qu'il ne s'y trouvait pas nos commodités, simplement parce que ce sont la chaise percée ou la table de toilette qui en tenaient lieu. Et, d'autre part, générativement, associativement, des rapports de complémentarité quand la margelle de la citerne et le vase qu'on y fait descendre se composent en un même ensemble de puisage, la lampe et la niche murale où on la place en un même ensemble d'éclairage.

Conséquence : considération des finalités industrielles. — Le banal et le domicilié.

Voilà donc pourquoi je disais en commençant que le primat accordé au plan et la séparation des arts sont les meilleurs moyens de «rater» la maison. Certes, je ne doute pas de l'intelligence de mes collègues; même en prenant les voies les moins adaptées, tous ne la ratent pas. Néanmoins, autant comprendre un bon coup que la

²⁸ Cf. AA, n° 79.

²⁹ J'ai déjà développé ce point dans *RAMAGE*, 5 (1987), p. 171.

maison est une catégorie non pas topographique mais ergologique, et, ergologiquement, une catégorie non pas technique mais industrielle, et en tirer les conséquences : il faut la «disloquer»³⁰ et cesser de la considérer art par art. Parce qu'elle est un ouvrage pour vivre et aussi, je l'indiquerai, pour sauvegarder, produire et regarder, et parce que cette définition fonctionnelle — nous préférons dire «industrielle» — n'est pas altérée par la diversité de son organisation spatiale ou des arts mis en œuvre, je la traiterai — comme je le faisais naguère de l'église ou comme le font ici même J.-Ch. Moretti du théâtre antique et A. Gournay du jardin chinois, et pour les mêmes raisons — selon ses fins.

Mais, pour être correcte, une appréciation industrielle de la maison doit encore tenir compte d'une forme extrême de dislocation : la solidarité de ce que j'ai appelé le «banal» — dans l'acception où le droit d'ancien régime prenait le mot — et le domicilié³¹. En effet, considéré au plan sociologique, l'ergologiquement équivalent n'est pas toujours à disposition du même nombre de gens et dans les mêmes conditions. La fontaine publique s'oppose ainsi à l'eau privative (puits, citerne, eau sur l'évier), les douches publiques à la salle de bain, le tout-à-l'égout à la fosse septique, les W. C. d'appartement aux latrines de quartier comme il en existe dans la Chine actuelle, le restaurant à la cuisine chez soi, le jardin public au jardin privé, le théâtre ou le cinéma à la télévision, etc. Ce que nos propres habitudes nous font attendre banal peut avoir été domicilié, ou réciproquement; en traitant plus loin de la maison comme officine, j'en indiquerai quelques cas. A l'inverse, l'équipement domestique, y compris de nos jours, paraîtrait fréquemment lacuneux si l'on omettait que ce qui manque à domicile peut être disponible pour tous hors de la maison.

Les deux couples banal-domicilié et bâti-garni sont nécessaires à l'argumentation des hypothèses sur l'équipement domestique. Par exemple, on ne voit pas de buanderies immeubles dans les maisons de Délos : avant de conclure que la lessive ne requérait qu'un outillage mobilier, il faut s'assurer que manquaient aussi les lavoirs banaux. Il en était au moins un, utilisable mais interdit, en tout cas à époque ancienne : un règlement du IV^e siècle prescrit de «ne pas laver dans la fontaine» Minoé sous peine d'amende, ce qui donne à penser qu'on le faisait³².

Problèmes et solutions.

Cette référence épigraphique nous conduit à la question des données. J'ai dit d'entrée de jeu que les maisons de Délos étaient spécialement bien documentées. Nous disposons, en effet, d'informations copieuses, tant autopsiques que testimoniales³³.

³⁰ C'est le mot que j'utilisais déjà à propos de l'église et du théâtre : cf. *supra*, n. 14.

³¹ Déjà *RAMAGE*, 5 (1987), p. 171-172.

³² Cf. *GD*, p. 142; *Inscript. de Délos*, n° 69.

³³ Déjà posée dans *AA*, n° 25a avec les références antérieures, cette distinction est largement expliquée dans *AA*, tome II (à paraître).

D'un côté, les maisons exhumées sont nombreuses et bien conservées, moins bien, certes, que celles de Pompéi, mais beaucoup mieux que sur la plupart des autres sites, pour la raison bien connue que Délos a été abandonnée au début du moyen âge et qu'on n'a pas reconstruit sur la ville antique. De surcroît la publication attentive de beaucoup d'entre elles, ainsi que de séries meubles ou immeubles qui leur appartiennent (mosaïques, stucs, lampes, etc.), a souvent résolu, serait-ce provisoirement, le problème préalable de ce que nous appelons la «relève»³⁴. Aussi négligerai-je ici ce qui concerne la restitution de l'édifice³⁵, ainsi que sa datation dont le souci, soit dit en passant, asservit l'étude céramographique au point qu'on semble oublier parfois que la vaisselle avait d'autre utilité que de chronologie archéologique.

Testimonialement, ensuite, les inscriptions de Délos ont livré d'utiles renseignements sur les maisons en dépit de diverses difficultés : le sens des termes spécialisés ne s'entend pas toujours immédiatement³⁶; la relation, une fois de plus, n'est pas forcément possible entre les vestiges sans nom que nous voyons par autopsy et les noms sans vestige que procure le témoignage épigraphique; enfin le décalage chronologique est important entre les maisons du III^e siècle, dont attestent les inscriptions, et les maisons des II^e et I^{er} siècles, dont nous avons les ruines sous les yeux, surtout quand on se rappelle le contraste entre la petite ville grecque de l'Indépendance (314-166 av. J.-C.) et la grosse ville cosmopolite de la Période athénienne (après 166). A l'épigraphie locale s'ajoutent encore tous les témoignages de la littérature attique classique sur les maisons, mais ici à un écart chronologique de trois siècles s'ajoute la disparité géographique entre maisons d'Athènes et maisons de Délos.

Avec toutes ces bonnes cartes, la partie n'est pourtant pas jouée, car il reste bien des inconnues : une bonne part du mobilier a disparu, déménagé ou détruit par le temps, ce qui rend souvent impossible l'affectation précise des pièces. Aussi des questions entières — et souvent essentielles comme ce que nous appellerons l'«habitat» — restent-elles presque entièrement sans réponse. Mais en dépit de ces apories un principe est scientifiquement intangible : un problème ne cesse pas de se poser parce que font défaut les informations nécessaires à sa solution. C'est la différence fondamentale entre une archéologie conduite par un modèle et une archéologie subordonnée aux aléas de l'information : tandis que celle-ci exploite ce qu'on sait, ou croit savoir, pour en inférer des problèmes, celle-là cherche à poser d'abord les «bonnes questions» et s'évertue ensuite à y répondre; ou, pour reprendre encore ma vieille traduction patissière de cette distinction, nous donnons, nous, le pas au «moule» sur les «ingrédients». Il faut fidèlement conserver toutes les cases

³⁴ Exposé par P.-Y. Balut, *RAMAGE*, 2 (1983), p. 189-195, ce concept est, lui aussi, à nouveau expliqué dans *AA*, tome II (à paraître).

³⁵ Les chapitres II à IV de *EAD*, 27 présentent trois cas spécialement démonstratifs. Sur la restitution d'étages en surplomb de la voie publique à partir des rangs de colonnes conservés dans certaines rues, cf. mes observations, *BCH*, 102 (1978), p. 115-124.

³⁶ Au point qu'à élucider le sens d'une partie de ces mots, M.-Chr. Hellmann a consacré sa thèse de doctorat d'état, *Recherches sur le vocabulaire de l'architecture grecque d'après les inscriptions de Délos*, 1992.

du modèle, même vides; c'est souvent d'ailleurs, en dénichant des données restées inaperçues, le meilleur moyen de les emplir.

I. LOGEMENT

S'il s'agit de considérer les finalités «industrielles» de la maison, délienne ou autre, au plus évident — et pour les mêmes raisons que je disais naguère de l'église³⁷ — elle est un logement, aménagement, parfois instrumental (dans le cas des clochards qui s'installent sous des porches et des cartons produits à d'autres fins) mais normalement outillé³⁸, du lieu où l'on s'établit, plus ou moins provisoirement ou définitivement. C'est donc de ce point de vue que je l'envisagerai d'abord. Mais il n'est pas dans notre usage d'aborder des cas sans idée préalable de la catégorie d'ouvrages concernés, sans savoir déjà peu ou prou à quoi nous aurons affaire. Aussi, faute de disposer pour le logement d'une «notice problématique» analogue à celle que j'ai autrefois publiée pour le vêtement, je juge indispensable d'éclaircir quelques points en théorie³⁹.

Références théoriques.

Le dédoublement des industries de l'être. — Un bon départ est de se demander ce que la maison a à loger. En chaque cas particulier, la réponse est tout bonnement la liste nominative de ceux qui y demeurent. Mais il en est une autre, générique, quasiment commune à tous en dépit de la diversité historique de ses manifestations, qui depuis longtemps sert de base à nos analyses. Dès prime abord, il est manifeste que la maison vise à mettre ses résidents à l'abri de multiples agressions — soleil, froid, vent, pluie, bêtes sauvages, etc. — et par là à leur assurer un minimum de bien-être physique, voire la santé et même carrément la survie. Pourtant cette définition, qui convient tout à fait à la bergerie, ne suffit pas à décrire la maison : alors que les moutons se satisfont d'être tous ensemble au chaud et au sec, il nous paraît redoutable d'«être les uns sur les autres», de loger avec les voisins, de ne pas avoir notre chambre; aussi la maison tend-elle à assurer également ce quant-à-soi en étant un chez-soi.

Si l'on discerne ainsi deux ordres de fonction de la maison, c'est qu'irréductiblement notre être, qu'elle a pour fin de loger, est double : participant par nature à la vie animale, l'homme conteste culturellement cette animalité par l'émergence à une autre façon d'être qui est la socialité; ou encore, la personne, à laquelle nous accédons par la raison, ne coïncide jamais avec le sujet animal que

³⁷ RAMAGE, 9 (1991), p. 55.

³⁸ Sur la distinction de l'instrument et de l'outil, cf. AA, n° 76.

³⁹ Sur le statut casuistique de l'archéologie et sur les «notices problématiques», cf. AA, respectivement n° 28 et 62c.

pourtant nous ne cessons d'être⁴⁰. La maison loge donc à la fois notre animalité et notre humanité.

Certains parleraient ici sans doute de fonctions respectivement «pratiques» et «symboliques», mais cette façon de dire ne s'accorde pas à nos vues théoriques : les deux ordres de fonctions sont pour nous également pratiques puisqu'elles sont «exocentriques», répondant à une conjoncture externe⁴¹; et il est trop vague et impropre d'indistinctement qualifier de «fonctions symboliques» tout ce qui, culturel, n'intéresse pas les besoins vitaux. Mieux vaut disposer de mots spécifiques, et d'autant plus utilement que le même dédoublement se retrouve forcément dans les autres industries de l'être : pour désigner ce qui dans la maison loge respectivement le sujet et la personne, nous avons depuis longtemps proposé les termes de «gîte» et d'«habitat», symétriques des couples «abri-habit» pour le vêtement, «pâture-repas» pour l'aliment, «pourrissoir-dormitoire» quand il s'agit des morts⁴².

Gîte et habitat. — Comme la plupart achoppe aux mêmes difficultés, mon expérience professorale m'engage ici à éviter au lecteur deux erreurs possibles, voire probables.

La première serait de réifier le gîte et l'habitat : si la maison loge à la fois notre biologie d'animal et notre socialité d'homme, c'est distinctement mais conjointement. Il ne faut donc pas dire que la maison est *un* gîte et *un* habitat, mais qu'il est dans tout logement *du* gîte et *de* l'habitat, car le même mur, par exemple, conjoint dans la même réalité les fins distinctes d'être, ressortissant au gîte, un coupe-vent qui protège du froid et du courant d'air et, ressortissant à l'habitat, une cloison qui sépare les uns des autres. Pour qui a compris les principes de l'ergologie, la raison est simple : dans la matérialité d'un même mur ce ne sont pas les mêmes dispositifs qui fabriquent l'isolation du gîte et l'isolement de l'habitat⁴³.

Dieu sait pourquoi, ensuite, les étudiants s'imaginent volontiers que le confort appartient à l'habitat. Peut-être parce que dans une vision non pas dialectique mais progressive de l'humanisation, l'habitat leur paraît plus haut-de-gamme que le gîte. En fait, tout est valorisable : définis seulement par ce qu'ils ont à loger, le gîte et l'habitat peuvent également être un bon gîte et un bon habitat. Mais le confort du gîte et le confort de l'habitat ne sont pas forcément concomitants et peuvent même être contradictoires : en temps de gel à Paris, la station de métro Saint-Martin, au nom prédestiné, qu'on ouvre aux sans-abri est un bon gîte, bien chaud, et un mauvais habitat par sa promiscuité, à l'opposé exact de *ma* chambre qui, peut-être glaciale mais mienne, est un mauvais gîte et un bon habitat.

Le logement domestique. — Conséquence obligée du dédoublement de notre être, même si animalité et humanité s'incarnent dans un seul et même corps, le

⁴⁰ Cf. AA, n° 39-41 et 112.

⁴¹ Cf. AA, n° 82.

⁴² Tout ceci reprend AA, n° 125.

⁴³ Cf. AA, n° 66-74 et surtout 78.

dédoublément du logement en gîte et habitat n'est pas propre à la maison. Si celle-ci, les pages qui suivent le montreront, n'est pas que logement, inversement le logement est une catégorie plus vaste que celle de la maison : il est du gîte et de l'habitat dans l'église, la salle de cours, la gare, l'habitacle d'une voiture, l'hôpital, le bordel, et encore dans la prison qu'on classerait d'autant moins parmi les maisons que précisément on la quitte, ou espère la quitter, pour « rentrer chez soi ».

Quelle est alors la spécificité du logement domestique? Quoi qu'on en pense généralement, on ne saurait la chercher dans l'opposition classique du privé et du public qui, tenant à la personne, se retrouve en fait toujours et partout : dans la maison qu'on dit privative il est du privé et du public, car, de nos jours par exemple, on n'irait pas donner le même statut aux toilettes où chacun s'isole et au salon qui est accessible à tous les gens de la maison et sert à accueillir les visiteurs; et, inversement, même le territoire d'un état n'est pas public puisqu'il est toujours des interdits de séjour auxquels on refuse l'entrée ou qu'on refoule à la frontière. A Délos, le gynécée était plus privé que la cour d'une maison dite pourtant privée, et l'Archégésion, interdit aux étrangers, était moins public que d'autres sanctuaires publics.

La maison ne se définit pas non plus par la relation familiale de ses résidents. Si du même mot, certes, nous parlons d'une maison de briques et de la Maison de France, et si *oikia* avait aussi ces deux sens, c'est que la maison est le plus souvent le logement d'une famille. Mais bien des maisons ont, étymologiquement parlant, leurs métèques, et l'on en trouve sans mal où logent des gens dénués de tout lien de parenté.

La spécification est affaire de propriété, laquelle a ses degrés, non seulement du point de vue notarial (puisqu'on peut avoir seulement la jouissance ou la nue propriété, être dans l'indivis, etc.), mais plus généralement en tant que processus sociologique d'appropriation. Ainsi, après avoir appartenu à des milliers de voyageurs et avant d'échoir à mille autres, « ma » place de train n'est mienne que le temps d'un voyage de Paris à Tours, et sans que je puisse y faire n'importe quoi. Au contraire de ce logement ferroviaire, le logement domestique est approprié à l'extrême, ce que marquent, d'une part, la réduction du nombre des logés, nommément recensables; et, d'autre part, une occupation, sinon permanente, du moins récurrente (après être « sorti », on « rentre chez soi ») que désignent étymologiquement des mots comme « demeure » ou « manoir » en français ou *monè* en grec tardif. Cette appropriation maximale conduit à domicilier certaines activités intimes, comme la toilette, l'habillage, le sommeil, qui requièrent à l'ordinaire un équipement particulier.

L'artifice et la condition. — Reste enfin, avant d'entrer dans notre sujet, à bien évaluer l'enjeu. Cent fois dans cette revue nous avons dénoncé l'habitude paresseuse de tenir l'art pour le simple reflet du reste⁴⁴ : ainsi, au plan de la représentation, on dirait toujours qu'il y a d'abord des textes et qu'en aval viennent des images qui les visualisent fidèlement; ou, au plan de l'activité, qu'il est de

⁴⁴ Cf. AA, n° 80.

grandes distances et qu'on pourvoit à ces déplacements lassants en se dotant de véhicules. Je ne cultive pas assez le paradoxe pour soutenir qu'il n'en soit absolument pas ainsi, mais ce n'est pas une raison pour sous-estimer le processus inverse! En l'artificialisant, l'image réaménage la représentation, qui n'en sort pas indemne : telle petite mijaurée de Mme de Ségur qu'offusque la saleté des ouvriers, veut bien vénérer saint Joseph qui, dans la réalité d'une menuiserie levantine surchauffée, ne devait pas valoir mieux mais que sa statufication saint-sulpicienne débarbouille et pomponne. De même, en outillant le déplacement, le véhicule déshabituée de la marche et paraît allonger les cheminements pédestres, en sorte que tel aujourd'hui ne trouve plus «raisonnable» une distance que son aïeul non motorisé franchissait gaillardement à pied.

Il en va pareillement des industries de l'être, donc du logement. Je veux bien qu'au désagrément ou à la souffrance du froid réponde ensuite l'appareil de chauffage, comme à la dualité des sexes, la distinction de l'appartement des hommes et celui des femmes. Et pourtant même la biologie, qu'aisément on croirait universelle et inaltérable, est conditionnée par l'artifice. On vient de le voir des jambes au plan de l'activité; à celui de la représentation c'est encore vrai des yeux car c'est l'éclairage qui, en s'accroissant, nous a rendu plus malaisé le travail en pénombre. De même au plan de l'être, c'est le chauffage qui fabrique la frilosité, puisqu'à se mieux chauffer on supporte plus mal le froid⁴⁵.

Si le gîte contribue ainsi à fabriquer techniquement l'être naturel, à plus forte raison l'habitat le fait de l'être social. Ce qui est en cause ici, c'est la contradiction de deux tendances opposées : «ethnique», à la divergence, et, «politique», à la convergence⁴⁶. Or, sur l'axe taxinomique, celui des variables, l'habitat conforte ou contrarie l'une ou l'autres de ces aspirations en se différenciant plus ou moins, allant de ce que les publicitaires vantent justement comme un logement «personnalisé» (pas tous pareil!) jusqu'aux antipodes de la divergence, le logement standard, tel le dortoir de collègue ou de caserne où prévaut l'uniforme, comme dans l'habit du même nom⁴⁷. Et sur l'axe génératif, celui des parties, l'habitat conforte ou contrarie la tendance à la ségrégation ou à la réunion en découpant plus ou moins ce qu'à juste titre on nomme l'appartement, favorisant ou l'«isoloir» ou le «point de rencontre»⁴⁸, de la «place réservée» (chacun sa part!) ou même de la cellule, carcérale aussi bien que monacale, jusqu'à la salle commune ou, à l'extrême de la convergence, la pièce unique. Soit dit en passant, ce serait un intérêt d'une investigation archéologique des camps de concentration qu'observer si, dans un monde visant expressément à la déshumanisation des victimes, le logement ne maintenait pas, à l'insu des tortionnaires, un peu d'habitat — ne fût-ce, aidant au repérage d'éventuels évadés, que la couchette individuelle — avec l'effet bénéfique de conserver aux prisonniers, par l'artifice, une ombre de la personne dont leurs geôliers entendaient délibérément les dépouiller. Il serait

⁴⁵ Cf. le cas de l'église, *RAMAGE*, 9 (1991), p. 57.

⁴⁶ Cf. AA, n° 115.

⁴⁷ J'ai expliqué le statut théorique de l'uniforme en regard du travesti dans *RAMAGE*, 2 (1983), p. 156-160.

⁴⁸ Ces concepts ont été pour la première fois expliqués dans *RAMAGE*, 9 (1991), p. 61-62.

erroné en tout cas de prétendre que les industries de l'être ne sont qu'une réponse à une condition, naturelle ou culturelle, définitivement et précédemment fixée; tout au contraire, elles contribuent aussi à l'établir.

La maison délienne comme gîte.

Tout logement comporte du gîte, c'est-à-dire des dispositifs techniques ordonnés à la condition animale des logés, que soient en cause leur vie ou seulement leur santé ou leur bien-être physique.

La problématique est assez simple. En dépit des possibles altérations, à l'instant évoquées, que lui valent la médiation d'artifices ou l'ascèse non outillée, cette condition biologique est d'ordre naturel, donc commune à l'espèce tout entière sans présenter cette singularité foncière que culturellement la raison ethnique impose à la condition sociale. Parce qu'il équipe l'animalité naturelle, donc quasi universelle, les problèmes relatifs au gîte restent assez constants d'une situation historique à l'autre. Ce sont les réponses techniques qui, culturelles et donc ethnicisées, ne peuvent pas ne pas être historiquement variables — pouvant de surcroît, au plan de la valeur, satisfaire à un souci de salubrité qui, pour être sans doute très répandu, n'en prend pas moins des contenus, eux aussi, très variables selon les temps, les lieux et les milieux.

C'est donc en reprenant à peu près les mêmes rubriques qui m'ont déjà servi naguère à traiter du gîte ecclésial moderne⁴⁹ que je chercherai à observer ce qu'il en était du gîte délien ou, en d'autres termes, de quelle façon particulière la maison délienne logeait le sujet animal.

L'espace vital. — D'abord l'espace vital, qui résume occupation, pénétration et circulation.

Le corps humain occupant un certain volume, n'étant pas indéfiniment compressible et devant plus ou moins s'ébattre, il ne supporte que très momentanément de ces entassements dont le métropolitain parisien offre l'affreuse expérience matutinale et vespérale. La plupart des maisons déliennes présentent, tant par le nombre des pièces que par leurs dimensions, une vastitude qui à l'utilisateur d'appartements parisiens évoque plutôt les grandes maisons des notables de la campagne de France (fig. 1 à 3). Mais comme nous n'avons du chiffre global de la population délienne que des idées approximatives et qu'à plus forte raison nous échappe celui des habitants de chaque maison, nous ignorons définitivement aussi la densité d'occupation, c'est-à-dire le rapport du nombre de mètres carrés habitables et de celui des occupants; car, bien entendu, alors que les géographes font aujourd'hui leurs choux gras des infinies variations de ce rapport, on n'aura pas la naïveté, dans le cas de la Délos antique, de supposer le second chiffre, absolument inconnu, en l'inférant du premier que notre ignorance de la

⁴⁹RAMAGE, 9 (1991), p. 56-61.

disposition de l'étage, ou des étages, rend d'ailleurs très incertain⁵⁰. On dira sans plus qu'à tort ou à raison, l'observateur actuel reçoit l'impression que les «gîtants» des maisons déliennes avaient leurs aises.

Le corps humain n'est pas à l'ordinaire un passe-muraille et, pour entrer dans une pièce, ne se plaît pas non plus, serait-ce métaphoriquement, à devoir passer par le chas d'une aiguille. A Délos, les portes ménagent une pénétration aisée : la hauteur des chambranles dépassait de beaucoup celle d'un homme; les seuils sont généralement très larges et même, une fois reconnu, à leur inégale usure, que les vantaux dormants ne sortaient guère de leur sommeil, l'ouverture disponible est très suffisante pour qu'on n'eût pas à se faufiler.

Strictement restreinte à la commodité d'un corps animal en déplacement et abstraction faite des proximités relevant socialement de l'habitat, la circulation était sans doute encore plus facile que chez nous. Nos maisons sont, si l'on peut dire, centrifuges avec des pièces s'ouvrant sur l'extérieur par de multiples fenêtres : quand elles ne comportent pas les enfilades habituelles aux châteaux classiques, elles obligent à des couloirs et «dégagements» qui, dans les grandes demeures, peuvent constituer un véritable réseau. La maison antique, tout à l'inverse, est centripète : les murs extérieurs sont quasi aveugles et les salles s'ouvrent toutes sur la même cour centrale, parfois munie de promenoirs couverts, qui, architectoniquement vide, est fonctionnellement un plein; toutes les déambulations domestiques s'y concentraient, plus courtes peut-être que dans nos maisons centrifuges, mais probablement non sans quelque encombrement quand les maisons étaient très peuplées (fig. 4 et 5).

Aération. — Un gîte doit assurer à ses occupants l'oxygène nécessaire. A Délos, l'aération ne risquait pas d'être un embarras. En effet, s'il est périodiquement des jours d'une bonace qui, l'été, peut être relativement étouffante, le climat ordinaire de l'île, Callimaque (*Hymne à Délos*, 11) le notait déjà, est d'être battue d'un vent violent soufflant le plus souvent du Nord-Ouest. Encore aujourd'hui la bourrasque s'engouffre dans les cours des maisons même bien conservées en élévation et il en allait pareillement quand la construction était intacte : les eaux de pluie tombées dans la cour s'évacuaient grâce à la déclivité du pavement, mais il faut croire que le courant d'air était assez fort pour contribuer aussi à les balayer puisque le canal destiné à leur écoulement, quand il en est un, est ménagé du côté Sud, à l'opposé des vents dominants⁵¹. Les maisons étaient ainsi plus aérées sans doute qu'on l'eût souhaité!

Ainsi renouvelé à l'extérieur, l'air ne pouvait pas non plus venir à manquer à l'intérieur des pièces, même bien closes. En effet, sans qu'on puisse décider si c'était là un dispositif délibérément destiné à l'aération, le fait est que le volume des salles assurait un cubage d'air plus que suffisant : connue par la restitution des ordres du péristyle, la hauteur sous plafond atteint ou dépasse couramment les cinq

⁵⁰ Certains ne répugnent pas à jouer avec des «grandeurs globales vraisemblables» : A. Papageorgiou-Venetas, *Délos, Recherches urbaines sur une ville antique* (1981) et ma recension dans *Gnomon*, 56 (1984), p. 733-737 (résumée dans *BCH*, 100 [1985], p. 564-565).

⁵¹ Cf. Ph. Bruneau, *EAD*, 29, *Les mosaïques* (1972), p. 229, 239, 293.

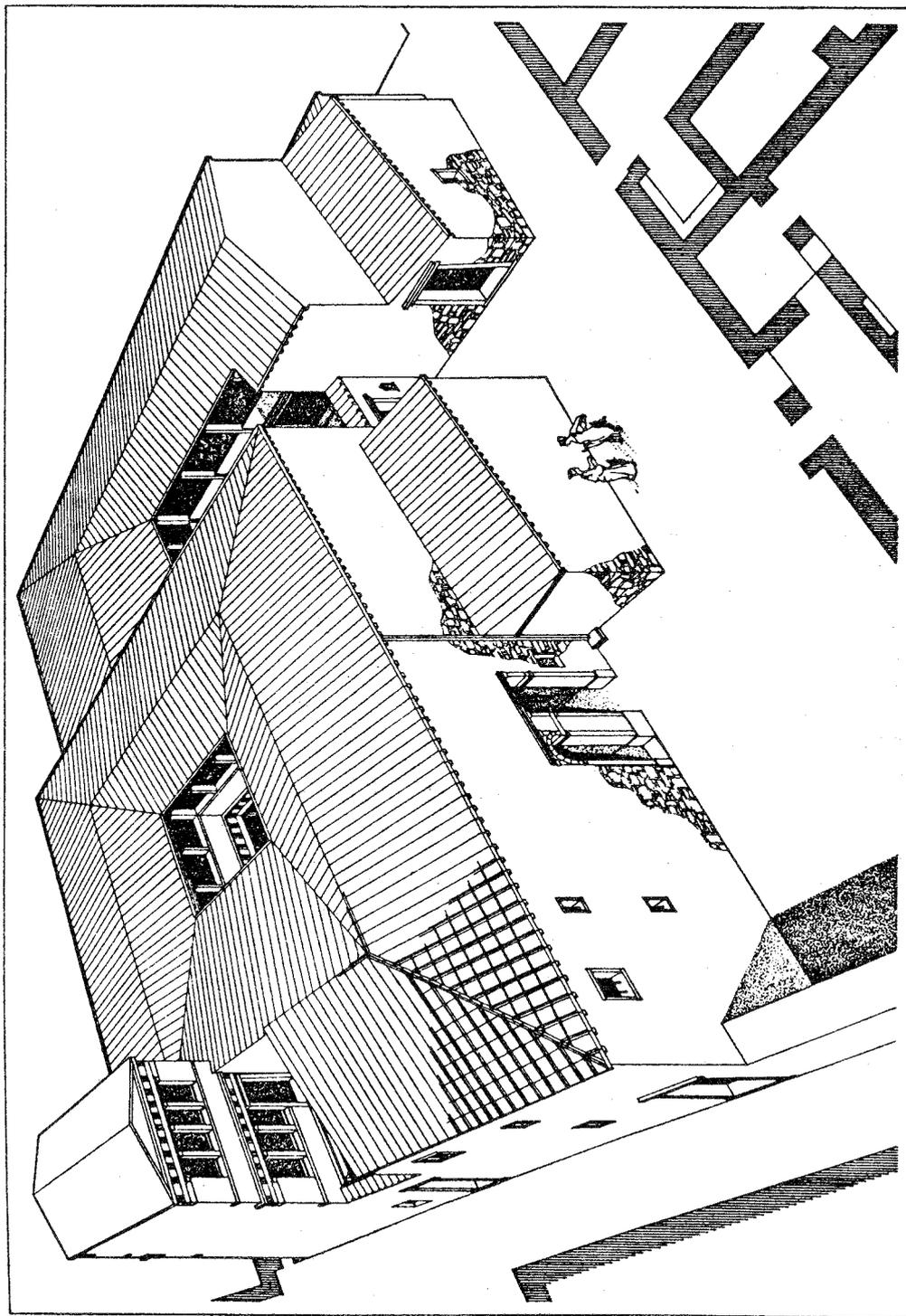


Fig. 3. — Restitution de l'ilot de la maison des comédiens
(d'après *EAD*, 27, p. 3. Dessin de Peter Fister).

mètres au rez-de-chaussée; parce que les ordres de marbre y sont plus rares, celle de l'étage est plus incertaine, mais elle était de 3, 20 m à la Maison des tritons où les mesures sont assurées (fig. 5)⁵².

Climatisation et protection contre l'humidité. — Le vent dominant de Délos étant glacial même en été et l'air chaud, connu pour s'élever, venant dans les salles se masser plusieurs mètres au-dessus de la tête des occupants, autant dire que la question devait être plutôt de se protéger du froid que de renouveler l'oxygène.

Quiconque a lui-même éprouvé la rigueur des hivers et des printemps déliens s'étonnerait de l'indigence des dispositifs de chauffage s'il ne savait aussi que tout récemment encore les Déliens comme les Mykoniates n'étaient pas mieux équipés. La réponse technique au froid tient essentiellement au bâti. D'une part, l'épaisseur des murs, de surcroît soigneusement stuqués, apporte cette isolation qui aujourd'hui oppose nos vieilles maisons à gros murs, chaudes l'hiver et fraîches l'été, et les pavillons contemporains à murs minces qui sont glaciaux au premier froid et torrides au moindre coup de chaleur. D'autre part, comme trois cents ans plus tôt Ischomaque le faisait observer à sa femme, «toute la maison s'ouvrait vers le midi de sorte qu'elle fût pleine de soleil l'hiver et d'ombre l'été» (Xénophon, *Économique*, IX, 4); à Délos les pièces de séjour occupent assez régulièrement la partie Nord de la maison et s'ouvrent donc vers le Sud; et deux ou trois fois, à la Maison du trident et à la Maison des masques⁵³, un péristyle «rhodien», par une élévation de la colonnade du côté le mieux exposé dont le principe semble déjà expliqué par Xénophon (*Mémorables*, III, VIII, 9)⁵⁴, accroît encore l'insolation des salles. A part cela, pas plus de cheminée que dans les maisons mykoniates actuelles. Et du côté du garni, rien que des réchauds qui, d'utilisation primordialement culinaire, pouvaient jouer aussi le rôle de nos braseros ou des «mangalia» de la Grèce moderne⁵⁵.

Cela nous paraît peu. C'est d'abord qu'historiquement — à la différence du défaut d'oxygène qui pour tous constitue brutalement un seuil mortel — la résistance au froid, je le rappelais plus haut, est très variable, fort différente encore, dans la France contemporaine, entre citadins et campagnards, entre gens frileusement bottés et capucins marchant allègrement les pieds à l'air. C'est ensuite, ergologiquement, que les industries de l'être ne se peuvent considérer séparément l'une de l'autre : contre le froid concourent également le calorifère, les calories et les vêtements chauds. Or, si nous voyons que les Déliens ne

⁵² EAD, 27, planche E.

⁵³ Gisant aux environs de l'Établissement des Poseidoniastes de Bérytos, une colonne à console appartient aussi à un péristyle rhodien.

⁵⁴ Y. Grandjean, «A propos de la demeure d'Ischomaque», *Hellènika Symmikta* (Études d'archéologie classique [de l'Université de Nancy], VII), p. 69 comprend, lui, que si les parties tournées vers le Sud sont plus hautes, c'est que la partie septentrionale de la maison était à deux niveaux tandis que la partie méridionale n'était qu'un rez-de-chaussée.

⁵⁵ Sur les réchauds, Chr. Le Roy, *BCH*, 85 (1961), p. 474-500; G. Siebert, *EAD*, 27, p. 267-276.

bénéficiaient sûrement pas d'un logement bien chauffé, nous ignorons ce qu'ils mangeaient couramment et comment ils étaient vêtus d'une saison à l'autre.

Peu équipées contre le froid, les maisons déliennes l'étaient encore moins contre la chaleur qui, d'ailleurs, dans ce climat presque constamment éventé du Nord, n'est que très épisodiquement pénible même au cœur de l'été. La seule réponse technique tenait ici encore dans le pouvoir isolant des murs et dans l'orientation des pièces grâce auxquels, pour citer encore Ischomaque, «les pièces de séjour (*diatitéria*) sont fraîches l'été et chaudes l'hiver» (*ibid.*).

A Délos l'humidité est très forte en hiver et devait être redoutable dans ces maisons mal chauffées. Aux témoignages concordants de Vitruve, Pline l'Ancien et Palladius, c'est à assécher les sols de terre que devait servir le charbon de bois qui s'y trouve régulièrement mêlé⁵⁶.

L'éclairage. — La vision, à strictement parler, ressortissant au plan de la représentation et non à celui de l'être, ce n'est pas ici qu'il faudrait traiter de l'éclairage. Mais ergologiquement il est trop lié à la climatisation pour qu'il n'y ait pas avantage à les considérer ensemble.

La façon la plus simple de voir clair est d'exploiter la lumière du jour, ce dont la forme extrême est de se lever et se coucher «avec les poules» qui spontanément s'activent ou sommeillent au rythme du soleil. A Délos le résultat, si l'on ose dire, ne devait pas être brillant, et pour deux raisons.

A cause, d'abord, du mode de captage de la lumière naturelle. Dans le défaut, ou en tout cas l'extrême rareté de fenêtres ouvertes sur l'extérieur — lequel n'eût d'ailleurs été qu'une venelle étroite, du moins dans le Quartier du théâtre —, toutes les pièces, par la porte et souvent des fenêtres intérieures, tiraient leur jour de la cour qui jouait le rôle de «puits de lumière». Mais quand l'élévation est de quelque 7 m pour une surface hypèthre de 30m² comme à la Maison des comédiens⁵⁷ ou même de 56 m² comme à la Maison des tritons (fig. 4 et 5), le puits l'emporte sur la lumière! Aujourd'hui, à la Maison de l'hermès dont pourtant le rez-de-chaussée seul est restauré dans son état ancien, la pièce G, que son décor désigne comme une salle de séjour ou de réception (fig. 2), est dans une forte pénombre à midi en plein été : qu'était-ce pendant une journée maussade de l'hiver et quand les étages venaient encore assombrir le rez-de-chaussée! Même le péristyle rhodien, déjà signalé à propos de la climatisation, ne devait guère améliorer la luminosité des salles qu'il bordait.

A cause, ensuite, de l'absence de vitres qui, cumulant la double utilité d'arrêter l'air et donc le froid, mais de laisser passer la lumière, assurent dans nos maisons à la fois la climatisation et l'éclairage. Dans la Délos antique, il fallait au contraire choisir entre l'une et l'autre; portes et fenêtres ne s'obstruaient qu'au moyen de vantaux de bois qui, clos, faisaient obstacle au vent froid mais plongeaient la pièce dans l'obscurité et, ouverts, produisaient les effets inverses.

⁵⁶ *EAD*, 29, p. 14-15; quand j'ai rapproché ces textes des sols charbonneux de Délos, c'était pour qu'on cessât de voir constamment en ceux-ci des traces d'incendie. Ce même procédé a été observé à Thasos : Y. Grandjean, *Rech. sur l'habitat thasien à l'époque grecque* (1988), p. 406.

⁵⁷ Hauteur mesurée au chéneau; cf. *EAD*, 27, planches A et B.

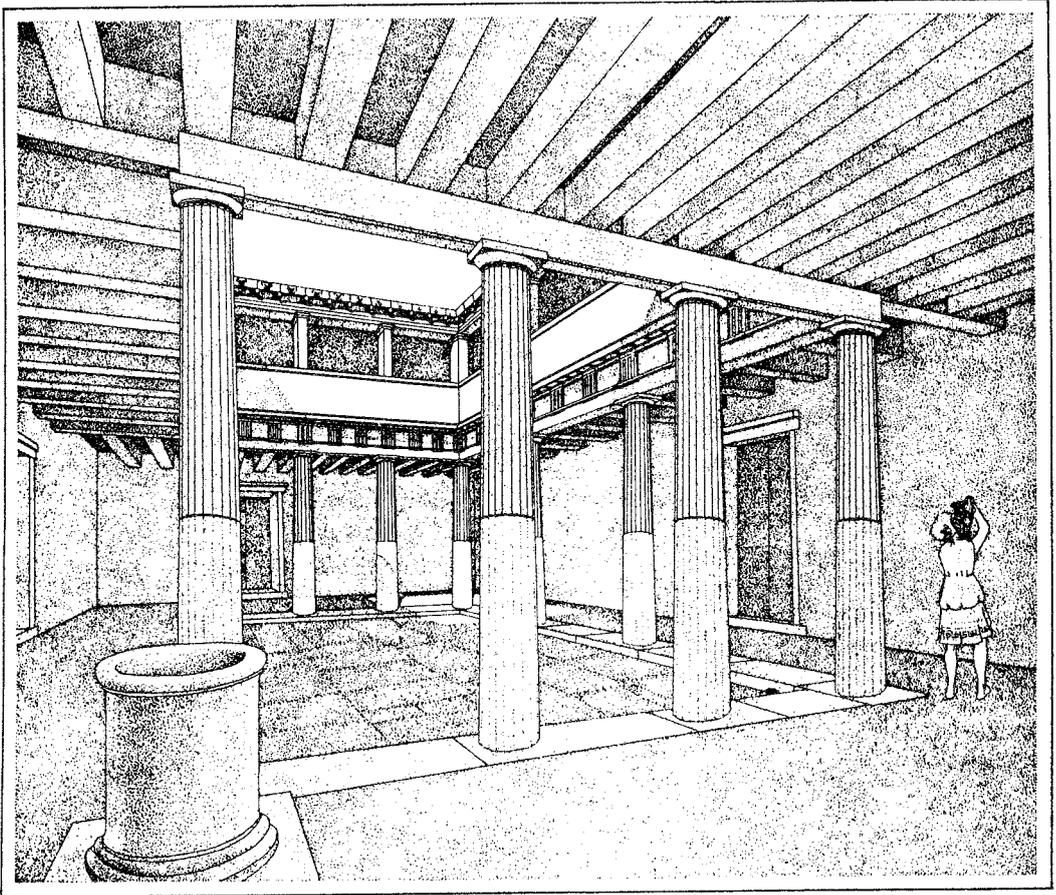


Fig. 4. — Restitution de la cour de la Maison des comédiens
(d'après *EAD*, 27, p. 34. Dessin de Peter Fister).

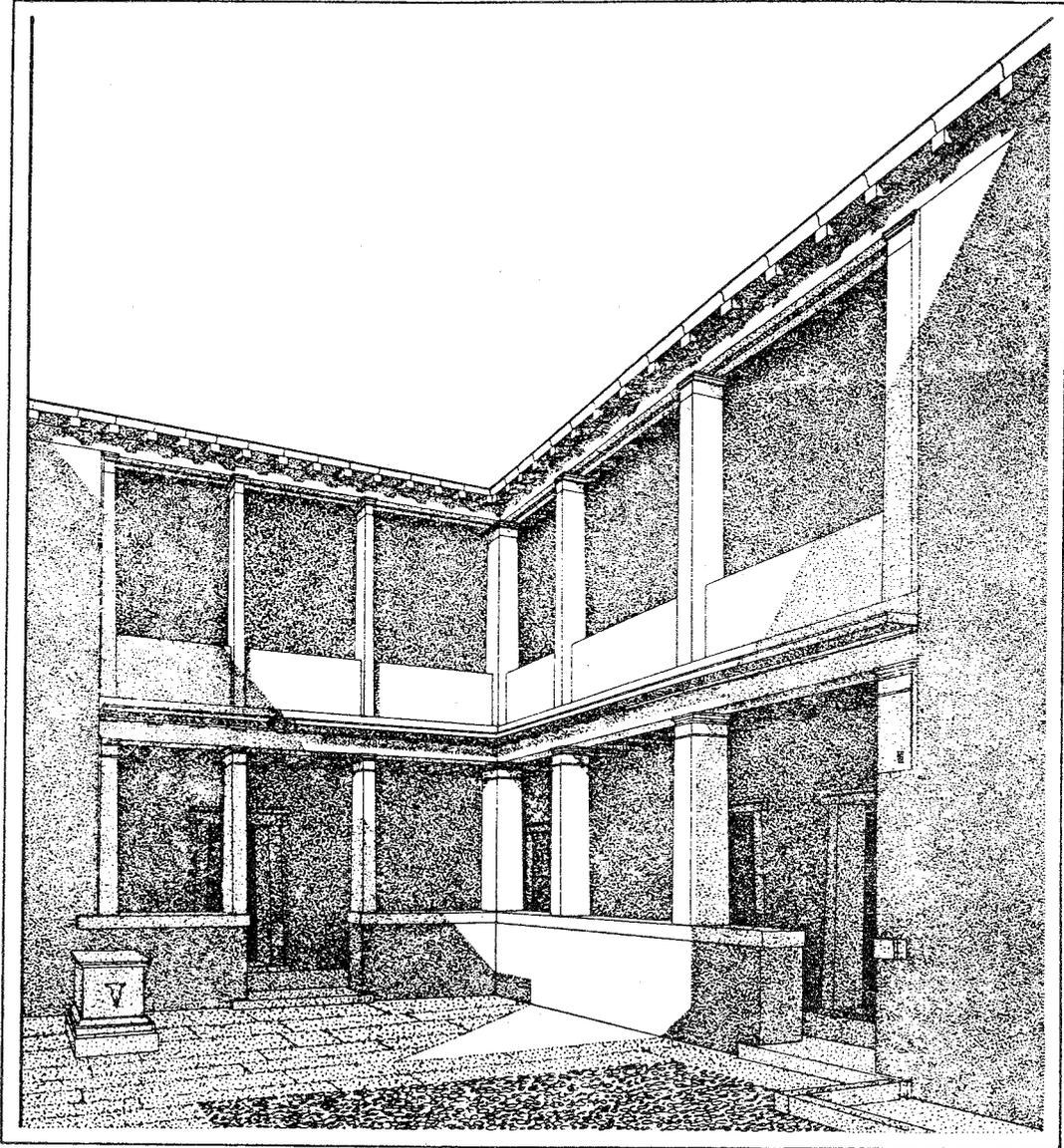


Fig. 5. — Restitution de la cour de la Maison des tritons
(d'après *EAD*, 27, p. 93. Dessin de Peter Fister).

Jamais nous ne saurons comment les Déliens géraient cette alternative, mais, sans donner dans les travers de l'ethno-archéologie, déjà dénoncée ici⁵⁸, mes souvenirs des fermes de l'Ouest de la France dans les années 50 et ma propre expérience de la vie hivernale à Délos me font penser qu'ils pouvaient s'être accommodés de portes ouvertes même en hiver plutôt que d'être dans le noir ou de « brûler le jour » en gaspillant l'huile — quoiqu'une veilleuse restât probablement allumée en permanence dans chaque maison —.

En effet, même si l'économie devait ainsi inciter à n'en pas user à longueur de temps, l'éclairage artificiel était cependant d'usage courant : dans l'Ilot de la maison des comédiens nous avons compté six cents lampes, entières ou fragmentaires, appartenant à sa période d'occupation⁵⁹. Une lampe bien garnie d'huile produisait durant deux à trois heures la lueur équivalente à celle d'une de nos bougies. Mais l'effet lumineux pouvait être accru par sa disposition : il subsiste dans certaines maisons, ainsi dans le vestibule de la Maison du Dionysos, des niches ménagées dans le mur au-dessus de hauteur d'homme, stucquées, assez hautes, mais trop peu profondes pour avoir pu accueillir des statuettes, où il est probable qu'on plaçait une ou plusieurs lampes⁶⁰; la hauteur de la niche évitait qu'elle fût trop vite enfumée et le stucage faisait office de réflecteur. Enfin, quelque soixante-dix lampes à becs multiples (de deux à trente-deux), alignés ou rayonnants, ont été exhumées à Délos⁶¹; certaines d'entre elles proviennent de maisons où elles apportaient un vrai confort, voire un luxe de l'éclairage.

Même compte tenu que jusqu'à notre siècle l'œil était accoutumé à la pénombre, il reste qu'à la lumière naturelle les salles des maisons déliennes étaient sombres et qu'en fait de lumière artificielle, la quasi-totalité des lampes était à un seul bec, bref que les Déliens de l'antiquité vivaient dans des maisons obscures. Nous ignorons bien sûr à quelle heure ils se mettaient au lit et à quoi ils occupaient leurs soirées. Mais on ne saurait correctement apprécier l'éclairage domestique sans garder à l'esprit que le défaut de lunettes devait à beaucoup interdire de ces activités, comme chez nous la lecture et la broderie, qui ne s'accroissent pas de la pénombre.

La toilette. — Même si la conception en est culturelle, ainsi que sa normatation en règles d'hygiène, la propreté intéresse notre être animal comme le montre l'activité que les autres mammifères déploient, eux aussi, pour se nettoyer. Textes et images, surtout vasculaires, nous assurent que les Grecs faisaient toilette.

L'équipement du lavage corporel est pourtant indigent à Délos : rien qu'un tout petit nombre de baignoires-sabots en terre cuite⁶² et un ustensile énigmatique où je

⁵⁸ Cf. RAMAGE, 2 (1983), p. 125-126; nous y reviendrons dans AA, II.

⁵⁹ EAD, 27, p. 263 (quarante-quatre autres lampes ou fragments, provenant de remblais, sont antérieurs à la construction de la maison). Sur le comptage des fragments, cf. mes indications dans EAD, 26, *Les lampes*, p. 11, § 3.

⁶⁰ EAD, 8, p. 202.

⁶¹ EAD, 26, chap. XIV à XVI.

⁶² Cf. EAD, 27 n° C 346, avec bibliographie antérieure. Mêmes baignoires sur d'autres sites : cf. Y. Grandjean, *op. cit.*... (*supra* n. 56), p. 454.

me suis cru autorisé à reconnaître une manière de bidet pour toilette féminine intime⁶³, voire bien douteusement une vasque de marbre à la maison de Fourni. Il faut croire qu'on se servait pour la toilette de ces jattes et brocs céramiques qui ont été exhumés en grand nombre à Délos mais dont l'affectation précise est impossible (j'omets ici à dessein les petits vases à parfum dits unguentaria car ils ne servaient pas forcément à la toilette⁶⁴).

Miction et défécation. — Notre biologie nous impose l'élimination périodique de déchets organiques. Ici point d'accommodement avec la nature, à la façon dont on se fait au froid ou à la pénombre. L'observateur actuel n'est que plus étonné de l'extrême rareté des latrines. Comme il n'est guère imaginable, dans une ville très peuplée, que chacun fit ses besoins dehors et comme il ne s'est pas reconnu à Délos de latrines publiques telles qu'il s'en trouve, pour l'époque impériale, à Corinthe, à Philippes, à Sidè ou au camp de Vercovicium (Mur d'Hadrien), force est de penser que les Déliens pratiquaient majoritairement l'équivalent de nos anciens seaux hygiéniques, mais j'avoue n'avoir jamais repéré de récipients apparemment aptes à cet emploi.

Les latrines déliennes sont de petites pièces aménagées près de l'entrée pour faciliter l'évacuation vers l'égout public. Dans l'état actuel, court, le long de deux murs, un caniveau formant tinette, assez profond et trop large pour qu'on pût sans péril, et grandes difficultés pour les gens d'âge, s'accroupir à son bord. Les vestiges d'un ressaut sur le nu des murs et le modèle des latrines d'époque impériale citées plus haut conduisent à restituer une banquette en bois dont la longueur montre, comme dans celles-ci, qu'elle était percée de multiples trous et accueillait donc conjointement plusieurs occupants, selon un usage qui nous surprend aujourd'hui mais se rencontrait encore dans la campagne française voici quelques décennies. En ce qu'elles outillent la satisfaction de besoins naturels que nous partageons avec les animaux, les latrines ressortissent au gîte; mais en ce qu'elles peuvent être individuelles comme chez nous ou communautaires comme à Délos, elles participent de l'habitat qui n'est pas, comme le gîte affaire d'isolation, mais d'isolement.

La maison délienne comme habitat.

Répondant à des fins naturelles, le gîte n'est culturel que socio-artistiquement : par la mise en œuvre, stylistiquement singulière, de la technique. Tandis que l'habitat est culturel à double titre : non seulement, lui aussi, par la technique qu'il requiert mais en ce qu'il outille la condition sociale. Le gîte se réfère à une biologie quasi universelle; l'habitat, à des frontières «ethniques» et à des communautés «politiques»⁶⁵ dont la configuration est toujours particulière. Avec lui sont en cause la différence et la ségrégation qui sont des modalités respectivement

⁶³ BCH, 99 (1975), p. 308-310.

⁶⁴ Sur ces vases, cf. EAD, 27, p. 254-255.

⁶⁵ Sur ces deux pôles, de divergence et de convergence, d'une même dialectique, cf. *supra* n. 46.

taxinomique et générative de la diaschise sociale (solidarité qui vaut d'être soulignée aujourd'hui où ce sont les mêmes qui d'ordinaire prônent le droit à la différence et crient à la ségrégation). La question est donc de reconnaître ce que l'habitat, taxinomiquement, différencie ou assimile et, générativement, isole ou réunit, c'est-à-dire comment il conforte ou contrarie les fractures sociales.

Sans intervention de l'outil, il en est deux très fortes dans la société grecque antique, celle des hommes et des femmes, celle des «ingénus» (ou hommes libres) et des esclaves, auxquelles s'ajoutent à Délos celles des nationalités puisqu'y cohabitaient, à l'époque de nos maisons, des Grecs, des Italiens et des Orientaux de tous bords. Enfin, une fracture est instaurée par la médiation même de l'outil : la construction et l'utilisation de la maison crée *ipso facto* l'opposition des gens de la maison et des gens du dehors, des résidents et des étrangers.

Résidents de la maison et étrangers. — Si le gîte n'est pas forcément approprié, l'habitat, qui loge la personne, est obligatoirement aux uns et non aux autres ou, pour mieux dire, aux uns qui se gardent des autres. Aussi est-ce une absurdité, dans l'étude d'une ville ou d'un château fort, de vouloir faire deux lots séparés du système défensif et de l'habitat : en tout habitat il est, étymologiquement, du manoir (où l'on «demeure») et du château (qui est un «petit camp» militaire)⁶⁶; tout habitat est défensif, même si c'est à des degrés inégaux, du mince vantail que défoncerait un coup d'épaule à la porte ultra-blindée ou au rempart d'une place forte.

Tournant vers l'extérieur ses murs aveugles à peine percés parfois de rares fenêtres à barreaux, la maison délienne est déjà par là même une forteresse. Ce n'est pas une façon de dire : non seulement, dans l'utopie, Platon (*Lois*, VI, 779b) propose que le rempart de sa ville idéale soit un front de maisons, mais, dans la réalité même, les maisons furent bien des fois utilisées pour fortifier la ville⁶⁷. Ce fut précisément le cas à Délos : si traditionnellement, selon le mot de Callimaque (*Hymne à Délos*, 23-24), Apollon lui-même était le *pyrgos*, le rempart de son île, l'invasion des pirates obligea en 69 à fortifier la ville; au célèbre Mur de Triarius s'ajouta la construction de barricades de rues qui, reliant les maisons, en faisaient une ligne de fortification⁶⁸.

Les maisons, sauf rares exceptions, ne s'ouvraient sur l'extérieur que par une seule porte solidement verrouillable : les seuils portent des trous de gâche aisés à reconnaître et les fouilles ont livré des fragments de serrures et de clés⁶⁹. Ce point faible de toute fortification qu'est la porte pouvait être gardé : il est impossible de savoir combien de maisons déliennes avaient un de ces concierges dont, pour l'Athènes de l'époque classique, le *Protagoras* de Platon (314c-d) nous conserve la pittoresque image, mais du moins plusieurs maisons présentent ce *locus inter duas januas* que Vitruve (VI, 7, 1) décrit comme le *thyroreion*, la porterie; le vestibule est

⁶⁶ Sur ces deux fonctions nécessaires de l'habitat, cf. déjà, à propos de l'église, RAMAGE, 9 (1991), p. 61-62.

⁶⁷ Y. Garlan, *Rech. de poliorcétique grecque* (1974), p. 88, n. 3.

⁶⁸ Ph. Bruneau, *BCH*, 92 (1968), p. 674; et 99 (1975), p. 280.

⁶⁹ W. Deonna, *EAD*, 18, *Le mobilier délien*, p. 249-251; *EAD*, 27, p. 225 et 227.

alors fermé de deux portes successives, l'une s'ouvrant sur la rue et l'autre sur la cour intérieure, et s'accompagne d'une petite loge⁷⁰.

Dans la littérature archéologique délienne il est question de pièces de réception; c'est le nom qu'au plus ou moins probable on donne à des salles vastes et décorées. Mais, dans le fait, on sait d'autant moins quelles parties de la maison étaient accessibles aux visiteurs étrangers qu'on ignore aussi comment les résidents se la partageaient.

En effet, dans le principe, les choses sont très claires : découpée en pièces, la maison n'était pas le bercail d'une grégarité, mais l'appartement d'une société et l'on peut a priori penser que sa division outillait tant la diversité des activités domestiques que la distinction sociale des habitants. Mais pour établir le détail de la répartition, l'information nous fait grand défaut, et d'autant qu'on ne peut raisonner par vraisemblance puisque la référence n'est plus ici biologiquement universelle mais socialement singulière et que nous ne saurions prêter aux Déliens des usages qui sont nôtres. Le cas des latrines le montrait bien tout à l'heure.

Sur la diversité fonctionnelle des pièces le dossier est maigre. Testimonialement d'abord, les inscriptions du III^e et du début du II^e siècle contiennent quelques noms, en particulier le *thalamos* et le *kleision* dans le descriptif des fermes mises en location, mais dont le sens reste débattu⁷¹. Autopsiquement ensuite, l'investigation des maisons de la fin du II^e et du I^{er} siècle n'a jamais permis de reconnaître de chambre à coucher, de salon, de salle à manger (hormis la salle G de la Maison de l'hermès). Ce peut être faute d'indices suffisants; en particulier, les récipients que leur qualité céramique et leur décor paraissent désigner comme la vaisselle de table⁷², sont généralement trouvés trop dispersés pour servir à situer la salle de banquet et pour nous apparaître comme l'équipement de la convivialité. Mais ce peut être aussi que la spécialisation des locaux n'était pas aussi fixe que chez nous. Des témoignages épigraphiques, enfin, et des vestiges visibles sur le terrain qui de surcroît n'en sont pas contemporains, la concordance est pour le moins difficile à établir : même s'il paraît très plausible que Xénophon ait placé le *thalamos* d'Ischomaque dans la tour⁷³, il est tout aussi improbable que ce fût là un usage général et je n'irai pas placer le *thalamos* de la Maison aux frontons au dernier étage de la tour qui la sommait.

Quant à la ségrégation qu'en tout humain requiert la personne, si nous devinons par exception comment la défécation et la miction étaient socialement équipées, en revanche, puisque des lits il n'a été trouvé que des pieds, nous ignorons tout de l'«incubation», tant du point de vue du gîte (comment avait-on suffisamment chaud pendant le sommeil? comment évitait-on ces maux de dos dont nous menacent les publicitaires actuels de la literie? ...) que de l'habitat (les

⁷⁰ Chr. Llinas, *BCH Suppl. I* (1973), p. 291-309; j'ai cru reconnaître la même disposition à l'Agora des Italiens, *BCH*, 111 (1987), p. 337-338.

⁷¹ M. Brunet, *TOPOI*, 2 (1992), p. 41; M.-Chr. Hellmann, *op. cit. (supra n. 36)*, p.150-152 et 223-224.

⁷² J'en ai présenté un échantillonnage représentatif dans *EAD*, 27, p. 239-259.

⁷³ Selon la convaincante explication d'Y. Grandjean, *op. cit. (supra n. 54)*, p.79-80.

lits étaient-ils à une ou plusieurs places? qui dormait dans le même lit? combien de lits, et pour qui, dans une même salle?...).

Hommes et femmes, adultes et enfants, ingénus et esclaves. — Mais il est en tout cas un clivage majeur qu'outillait assurément l'appartement domestique : celui qui opposait les hommes, accédant seuls à l'exercice civique, et les femmes, qui n'échappaient jamais à la dépendance masculine. Tout le monde, en effet, a entendu parler, comme typiquement grec, du gynécée. Ce mot lui-même (*gynaikaiè*) est, à vrai dire, rare en grec (Hérodote, V, 20), mais l'opposition est au contraire largement attestée, dans la littérature comme dans les inscriptions, de la *gynaikônitis*, qui désigne la zone de la maison réservée aux femmes, et de l'*andrônitis*, ou zone dévolue aux hommes. Les deux mots se rencontrant dans les inscriptions de Délos⁷⁴, on ne saurait douter que les maisons déliennes aient, comme ailleurs, comporté cette division.

Mais nous ignorons tout de leur aménagement et même de leur emplacement. Vitruve (VI, 7, 2) veut qu'*andrônitis* et *gynaikônitis* fussent groupées autour de deux cours différentes; de l'*Économique* de Xénophon (IX, 5) il ressort qu'elles étaient séparées par une forte serrure et donc contiguës, mais du discours de Lysias *Sur le meurtre d'Ératosthène* (§ 9) qu'elles pouvaient occuper deux niveaux superposés. Il n'est entre ces textes aucune contradiction et, de Lysias à Xénophon qui vivaient à Athènes vers le même temps, ils ne peuvent non plus attester plausiblement d'un changement d'usage. La raison est tout simplement, je crois, qu'il n'était aucune règle, même si Vitruve, en théoricien, tend à une généralisation qui peut nous imposer, voire abuser. Chercher à déterminer l'emplacement du gynécée dans la maison grecque me semble aussi fou que vouloir situer la cuisine par rapport au salon dans l'appartement parisien. Il n'était pas de modèle standard et les parties de l'habitat se répartissaient, et selon l'agencement général de la maison, et selon les commodités circonstancielles des habitants. Ce qu'illustre excellemment le même passage de Lysias : «(dans cette) petite maison à deux niveaux disposés de même manière, l'appartement des femmes est en bas et l'appartement des hommes à l'étage»; mais cette disposition était récente : « quand un bébé nous naquit, sa mère l'allaita; pour qu'elle ne courût pas de risque en descendant l'escalier quand il fallait lui donner son bain, c'est moi qui m'installai en haut et les femmes en bas ». Rien n'empêchait, du jour au lendemain, d'intervertir appartement des femmes et appartement des hommes.

La transparence étymologique d'*andrônitis* et de *gynaikônitis* ne suffit pourtant pas à nous informer sûrement de leurs occupants. La condition sociale ne coïncidant jamais parfaitement avec la condition naturelle dont elle est l'acculturation, l'homme et la femme de société ne sont pas constamment le mâle et la femelle biologiques. Il devait pouvoir se trouver des mâles dans le gynécée, et peut-être pas seulement de tout petits garçons. C'est ce qui pourrait ressortir d'un autre discours de Lysias : l'orateur raconte qu'il était amoureux d'un jeune homme (*meirakion*) nommé Théodotos que recherchait aussi un certain Simon; or, dit-il, Simon, «ayant appris que le garçon était chez moi, vient dans ma maison

⁷⁴ Sur ces mots à Délos et ailleurs, cf. M.-Chr. Hellmann, *op. cit.* (*supra* n. 36), p. 48-51 et 99-100.

en pleine nuit, casse les portes et s'introduit dans l'appartement des femmes où se trouvaient ma sœur et mes nièces» (*Contre Simon*, 6). Ce passage a été diversement compris : la *gynaikônitis* était-elle proche de la porte d'entrée en sorte qu'il fallait la traverser pour accéder au reste de la maison⁷⁵? Cependant il est difficilement admissible qu'un appartement réservé ait été un passage obligé; alors peut-être Simon, casseur avant la lettre, s'était-il livré à des violences gratuites que l'orateur monte en épingle en l'accusant d'avoir bouleversé les lieux où il ne risquait justement pas de rencontrer Théodotos. Mais l'on peut aussi penser qu'il a violé le gynécée parce que le *meirakion* s'y trouvait : s'il en est bien ainsi, c'est qu'un garçon déjà en âge d'être courtisé fréquentait le gynécée de la manière dont, en somme, dans la céramique attique du «style fleuri», de grands Éros adolescents évoluent parmi les dames. En ce sens serait *gynè* dans la maison ce qui n'est pas *anèr*, n'ayant pas les droits civiques de celui-ci et s'offrant à parité à son appétit sexuel comme l'illustrent, chez Plutarque et le Ps.-Lucien⁷⁶, les débats sur les charmes opposés des femmes et des garçons. A la façon dont *pais* est une catégorie sociale et non un âge animal puisque s'y mêlent garçonnets ou fillettes et esclaves adultes.

Pour en venir enfin à ceux-ci, il est frappant que le grec ne propose pas pour la distinction, si importante dans la société grecque, de l'homme libre et de l'esclave des mots correspondant au couple *andrônitis-gynaikônitis*. Certes, l'absence du nom ne prouve jamais l'absence de la chose. Mais on n'a pas non plus à Délos le moindre indice qui fasse tenir tel local pour appartement servile. Il est léger d'attribuer à un esclave assoiffé la célèbre invocation au Méandre sauveur qui était inscrite sur le stuc d'une petite pièce de la Maison du lac : il est partout à Délos des graffites, qu'on ne peut tous attribuer aux esclaves⁷⁷, et ceux-ci, dans une ville cosmopolite, ne devaient pas être les seuls nostalgiques de leur patrie. Faute d'information propre à la Délos des années 100, du moins Xénophon fournit-il pour l'Athènes du IV^e siècle un renseignement intéressant : Ischomaque explique à sa femme que «l'appartement des femmes est séparé par une forte serrure de l'appartement des hommes de crainte (...) que les serviteurs ne fassent des enfants sans notre aveu» (*Économique*, IX, 5). On entendra peut-être que l'*andrônitis* et la *gynaikônitis* sont deux zones attribuées aux esclaves⁷⁸, mais cette acception me paraît démentie par d'autres textes, entre autres par le passage de Lysias déjà cité (*Sur le meurtre d'Ératosthène*, 10) où l'on voit «les femmes», y compris la maîtresse de maison, habiter ensemble la *gynaikônitis* et le mari résider seul dans l'*andrônitis*. Dans la maison d'Ischomaque, je crois que les hommes habitaient ensemble, libres et esclaves, et pareillement les femmes, et il est bien possible que tel fût encore l'usage délien. Dans cette hypothèse le clivage hommes-

⁷⁵ Ce que semble penser Y. Grandjean, *op. cit.* (*supra* n. 54), p.73.

⁷⁶ Respectivement dans l'*Erotikos* et dans les *Amours*.

⁷⁷ Sur les graffites déliens, voir la notice de synthèse de GD, p. 253. La plupart des graffites imagiers sont des dessins de navires (cf. *Récit d'une aventure, les graffites marins de Délos*, exposit. Musée de Marseille, 1993) qu'on n'a nulle raison d'attribuer spécialement aux esclaves.

⁷⁸ C'est l'interprétation d'Y. Grandjean, *op. cit.* (*supra* n. 54), p.68.

femmes l'emportait à la maison sur le clivage ingénus-esclaves ou plus précisément le premier était seul outillé dans l'habitat.

Oratoire et apotropaia. — Le gîte, selon notre dissociation, loge le sujet biologique, et l'habitat, la personne. Il se peut alors qu'un logement ne soit que gîte et c'est normalement le cas de celui que l'homme fabrique pour la bête, être vivant qui n'accède pas à la personne⁷⁹. Et, inversement, qu'il ne soit qu'habitat quand il loge la personne en l'absence du sujet : dans nos termes, l'église, qu'on appelle d'ailleurs notablement la « maison du Seigneur » (*kyriakon* en grec, d'où « church » ou « Kirche »), est sans conteste l'habitat de Dieu. Biologiquement absente, cela va de soi, la divinité est alors présente, soit mystiquement, soit réellement, j'entends étymologiquement par le relais d'une chose tangible : ce sont les espèces eucharistiques dans le catholicisme, c'est le plus souvent l'image qui devient sa résidence, son « siège » comme le rappelle en grec le mot *hedos* dont peut se désigner la statue divine. Point de rencontre comme tout habitat, celui de la divinité peut donner lieu à cette fréquentation de la personne en l'absence du sujet qui, selon nous, est proprement le culte⁸⁰. Rien n'empêche que l'habitat divin, comme celui de toute autre personne, et le culte qu'il comporte s'installent à la maison : c'était à Rome le laraire; dans les châteaux français c'était l'oratoire, terme que je garde ici pour désigner génériquement l'habitat domestique de la divinité.

Les maisons déliennes, ou du moins certaines d'entre elles, comprenaient-elles un oratoire? Il n'est pas rare qu'on y ait trouvé des statues ou des reliefs représentant des divinités, mais ce n'est pas là un indice suffisant : il s'en faut, en effet, que toute image soit destinée à magiquement tenir lieu de son référent au point d'être exactement traitée comme lui; d'autres destinations sont possibles, en sorte que l'observateur rétrospectif ne peut automatiquement considérer toute image divine comme le substitut artificiel de la divinité⁸¹. On fait meilleur fonds sur les naïskos et surtout les autels — en marbre, ou en moellons stuqués, ou portatifs — qui, d'emploi seulement cultuel, paraissent n'avoir pu équiper qu'un oratoire⁸².

De ce qu'il s'agit de puissances surnaturelles, l'habitat ne cesse pas d'être définitoirement défensif. Si la fabrication de l'image divine y fait venir

⁷⁹ Je fais allusion ici à mes développements de *RAMAGE*, 5 (1987), p. 163-186 et spécialement 179-180 sur le logement de l'animal et son accès à l'habitat; et pour son habitat *post mortem*, aux pages de P.-Y. Balut, *ibid.*, p. 140-147, sur le dortoir animal.

⁸⁰ AA, n° 125.

⁸¹ Cf. mon exposé théorique de *RAMAGE*, 4 (1986), pp. 279.

⁸² Documentation rassemblée dans *CDH*, p. 640-642. — Les autels domestiques sont spécialement nombreux à la Maison de Fourni, mais plutôt qu'une maison j'ai toujours été tenté d'y voir le local d'une association culturelle (*CDH*, p. 633; *GD*, p. 262). Dans cette hypothèse s'expliqueraient mieux les deux squelettes qui avaient été cloués sur une planche et qui ont été trouvés dans la fosse latrinaire : crucifiés vifs au nom d'une loi religieuse particulière, ils auraient été, morts, des cadavres encombrants en regard de la loi générale de Délos qui interdisait qu'on mourût dans l'île, en sorte que l'association aurait dû s'en débarrasser clandestinement.

magiquement le dieu dont elle est l'*hédos*, magiquement aussi, mais pour un but opposé, l'image apotropaïque — phallus, bonnets des Dioscures, massue d'Héraclès — fait obstacle à la venue des mauvais démons (je traduis ainsi le toujours imprécis *daïmones*). Dans la fabrication magique de l'habitat domestique, la relation est, par symétrie, étroite entre le simulacre divin qui assure la présence souhaitable des puissances surnaturelles bénéfiques et l'apotropaïon qui, au contraire, éloigne la présence indésirable des puissances maléfiques⁸³.

De tout cela les attestations archéologiques sont peu nombreuses, mais, la rareté d'une catégorie d'ouvrages pouvant en principe tenir tant aux aléas documentaires, par exemple à la destruction des images peintes, qu'à l'absence de production dans l'antiquité, il est toujours périlleux de tirer argument des petits nombres. La faible fréquence reste cependant frappante des autels domestiques comme des apotropaïa sculptés. Sans qu'il soit là plus qu'une impression, l'usage de l'oratoire et de l'apotropaïon semble avoir été assez restreint.

La resserre. — La personne étant la faculté de s'approprier, il n'est pas socialement d'être sans avoir (il suffit d'observer comme la dégradation civique s'accompagne souvent de la confiscation de la fortune, comme toute communauté sociale tend à la communauté de biens, etc.), ni, conséquemment, d'habitat qui ne serve aussi à la garde de ce qu'on possède. Celle-ci peut requérir des équipements spéciaux que génériquement nous nommons la «resserre»⁸⁴.

On pariera donc sans grand risque que les maisons déliennes comprenaient de la resserre, celle, entre autres, d'une partie de ces objets mobiliers, de ces *chrèstèria* plusieurs fois mentionnés dans l'épigraphie délienne⁸⁵. Mais, sauf à leur prêter imprudemment ce que la littérature grecque nous apprend d'autres maisons, par exemple, ici encore, celle d'Ischomaque (Xénophon, *Écon.*, IX, 2-3), nous sommes en cette affaire fort mal informés. En fait de meubles de rangement, l'épigraphie est à peu près muette; et des coffres ou armoires qu'on suppose plausiblement la fouille ne nous montre — le bois ne se conservant pas à Délos — que des *membra disjecta* d'os ou de métal qui leur sont plus ou moins assurément restituables⁸⁶. C'est par exception qu'un incendie nous a conservé, quasiment en négatif, la disposition d'une sorte de placard mural⁸⁷.

Les maisons déliennes devaient contenir des réserves de nourriture, à la façon dont Ischomaque montre à sa femme celles qu'il a chez lui de blé et de vin (Xénophon, *Écon.*, IX, 3). A la resserre alimentaire appartiennent les batteries d'amphores qui ont été trouvées non seulement dans des magasins, mais dans certaines maisons, ainsi dans la Maison des sceaux⁸⁸. Il n'est pas imprudent de penser que de tels dispositifs existaient dans d'autres maisons mais que les fouilleurs ne les ont pas reconnus.

⁸³ Liste des apotropaïa dans *CDH*, p. 642-645.

⁸⁴ *AA*, n° 126.

⁸⁵ Cf. *CDH*, p. 625-626.

⁸⁶ Cf. *EAD*, 27, p. 231-232.

⁸⁷ *BCH*, 99 (1975), p. 719, fig. 6.

⁸⁸ G. Siebert, *BCH*, 112 (1988), p. 758-762.

Dans un monde où, selon le mot de Pindare (*Olympiques*, I, 1), «l'eau est ce qu'il y a de meilleur» — parce qu'elle reste rare et ne tombe pas du ciel des mois durant —, il n'est pas surprenant que de tous les biens elle fût celui dont la resserre était d'un usage général. A la différence de ce qui s'observe en d'autres sites comme Thasos où la nappe phréatique est surabondante⁸⁹, les Déliens, on l'a depuis longtemps noté, préféraient l'eau de pluie à l'eau de puits que la proximité de la mer rend souvent saumâtre⁹⁰ (cette préférence est bien illustrée à la Maison des comédiens par le dispositif qui permettait au trop-plein de la citerne de se déverser dans le puits contigu). Aussi n'est-il guère à Délos de maison qui ne possède sa citerne. A cause de ce grand nombre, les divers genres de citernes déliennes sont bien connus ainsi que leur alimentation par l'eau collectée dans le chéneau de la cour, en sorte qu'il est ici inutile de s'y étendre davantage⁹¹ : l'important était de la situer dans les équipements afférant à la resserre.

Cosmopolitisme et uniformité stylistique des maisons. — J'ai jusqu'ici examiné ce qu'en chaque maison il en était de l'habitat délien. Mais il importe de considérer aussi la pluralité des maisons et, pour ce faire, de bien poser d'abord les termes théoriques du problème.

Rien ne fait en principe attendre que les maisons déliennes aient été forcément similaires, soit, du point de vue des fins, parce que tel avait à faire chez lui ce qu'un autre n'y faisait pas (à la façon dont de nos jours tous n'ont pas un salon, un bureau, une bibliothèque, une véranda...), soit par une façon autre de produire, en un mot par différenciation stylistique. Or, parce qu'il est ethnicisation de l'art, appropriation singulière de la capacité technique commune à tout humain, le style tient étroitement à la personne et, partant, à l'habitat qui la loge. C'est donc une erreur immense de le ramener à une esthétique gratuite alors qu'il est, de soi, politique⁹²; en effet, participer ou non du même style, c'est faire ou non pareil et, s'agissant de l'habitat, être ou non pareil. Mais il faut bien voir que, pour être d'ordre ethnique, les frontières des styles sont autonomes, n'ont pas à coïncider avec d'autres frontières également ethniques, celles des langues, des codes, des régimes, des territoires, des époques, des milieux sociaux, etc. Vestimentairement, par exemple, deux Français francophones, ressortissants du même état et parlant la même langue, peuvent être habillés différemment, mais l'un d'eux peut, à l'inverse, être habillé comme un Belge flamissant : le style peut ainsi différencier des gens appartenant par ailleurs à de mêmes communautés ou, au contraire, assimiler des gens par ailleurs différents⁹³. Aussi est-ce un catastrophique égarement de l'archéologie classique que prétendre inférer la différenciation

⁸⁹ Cf. Y. Grandjean, «L'eau dans la ville de Thasos», *BCH Suppl.* 28 (1994), p. 283-293.

⁹⁰ J. Chamonard, *EAD*, 8, p. 330.

⁹¹ J. Chamonard, *EAD*, 8, p. 323-351. A la Maison des comédiens, un bloc de corniche avait été entaillé pour donner passage à une descente d'eau (*EAD*, 27, p. 27 et pl. 5, bloc 59); nous avons trouvé les restes d'une telle descente en plomb à la Maison des bijoux (signalés dans mon rapport de fouille, *BCH*, 89 [1965], p. 981).

⁹² Cf. *AA*, n° 140; et, sur l'acception très précise où nous prenons le mot «style», n° 129.

⁹³ Cf. *AA*, n° 135.

sociale de la différenciation stylistique — par exemple en rétablissant le statut des inhumés au vu des sépultures⁹⁴ — comme si elles devaient coïncider. A tout coup on est dans le cas de se faire une idée fautive de la société en cause. Tout au contraire c'est quand les clivages sociaux sont connus par ailleurs qu'une uniformité ou diversité stylistiques sont exploitables.

C'est justement le cas à Délos, un des très rares, peut-être le seul de l'antiquité classique où l'on connaisse aussi amplement et l'équipement et la population. D'un côté, l'épigraphie, exceptionnellement abondante pour l'époque de nos maisons, mentionne des centaines d'individus dont l'ethnique est régulièrement indiqué. Il apparaît ainsi de façon certaine que la population délienne était parfaitement cosmopolite : outre les Athéniens établis dans l'île depuis 166, des «Rhômaïoi», des Grecs, des Syriens, des Phéniciens, des Juifs, des Samaritains, des Arabes, des Alexandrins⁹⁵. En regard, les fouilles ont exhumé un grand nombre de maisons : certes, individuellement, on ne sait pratiquement jamais de science certaine, c'est-à-dire épigraphique, qui habitait telle maison⁹⁶. Mais à prendre en bloc toutes les maisons et tous les gens connus, ce sont forcément ceux-ci qui habitaient celles-là. Or, les maisons sont d'une parfaite unité stylistique : toutes sont à la grecque. Les divergences imputables à la nationalité de l'occupant ou du constructeur sont en nombre infime : dans une maison juive du Quartier du stade un escalier permettant de descendre prendre le bain rituel dans la citerne⁹⁷, et, en anticipant sur ce que j'aurai à dire plus bas de l'imagerie, une mosaïque au signe de Tanit servant d'apotropaïon à la Maison des dauphins, une allusion probable aux divinités syriennes dans les protomes de taureaux et de lions sculptées sur les consoles du péristyle rhodien de la Maison du trident.

En somme, à ces quelques particularités près, un équipement monostylistique pour une population polyethnique. Les maisons ne sont pas seules dans ce cas : si les dieux, selon les ethnies, habitaient, eux, une grande variété de sanctuaires⁹⁸, le logement des morts est aussi uniforme que celui des vifs, ou du moins ses enseignes⁹⁹. Avec Délos on ne peut rêver meilleur contre-exemple montrant que du faciès socio-artistique ne peut s'inférer le faciès sociologique.

Le style, des maisons comme des tombeaux, jouait ainsi le même rôle que la langue. Les inscriptions qui nous font connaître cette population bariolée sont, à

⁹⁴ Ce qu'énonce très fermement P.-Y. Balut, *TOPOI*, 2 (1992), p. 135-136 : «rien n'assure, et il s'en faut de beaucoup qu'on le saisisse souvent, que la société des morts s'organise avec les mêmes différences de statuts, de métiers, de rôles sociaux que connaissent les vivants. (...) Il n'est pas de lien nécessaire entre le funéraire et la société».

⁹⁵ Sur la population de Délos au II^e siècle et au début du I^{er}, cf. P. Roussel, *Délos colonie athénienne* (1916), p. 72-96; M.-Th. Couilloud, *EAD*, 30, *Les Monuments funéraires de Rhénée* (1973), p. 307-335; J. Tréheux, *Inscriptions de Délos, Index, I. Les étrangers à l'exclusion de la clérouchie et des Romains* (1992).

⁹⁶ J'ai dressé une courte liste de quatre cas dans *EAD*, 29, p. 115-116.

⁹⁷ Cf. *infra* n. 101.

⁹⁸ Dont peut donner une idée le chapitre XIV, «Les cultes orientaux», de *CDH*.

⁹⁹ Il est encore difficile de parler des tombes; en effet, la nécropole de Rhénée n'est que très sporadiquement fouillée, mais les stèles présentent une grande uniformité en regard de la variété des nationalités comme le montre la publication de M.-Th. Couilloud, *EAD*, 30.

quelques exceptions près, rédigées en grec. Même si peut-être elle n'était pas tout entière parfaitement grecophone, cela veut dire quand même qu'à Délos les frontières des nationalités n'étaient pas confortées par celles des langues; tout au contraire la langue contribuait à assimiler des gens différents. Pareillement le style domestique, lui aussi, contrariait le cosmopolitisme des habitants en les faisant habiter pareil et précisément, pour ce que nous connaissons, à la grecque. L'hellénisation des non-Grecs de Délos s'opérait donc non seulement par la langue, dont il est ordinaire d'indûment privilégier le rôle, mais autant par le style qui — le langage ne valant pas mieux que l'art — n'est pas un moindre facteur de la rencontre des civilisations.

Il n'est pas dans mon propos d'entreprendre ici une sociologie des quartiers. Mais il vaut quand même d'être noté que, si les maisons ne sont pas stylistiquement différenciées, topographiquement les gens d'une même ethnie ne semblent pas non plus s'être regroupés en des sortes de ghettos. Ce n'était de toute façon pas le cas des Romains, les seuls dont nous connaissons plus ou moins l'usage grâce aux autels et peintures des Compétaliastes¹⁰⁰ qui étaient dispersées à travers la ville. Et il n'est guère que les Juifs dont on peut pressentir qu'ils voisinaient; du moins les trois vestiges qu'on connaît de leur établissement à Délos sont-ils très proches¹⁰¹.

II. OFFICINE

Sociologiquement, il est très fréquent que le producteur ne s'identifie pas à l'utilisateur et, ce qui intéresse surtout notre propos, que le lieu d'utilisation de l'ouvrage ne se confonde pas avec son lieu de production, lequel, pour l'étymologie (*opificina*, d'*opus facere*), j'appellerai ici l'officine : je lis dans mon bureau un livre produit par un typographe à l'imprimerie, je mange dans ma salle à manger du pain confectionné à la boulangerie. Mais ergologiquement il n'y a pas à séparer production et exploitation : dans l'écrit, les moyens, les fins et leur analyse réciproque sont les mêmes pour le scribe et pour le lecteur; dans le veston, pour le tailleur qui le coupe et le coud et pour celui qui le porte; dans l'automobile, pour le mécanicien et pour moi qui, sans rien comprendre aux mystères de «la boîte», passe quand même mes vitesses. Aussi, pour être très fréquente, la disjonction sociologique des rôles et des lieux n'est-elle nullement obligée : dans mon bureau je relis ce que viens d'écrire; dans ma cuisine je fais mon omelette et la mange. Il peut y avoir de l'officine partout.

Et justement dans la maison qui est pourtant majoritairement un lieu d'utilisation des ouvrages. L'officine domestique qui nous semble aller le plus de soi est celle que vient de rappeler l'exemple de l'omelette : la maison ne comprend pas seulement la salle à manger où se consomment les mets, mais la cuisine où ils se préparent. Pourtant, quoique ce soit pratiquement la seule officine qui subsiste

¹⁰⁰ J'avais fait le point dans *CDH*, p. 589-615; ajouter au moins U. Bezerra de Meneses et H. Sarian, *BCH Suppl. I* (1973), p. 77-109; et mes observations de *BCH*, 99 (1975), p. 292-294.

¹⁰¹ Sur la «juiverie délienne», Ph. Bruneau, *BCH*, 106 (1982), p. 465-504.

dans nos appartements modernes, elle n'est pas la seule possible. Alimentairement, le pain peut se faire aussi à la maison, ou l'huile, ou le vin. Et surtout la production peut concerner d'autres secteurs : ce sont tous les cas de «travail à domicile» qu'illustrent l'exemple célèbre des canuts lyonnais ou, de caractère plus familial, les «ouvrages de dames», tricot, couture ou broderie. L'équipement de cette production domestique est, lui aussi, très variable, de la pièce spéciale qu'est ordinairement la cuisine au simple meuble, métier à tisser ou corbeille à ouvrage.

Pour la maison grecque en général nous disposons de diverses informations textuelles : ainsi Ischomaque, toujours lui! montre à sa femme les ustensiles servant au travail de la laine et à la panification (Xénophon, *Économ.*, IX, 7). Mais pour la maison délienne en particulier les informations restent assez sporadiques (je mets bien sûr de côté les boutiques qui bordent les deux principales rues du Quartier du théâtre et où, comme dans les souks d'Afrique du Nord aujourd'hui, devait se fabriquer sur place une part de ce qui s'y vendait : quand on dit que ces boutiques sont ménagées dans les maisons, il faut entendre qu'architectoniquement elles étaient construites en même temps et sous le même toit que l'espace domestique, mais en lui étant tout à fait étrangères).

Testimonialement, les descriptifs des fermes d'Apollon mises en location font connaître le *mylôn* et le *mylos* qu'il contenait : il y avait donc à demeure une installation de mouture des céréales¹⁰². Autopsiquement, on n'a guère repéré en toute certitude de locaux spécialisés mais seulement trouvé du matériel utile à diverses productions. C'est ainsi qu'on tissait à la maison : fils et métiers de bois ont forcément disparu, mais il nous reste des navettes de bronze¹⁰³ et surtout les pesons, de plomb ou de céramique, qui servaient à tendre les fils de la chaîne¹⁰⁴.

Mais l'essentiel des trouvailles intéresse l'officine alimentaire. D'abord la cuisson. Des poteries ont été exhumées en assez forte quantité, que font assurément tenir pour ustensiles de cuisine non seulement la nature d'une argile résistant au feu, mais le noir de fumée qui subsiste souvent sur la paroi inférieure, ainsi que des fragments de grils. Quelques fours du type dit en grec ancien *kribanos* ou *klibanos*¹⁰⁵ ont été trouvés dans la Maison des tritons et dans l'Ilot de la maison des bijoux, et une batterie de quatre fours d'un type différent dans un local du Quartier du stade dont l'ordonnance ne rappelle pas tout à fait celle des maisons. Mais les réchauds, déjà évoqués plus haut à propos de la climatisation, ont été exhumés en très grande abondance, pourvus de dispositifs permettant la pose de marmites.

Ensuite le pressage : si les pressoirs immeubles que nous avons reconnus en assez grand nombre sont tous de l'époque paléochrétienne ou du haut moyen âge¹⁰⁶, plusieurs maisons contenaient des maies en marbre qu'on a lieu de croire

¹⁰² Cf. M. Brunet, *BCH*, 114 (1990), p. 680.

¹⁰³ *EAD*, 18, p. 202; et 27, p. 224.

¹⁰⁴ *EAD*, 27, p. 228 et 236.

¹⁰⁵ Type décrit par M.-Cl. Amouretti, *Le pain et l'huile dans la Grèce antique* (1986), p. 150.

¹⁰⁶ Ph. Bruneau et Ph. Fraisse, *BCH*, 105 (1981), p. 127-153; 108 (1984), p. 713-730; 111 (1987), p. 339-341.

hellénistiques. Reste à décider si l'on y pressait des olives comme on l'admet le plus souvent, ou du raisin pour la raison que la culture de la vigne est aussi fermement attestée à Délos qu'y est douteuse celle de l'olivier¹⁰⁷.

Enfin il n'est pas excessif de comprendre dans l'officine le compluvium des cours — toits en pente centripète, chéneau, conduite de descente d'eau — comme dispositif de production d'eau domestique.

III. SPECTACLE

La déictique domestique. — Avec le logement et l'officine la maison délienne n'est pas épuisée. Elle offre encore ce qu'ordinairement on nomme un «décor», mais d'un mot trop vague qui dommageablement tend à privilégier le non figuratif et, par là, du moins dans l'idée qu'on s'en fait trivialement¹⁰⁸, l'esthétique, ainsi qu'à isoler le visuel d'autres faits sensoriels. Mieux vaut dire, de façon plus précise, que la maison peut comprendre un équipement qui n'intéresse ni l'être comme le logement, ni l'activité outillée comme l'officine, mais la représentation sensible. L'ouïe, avec les instruments de musique, tel l'inévitable piano des salons bourgeois d'autrefois, et aujourd'hui les disques et cassettes. L'odorat, du latrinaire Air-Wick au raffinement des cassolettes, des brûle-parfum ou du papier d'Arménie. Et majoritairement la vue, avec les tapis, les papiers peints, les tableaux accrochés au mur, mais aussi bien ce qu'offre aux yeux l'écran de télévision, ouvrages qui relèvent souvent de l'image, mais non moins fréquemment de la seule esthémotopée¹⁰⁹ : puisqu'il s'agit de choses à voir, c'est-à-dire fabriquées pour être vues, autant les désigner du nom de spectacle qui, spécifiquement visuel, a l'avantage supplémentaire de les rapprocher de faits industriels du même ordre comme ceux du théâtre.

A Délos, l'équipement domestique servant à produire des sons ou des odeurs semble avoir été très restreint : pour l'oreille, je ne trouve à citer que les fragments d'aulos et de lyre recueillis dans certaines maisons¹¹⁰; et pour le nez, des brûle-parfum de marbre ou de terre cuite. En fait d'industrie déictique, c'est le spectacle qui domine, abondant et divers.

¹⁰⁷ La discussion est inachevée. J'ai fait le point de la viticulture délienne dans *BCH*, 105 (1981), p. 141-145; Ph. Fraisse et moi avons défendu pour nos pressoirs paléochrétiens la thèse du vin, *BCH*, 108 (1984), p. 720-723; nouvelle argumentation *pro uino* de M. Brunet, *BCH. Suppl. XXVI* (1993), p. 201-212.

¹⁰⁸ Et qui n'est pas la nôtre : cf. *AA*, n° 53 et 54.

¹⁰⁹ Ce concept, dont le rendement est considérable dans nos études, est proposé par P.-Y. Balut, *RAMAGE*, 10 (1992), p. 7-10, qui, lui-même, l'exploite aussitôt dans un «essai sur le mouvement contemporain des arts» (p. 10-29).

¹¹⁰ A. Bélis doit consacrer toute une étude aux auloi déliens; des fragments de lyre sont publiés succinctement dans *EAD*, 27, p. 233. — C'est par une regrettable inadvertance que dans *RAMAGE*, 9 (1991), p. 60, j'ai traité de la sonorisation de l'église à propos du gîte, lequel n'a pas à intéresser le plan de la représentation.

Le spectacle dans la maison délienne. — Ce qui en est conservé se ramène à trois catégories :

— au sol, les mosaïques de pavement qui vont de la bichromie de simples bandes noires ou rouges s'enlevant sur un fond blanc au « tapis » à multiples bandes ornementées avec tableau figuré central¹¹¹;

— au mur et, semble-t-il maintenant, au plafond, un revêtement qui exploite deux propriétés du stuc : sa plasticité avant solidification permettait, par moulage, l'imitation en relief, quoiqu'un brin fantaisiste, d'une paroi architecturale (fig. 6); sa réceptivité au pigment a induit une polychromie de teintes contrastées et saturées qui dérouta notre goût moderne mais que rendait peut-être nécessaire la relative pénombre des salles, et, semble-t-il sur le tard, a permis l'insertion, à hauteur d'yeux, de bandeaux historiés tels que scènes de théâtre ou courses de char (fig. 7)¹¹²;

— enfin, les nombreuses statues et statuettes de marbre et les plus nombreuses figurines de terre cuite exhumées des maisons montrent la place importante que la grande et la petite plastique tenaient dans le spectacle domestique délien¹¹³.

Tout ceci est trop connu pour que j'y insiste et il me suffira de souligner deux points.

Ergologiquement, d'abord, l'effet spectaculaire des pavements et des revêtements stuqués n'était pas exclusif d'autres fonctions d'ordre différent : les premiers servaient aussi à isoler le sol en évitant qu'on eût à patauger dans une terre boueuse et en facilitaient le nettoyage, comme le rappelle le nom de *kataklyston*, «lavable à grande eau», qui semble avoir pu les désigner¹¹⁴; les seconds, à assurer l'étanchéité des murs et peut-être à éviter le risque de contacts trop rudes avec la paroi non dressée des murs. De même que, pour porter des images, un réchaud n'en restait pas moins un ustensile de chauffage. C'est qu'en une même chose ouvrée se conjoignent couramment plusieurs fins, évidemment

¹¹¹ Ph. Bruneau, *EAD*, 29, *Les mosaïques* (1972); sur «l'emploi du verre, de la faïence et de la peinture» dans ces mosaïques, A.-M. Guimier-Sorbets et M.-D. Nenna, *BCH*, 116 (1992), p. 607-631.

¹¹² La thèse, encore inédite, de Fr. Alabe procure une étude complète des revêtements peints non historiés. Ces panneaux à sujets figurés n'ont jamais fait l'objet d'une publication d'ensemble; sur ceux de l'Ilot de la maison des comédiens, cf. U. Bezerra de Meneses, *EAD*, 27, p. 151-193. Voir l'exposé de synthèse du même auteur dans *GD*, p. 81-87.

¹¹³ Sur les figurines en terre cuite, A. Laumonier, *EAD*, 23. Sur la sculpture de marbre dans les maisons, J. Marcadé, *Au Musée de Délos* (1969), *passim*.

¹¹⁴ Je suis plusieurs fois revenu sur ce petit problème de philologie archéologique, en dernier lieu *Journal des savants*, 1988, p. 19-20.

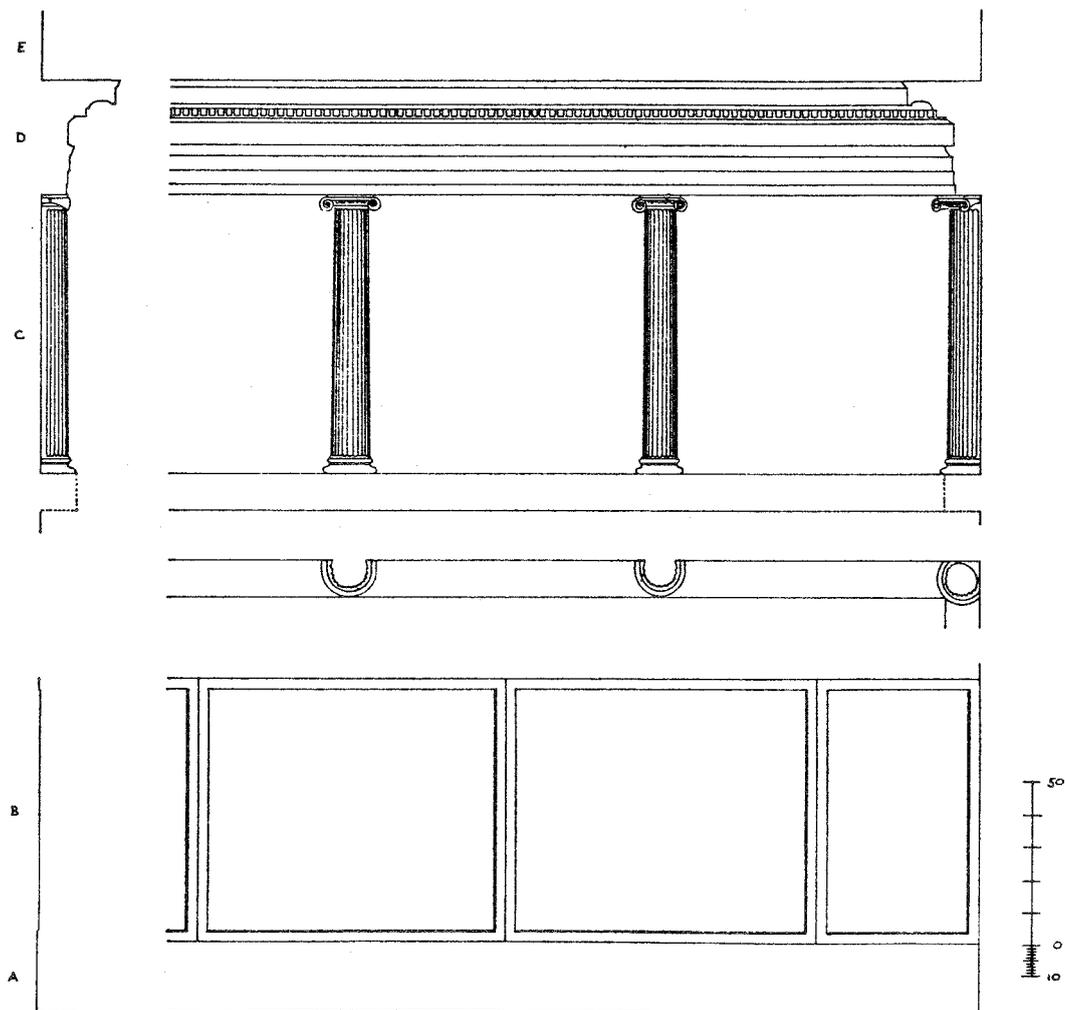


Fig. 6. — Restitution de la décoration murale de la pièce J de la Maison des comédiens (d'après *EAD*, 27, p. 153. Dessin de Niels Bech).

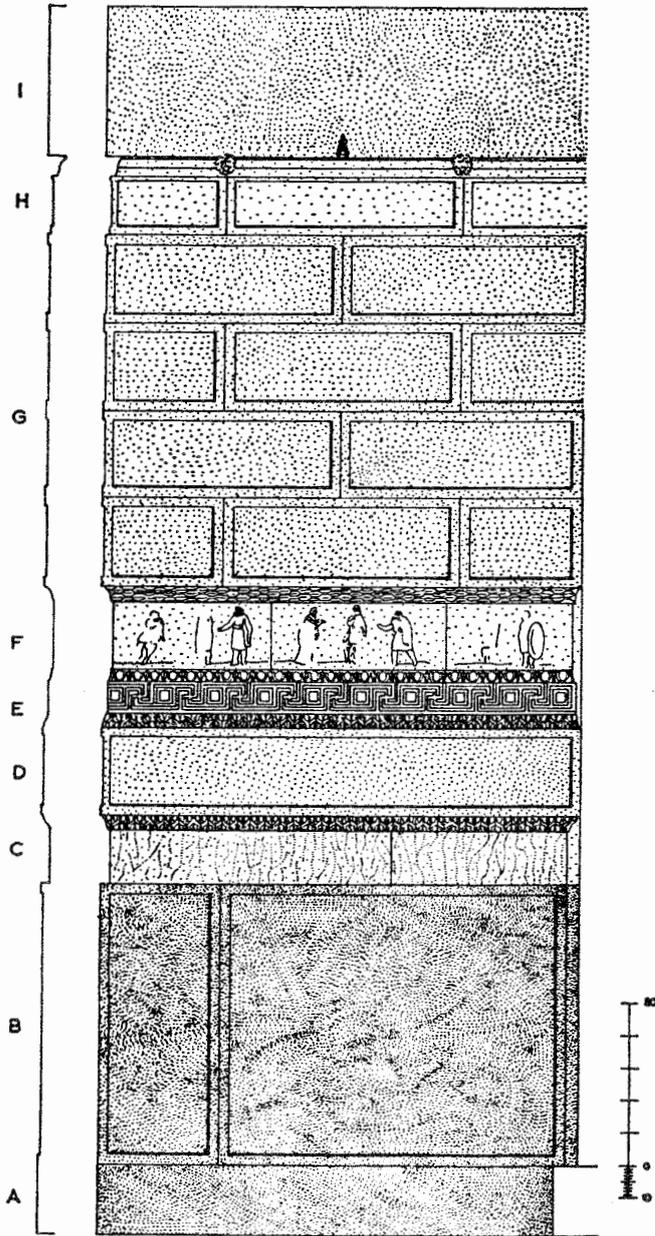


Fig. 7. — Restitution de la décoration murale de la pièce N de la Maison des comédiens (d'après *EAD*, 27, p. 154. Dessin de Niels Bech).

servies ici encore par des dispositifs distincts¹¹⁵, car ce ne sont pas taxinomiquement les mêmes caractères ni générativement les mêmes parties qui sont utiles à l'une ou à l'autre (en mosaïque, par exemple, si la diversité des couleurs des tesselles et leur faibles dimensions concourent à la fabrication de l'image, elles n'importent pas à celle du sol foulable aux pieds et lavable que fabriquent respectivement leur dureté et leur imperméabilité ainsi que leur association au ciment).

D'un point de vue à la fois socio- et axioartistique, ensuite, la littérature antique montre que le spectacle domestique était volontiers rejeté comme superflu ou immoral. Au moment de faire à sa femme la présentation élogieuse de sa maison, Ischomaque observe d'entrée qu'«elle n'est pas ornée de décorations polychromes [ou *poikilmasi kekosmetai*], mais que la construction est calculée en sorte que ... etc.» (Xénophon, *Économ.*, IX, 3), à quoi fait écho cet autre passage de Xénophon (*Mémoires*, III, VIII, 9) : «les fresques et les stucs ôtent plus de plaisir qu'ils n'en procurent». Et lorsqu'à la même époque Alcibiade enferme le peintre Agatharchos pour qu'il lui peigne sa maison, je crois qu'il fait autant scandale par la prétention d'avoir dans son privé ce qui traditionnellement était réservé aux édifices religieux ou civiques que par la séquestration d'un homme libre¹¹⁶. Quant à la mosaïque — dans la tradition du tapis que, quatre siècles plus tôt, l'Agamemnon d'Eschyle tenait pour *hybris* de fouler de ses pas —, elle compte à travers toute l'antiquité parmi les marques du luxe que condamnent les moralistes¹¹⁷. Certes, à Délos, la domiciliation du spectacle s'accompagne d'un certain amoindrissement des techniques traditionnelles : la statuaire se miniaturise aux dimensions d'un bibelot, et la terre cuite des «figurines» l'emporte quantitativement sur le marbre et le bronze; peintures et mosaïques portent souvent la marque d'une exécution hâtive et relâchée. Cependant on peut se demander si l'abondance du spectacle dans les maisons de Délos n'explique pas pour une part la réputation de luxe extrême que, si j'entends bien Cicéron¹¹⁸, avaient de son temps les habitants de l'île.

Les dispositifs de spectation. — L'art, je l'ai naguère expliqué ici même, n'est pas seulement mis en œuvre pour produire ce qui est à regarder; il peut se faire que soient aussi fabriqués des dispositifs favorisant, orientant ou même forçant la vision : ce qu'en référence au spectacle, j'ai appelé la spectation¹¹⁹. Par exemple — et sans même évoquer, tant ils vont de soi, tous les procédés qui, au théâtre, permettent au spectateur de voir ce que font les acteurs —, dans les jardins chinois des fenêtres sont faites pour diriger la vue sur la composition à contempler¹²⁰, comme dans nos salons un spot peut attirer l'œil sur un tableau plus apprécié que les autres; ou encore tout récemment, d'avril à juillet 1994, ont été installés à travers Genève des regardoirs, escaliers donnant accès à un viseur qui cadrerait une

¹¹⁵ Cf. *supra* n. 43.

¹¹⁶ Les textes anciens sont rassemblés et traduits dans le *Recueil Milliet*, n° 180 à 184.

¹¹⁷ J'ai réuni des textes dans *Journal des savants*, 1988, p. 65-66.

¹¹⁸ Cf. *supra* n. 2.

¹¹⁹ Cf. *RAMAGE*, 11 (1993), p 74-75.

¹²⁰ Voir l'article d'A. Gournay dans le présent fascicule, pp. 119-135.

vue de la ville et fabriquait ainsi non l'encadré mais l'encadrant. Plus fréquents qu'on ne l'imagine d'abord, les dispositifs de spectation peuvent cependant faire totalement défaut.

Riche de spectacle, la maison délienne inclut-elle donc ou non aussi une organisation artificielle de la prise de vue? Sous la réserve que nous manquent certaines des informations indispensables à une appréciation exacte, j'ai quand même l'impression que la spectation n'a pas entraîné de grands soins.

C'est pour le revêtement mural seulement que la réponse est assurée. J'ai rappelé qu'il pouvait inclure des scènes historiées qui, disposées sur des bandeaux hauts seulement d'une trentaine de centimètres, étaient seules à devoir être vues de près : elles sont placées à hauteur d'œil, mais sans plus.

La mosaïque de pavement se heurte aux embarras de la «lisibilité» (c'est le mot dont usent les spécialistes) aussitôt qu'elle accueille des sujets figurés qui, disposés sur le sol, s'offrent à la vue sous des angles multiples dont la plupart sont mauvais. On observe bien que les panneaux historiés de Délos présentent toutes les orientations possibles, regardables tantôt de la porte, tantôt du côté opposé, tantôt latéralement, mais comme on ignore l'utilisation de la plupart des salles et la disposition du mobilier, il est difficile de préciser si c'est à un projet précis que répondait, du point de vue de la spectation, l'orientation retenue¹²¹.

La statuaire domestique, enfin, a récemment donné lieu à des commentaires que je juge trompeurs¹²². Quand on regarde les deux figures que je reproduis ici, on dirait d'un angle de vision calculé, d'une disposition de la statue destinée à attirer le regard. En fait, la figure 8 montre simplement qu'en entrant dans la maison on voyait la statue devant soi quand elle était devant soi, et la figure 9 qu'on devait tourner la tête à droite quand elle était à droite, à moins, en ce dernier cas, qu'on ne la vît pas du tout si on regardait devant soi. Ce qui est fait pour être regardé est toujours regardable de quelque part, on s'en doutait, sans que de tous ces angles de vue qui varient à chaque cas se dégage la moindre règle de la spectation délienne. Encore ai-je retenu deux exemples où la situation de la statue est assurée; trop souvent elle n'est plus qu'hypothétique.

Et au bout du compte, qu'il s'agisse du placement des bandeaux peints historiés à hauteur d'œil, de l'orientation de panneaux figurés mosaïques ou des point de vue de la statue, ce n'est jamais affaire que de situation dans l'ensemble, non de fabrication d'un dispositif spécial.

¹²¹ Je résume mon exposé de *EAD*, 29, p. 45-46.

¹²² M. Kreeb, «Studien zur figürlichen Ausstattung delischer Privathäuser», *BCH*, 108 (1984), 316-343.

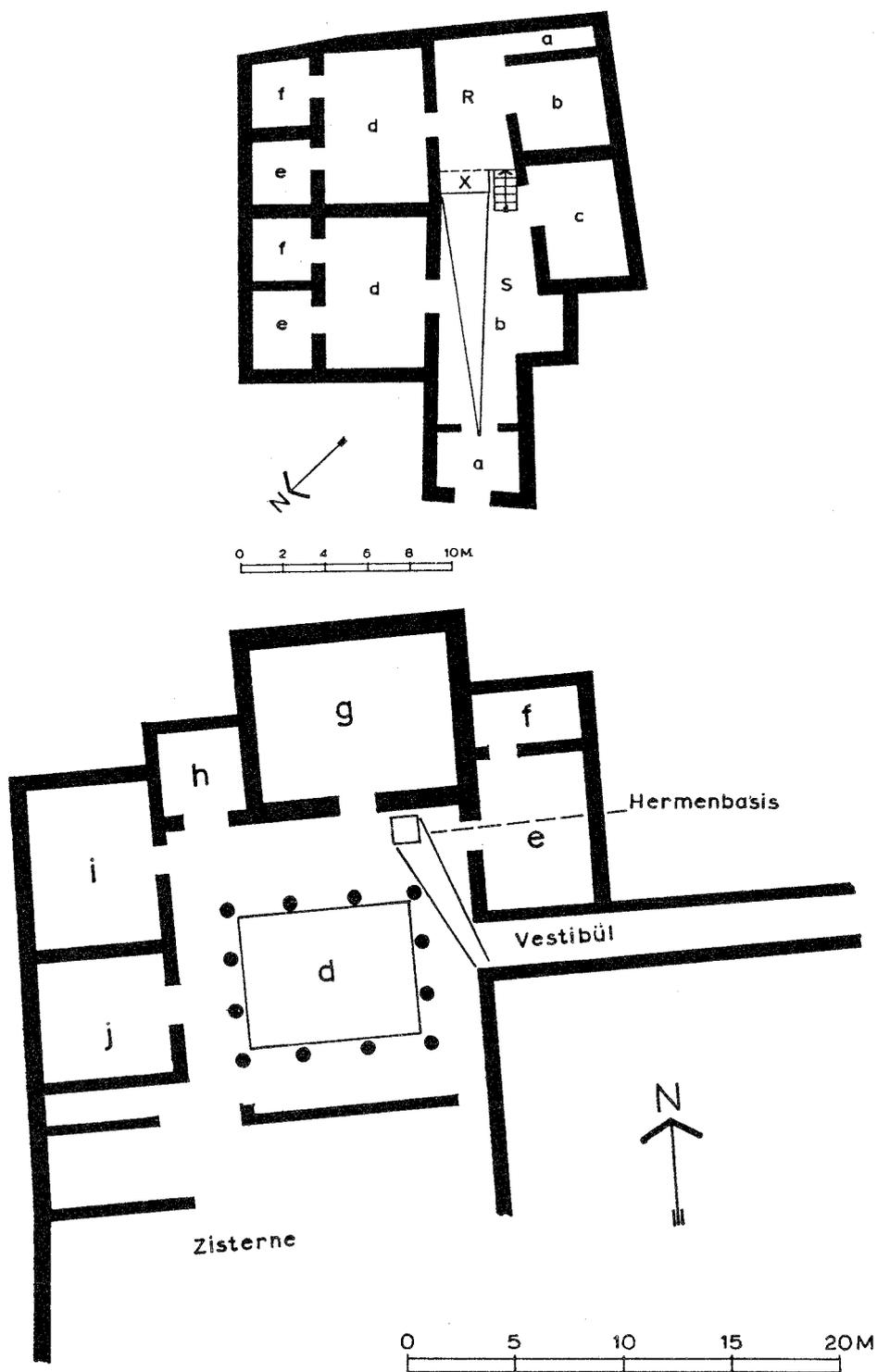


Fig. 8 et 9. — La Maison IIIS du Quartier du théâtre et la Maison des masques : schémas de M. Kreeb, *BCH*, 108 (1984), p. 321.

CONCLUSION L'ARCHÉOLOGIE MODÉLISÉE

Quiconque était déjà bien au fait de la maison délienne n'aura, au terme de ces pages, rien appris de neuf; il ne s'y trouve aucune observation ni aucune hypothèse documentaire qui soit inédite. C'est que mon propos était tout autre : celui de mettre le modèle de notre Artistique médiationniste à l'épreuve d'une information acquise dans une autre optique. Il s'agissait d'abord de reconnaître si tout entière elle trouverait sa place dans nos «cases» : rien de ce que je savais au départ ne m'est resté pour compte, mais sous condition de dissociations plus attentives, ainsi en distinguant bien la question de la maison de celle de la ville ou en cessant de confondre le *tropos* et le *topos*.

Ensuite et surtout, il s'agissait d'apprécier ce qu'on gagnait à modéliser une question archéologique déjà amplement traitée. Comme toujours le premier bénéficiaire, heuristique, tient à la précession des questions sur la collecte des données aptes à y apporter réponse, grâce à quoi sont d'entrée posées celles-là même que la carence documentaire ou quelque incuriosité eussent peut-être induit à omettre. Par là trouvent d'avance leur place assignée des bribes d'information qui autrement fussent restées erratiques. Par là surtout, le champ de la recherche, d'avance balisé, a chance d'être exploré de la façon la plus ample. Encore ai-je été ici incomplet en négligeant un peu les faits axioartistiques, le recoupement des plans de l'art et du droit : c'est seulement à propos du spectacle que j'ai évoqué ce luxe domestique dont les Déliens semblent avoir eu la réputation et qui — notablement désigné en latin du mot *luxuria* dont nous avons fait «luxure» — est une transgression morale du licite, de surcroît peut-être socialement répréhensible dans la tradition d'une *isogonia* (égalité de naissance) censée entraîner l'*isonomia* (égalité devant la loi) et peut-être l'*isomoiria* (égalité du partage)¹²³.

Du modèle il est un second bénéficiaire que je n'exploite pas ici : de faire comparer du comparable. Dès lors, quels qu'en soient le temps, le lieu et le milieu, qu'on traite systématiquement du gîte et de l'habitat, et, dans le premier, de l'aération, de la climatisation, etc., apparaissent exactement, au-delà des configurations globales, ces écarts et ces continuités dont a à connaître la socio-artistique ou, dans notre acception du terme, l'histoire de l'art¹²⁴. Ainsi s'apprécient, point par point, évolution et tradition entre les maisons du V^e siècle et celles de l'époque hellénistique, transition et propagation entre maisons d'Athènes, d'Olynthe ou de Délos, stratification et diffusion entre maisons citadines et fermes rurales¹²⁵. Tels peuvent avoir ainsi participé du même gîte qui n'ont jamais eu part au même habitat, et ce à des siècles et des milliers de kilomètres de distance; ainsi, vus à travers notre modèle, on avancerait que les Parisiens du XVIII^e siècle gîtaient à peu près comme les Déliens des années 100 avant notre ère.

¹²³ Sur la relation que certains établissent indûment entre les maisons et l'isonomie, voir la discussion de Roland Étienne, *TOPOI*, 1 (1991), p. 39-47.

¹²⁴ Cf. AA, n° 64a et 129.

¹²⁵ Sur ces six concepts symétriques, cf. AA, n° 136.

Absolument essentiel ici, le modèle offre encore l'avantage, en multipliant les dissociations théoriques, de multiplier aussi les points de vue archéologiques possibles et d'éviter qu'on en choisisse de mauvais ou d'inadaptés. Ce qu'a illustré la dialectique technico-industrielle. Sitôt qu'on s'avise qu'un même art peut servir des fins différentes et inversement, on comprend qu'archéologiquement tout ouvrage est envisageable de deux points de vue, celui des arts qui y sont mis en œuvre et celui des fins auxquelles il est ordonné. Tout dépend de l'objet en cause et, conséquemment, de l'objectif. L'équipement domestique ressortit, certes, techniquement à une grande variété d'arts, mais le premier venu sait d'évidence qu'il a une maison pour s'y garder des intempéries, pour s'y retrouver en famille, pour y déposer ses affaires, pour y travailler, etc. : tous ces «pour» indiquent clairement qu'une maison est une constellation de fins et qu'il est alors inadéquat, à la mode ordinaire de l'archéologie classique, de l'étudier selon la distinction des arts.

Le résultat ne se fait pas attendre. On a beau privilégier cette présentation technique, on parle d'architecture sans beaucoup s'intéresser au travail du maçon ou du charpentier, de peinture ou de sculpture sans grand souci des pinceaux et des ciseaux, parce qu'on sent bien malgré tout que ce n'est pas la production, mais l'effet du produit qui est primordialement en cause : sous un tel point de vue la maison paraît un musée mort. Je me flatte peut-être, mais la présentation par finalités industrielles la rend autrement plus vivante. Du moins l'ai-je ressenti ainsi en reprenant sous ce jour différent une question que j'avais jusque là traitée par considération successive des différents arts : en écrivant ces pages, j'ai cru quelque fois poser le cadre d'un roman archéologique plutôt que mener une investigation scientifique, sentir en tout cas une présence dans ces maisons dont, depuis trente-cinq ans, il m'a été si souvent donné de contempler le désert. Comme on dit aujourd'hui, j'ai eu l'impression de toucher au «vécu quotidien» des Déliens d'autrefois; d'autres sans doute ne la partageront pas, mais elle m'a fait plaisir tant il m'a semblé un peu pénétrer dans ce qui principalement est un outil-pour-vivre.

Philippe BRUNEAU
Université de Paris-Sorbonne

LE JARDIN CHINOIS

1. Ni par le nom, ni par l'organisation spatiale, le jardin chinois n'est vraiment l'équivalent du jardin européen. Dans la langue chinoise, le mot *yuan* désigne moins un espace clairement distinct de l'architecture bâtie, et principalement réservé à la culture des plantes, qu'une façon particulière de distribuer et d'aménager l'espace d'une habitation. En Chine, maison et jardin sont plus souvent imbriqués l'un dans l'autre que juxtaposés ; en outre, les végétaux qui garnissent cet ensemble sont considérés comme secondaires par rapport aux rochers et à l'eau.

Dans l'architecture chinoise traditionnelle, la maison se présente typiquement comme un espace enclos, à l'intérieur duquel cours et bâtiments alternent de manière régulière. Le plan de base le plus fréquent est celui dit du *siheyuan*¹, cour rectangulaire entourée de bâtiments sur les quatre côtés ; dans les maisons importantes, ces cours se multiplient et se juxtaposent. Le principal matériau de construction est le bois. Des piliers reposant sur des dalles de pierre soutiennent à eux seuls de lourdes charpentes couvertes de tuiles. Les murs, non porteurs, sont donc des cloisons amovibles. Quatre piliers délimitent une travée (*jian*), qui est l'unité de base utilisée pour calculer la surface et définir l'importance d'un bâtiment.

¹ Pour un exposé plus détaillé sur l'architecture de la maison chinoise, cf. Liu Dunzhen, *Zhongguo zhuzhai gaishuo* (Aperçu sur l'habitation chinoise), Pékin, Jianzhu chubanshe, 1957 ; trad. française : *La Maison chinoise*, Paris, Berger-Levrault, coll. *Architectures*, 1980, p.127 sq. ; Michelle Pirazzoli-t-Serstevens, *Chine*, Fribourg, Office du Livre, coll. *Architecture universelle*, 1970, p.11 et 171-175 ; Ronald G. Knapp, *The Chinese House*, Hong Kong, Oxford University Press, 1990, p.11 : *Courtyard houses*.

Dans le jardin, on modifie toutes ces caractéristiques de la maison en poussant jusqu'au bout les possibilités offertes par ce système de construction, notamment en apportant une plus grande variété dans le traitement du plan, des murs, des travées:

— au lieu de se succéder et d'alterner de manière régulière et prévisible, espaces couverts et hypèthres se combinent d'une façon si intime et complexe qu'il devient difficile de les distinguer nettement²;

— on exploite à fond le fait que les murs ne soient pas porteurs, en multipliant sur des façades entières les portes-fenêtres pivotantes, ou les fenêtres coulissant verticalement, qui peuvent se fermer ou s'escamoter presque complètement. On supprime au besoin certains murs, créant ainsi des pièces qui béent sur l'extérieur³;

— on joue sur le système des travées en aménageant, dans le plan des unités bâties, des espaces intermédiaires entre l'intérieur et l'extérieur, coursives ou péristyles. Le couvert inclut ainsi l'extérieur⁴. Et inversement, l'hypèthre inclut l'intérieur : dans les cours, garnies de rochers, de pièces d'eau, et de végétaux, les grottes, les frondaisons, les pergolas forment de véritables toits sous lesquels on s'abrite⁵; aux kiosques et aux pavillons isolés, s'ajoutent couramment des promenoirs couverts, accolés aux murs des cours ou reliant entre eux des éléments bâtis⁶.

2. La fabrication du jardin se conforme cependant, comme le reste de l'architecture, à une conception de l'espace et de la manière dont il doit être aménagé. Cette science est désignée en chinois par le nom de *fengshui*, littéralement vent et eau, expression souvent traduite par le mot géomancie⁷. Celle-ci vise à insérer au mieux les établissements humains dans la nature, en cherchant à les mettre en harmonie avec elle. Le site est soigneusement sélectionné en fonction de son relief et de son hydrographie; l'emplacement, l'orientation et la forme des constructions sont choisis de manière à utiliser le mieux possible les souffles d'énergie vitale (*qiyun*) qui se manifestent dans ce site, à capter leurs effets bénéfiques comme à se prémunir contre leurs influences mauvaises. Idéalement, on s'installe à l'abri d'une montagne située au Nord, dans un site de vallée traversée par un cours d'eau s'écoulant du Nord-Ouest vers le Sud-Est ; on tourne le dos au Nord pour regarder vers le Sud. Le plan de la

² Par exemple, dans le Yuyin Shanfang à Panyu (province du Guangdong).

³ Par exemple, dans le Wang Shi Yuan à Suzhou (Jiangsu).

⁴ *Ibid.*

⁵ Par exemple, dans le Zhanyuan à Nankin (Jiangsu).

⁶ Par exemple, dans le Zhuozhengyuan à Suzhou (Jiangsu), ou encore au Yiheyuan (le nouveau Palais d'Été) à Pékin.

⁷ Cf. Ernest J. Eitel, *Feng-shui. The Science of Sacred Landscape in Old China*, Londres, Trübner & Co., 1873, rééd. Londres, Synergetic Press, 1984 ; Stephen Feuchtwang, *An Anthropological Analysis of Chinese Geomancy*, Vientiane, Vithangna, 1974 ; Sophie et Pierre Clément, Shin Yong Hak, *Architecture du paysage en Asie orientale*, Paris, ENSBA, 1982.

construction suit cet axe Nord-Sud, et l'entrée se trouve au Midi.

Les principes géomantiques se retrouvent appliqués dans la plupart des jardins observables. Par exemple, l'entrée est le plus souvent située du côté Sud, et beaucoup des bâtiments construits à l'intérieur du jardin sont orientés de la même manière⁸. L'emplacement et la forme d'une colline de rochers, d'une pièce d'eau ou de certaines plantations sont choisis de manière à canaliser et concentrer les souffles d'énergie vitale. On retrouvera plusieurs fois dans la suite les effets de cette conception prescriptive de l'aménagement de l'espace.

Ces différences avec le jardin européen, accrues longtemps par des difficultés d'accès pour les voyageurs, expliquent sans doute que le jardin chinois demeure mal connu en Occident.

En Chine même, l'architecture n'a jamais constitué l'un des arts cultivés par les lettrés, qui sont traditionnellement les arts du pinceau : peinture, calligraphie et poésie. Les lettrés se sont pourtant intéressés de près à l'art d'aménager les jardins, car ils pouvaient le rapprocher de la peinture de paysage ; en outre, le jardin constituait pour eux le cadre de vie idéal. Au cours de l'histoire chinoise, les exemples abondaient de lettrés peintres qui créent des jardins et y résident. La manière dont on parle de cet art emprunte d'ailleurs largement au vocabulaire technique et critique utilisé à propos de la peinture.

Il est devenu habituel aujourd'hui de traiter du jardin chinois en combinant cette tradition héritée des lettrés et diverses méthodes de recherche historique ou sociologique :

— on s'efforce, d'une part, de reconstituer l'histoire du jardin chinois dans le cadre traditionnel de la succession des dynasties, en distinguant notamment jardins privés de lettrés et jardins impériaux ; cette opposition entre les milieux se double d'une autre, géographique, les jardins de lettrés observables étant essentiellement concentrés en Chine du Sud, dans la basse vallée du Fleuve Bleu, et les jardins impériaux en Chine du Nord, dans la région de Pékin⁹;

— on décrit, d'autre part, le jardin chinois en regroupant ses éléments selon le matériau dont ils sont constitués et les diverses techniques particulières que leur aménagement met en œuvre : on traite ainsi successivement de l'eau et des rochers, des plantes, des éléments bâtis, des pavements, des formes de balustrades, de portes et fenêtres, etc., comme on le fait en Chine dans les manuels qui

⁸ C'est le cas du Liuyuan, du Zhuozhengyuan, du Wangshiyuan à Suzhou (Jiangsu), du Yuyuan à Shanghai, du Geyuan à Yangzhou (Jiangsu), pour citer des exemples pris parmi les jardins les plus célèbres.

⁹ Ainsi, typiquement, pour une présentation historiciste : Zhang Jiaji, *Zhongguo zaoyuanshi* (Histoire de l'aménagement des jardins en Chine), Harbin, Heilongjiang renmin chubanshe, 1986 ; pour la distinction entre jardins impériaux du Nord et de lettrés du Sud : Frances Ya-sing Tsu (Zhu Yaxin), *Landscape Design in Chinese Gardens*, New York, McGraw-Hill Book Co., 1988, p.37 sq.



Fig. 3. — Scène composée de plantes et de rochers, située au milieu d'une cour; vue depuis une loge construite à cet effet, elle se trouve cadrée par l'ouverture. Wangshiyuan, Suzhou (Jiangsu). Photographie A. Gournay.

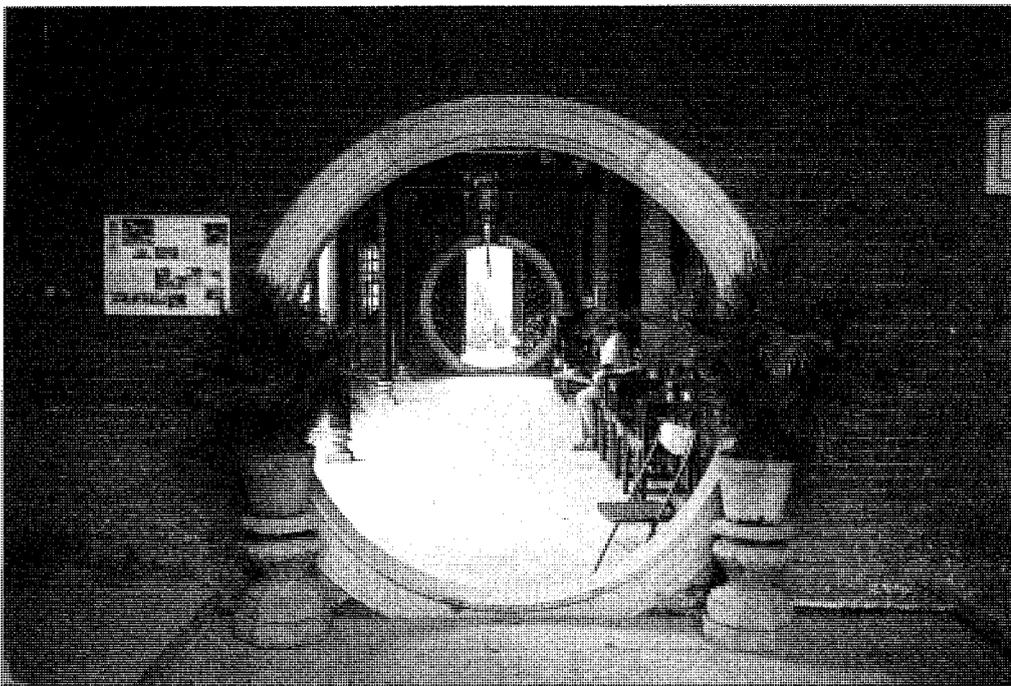


Fig. 4. — Portes de lune en enfilade; au fond, une ouverture rectangulaire encadre un rocher situé à l'extérieur. Liangyuan, Foshan (Guangdong). Photographie A. Gournay.

1. Le gîte.

Pénétration et déambulation.

Comme tout gîte le jardin comprend des dispositifs grâce auxquels le sujet peut pénétrer, accéder physiquement à ses différentes parties, et d'y déambuler: portes qui lui permettent de passer, chemins munis de dallages ou pavages qui lui évitent de piétiner dans la boue, degrés et escaliers qui l'aident à changer plus commodément de niveau, rembarde qui l'empêchent de tomber, embarcations qu'il emprunte pour naviguer sur certaines pièces d'eau¹², etc.

Aération.

La fusion réussie du couvert et de l'hypèthre, décrite plus haut, assure largement, dans toutes les pièces du jardin, l'aération : en dépit de la taille minuscule de certaines pièces, on n'a jamais l'impression d'y manquer d'air. De fait les plantes, en présence desquelles on se trouve constamment, contribuent à le renouveler.

Outre ces dispositifs nécessaires à tout gîte, le jardin chinois en comporte d'autres qui assurent au sujet un confort physique que la maison ne permet pas toujours au même degré.

Climatisation.

On climatise d'abord le jardin comme la maison, grâce à l'exposition des pièces, au choix des matériaux de construction, à la hauteur des murs et à l'avancée des toits au profil recourbé, caractéristique de l'architecture chinoise. Ces derniers, par la façon dont ils remontent aux angles des bâtiments qu'ils couvrent, assurent le maximum d'ombre en été et d'ensoleillement en hiver, car ils permettent d'éviter ou de laisser pénétrer les rayons solaires, en jouant de l'angle selon lequel ceux-ci frappent la terre à chaque saison¹³.

A ces techniques traditionnelles dans la maison, souvent encouragées par les prescriptions des géomanciens, s'en ajoutent d'autres, spécifiques du jardin par les matériaux qu'ils utilisent : les rochers empilés, les plantes cultivées contribuent à donner de l'ombre; avec les pièces d'eau, ils aident à maintenir, au plus fort de la chaleur estivale, une température qui reste fraîche, et une humidité constante. La fusion du couvert et de l'hypèthre garantit que le sujet présent dans le jardin se trouve toujours en contact avec ces régulateurs naturels (fig. 1).

Ventilation.

Le jeu des ouvertures permet de contrôler avec précision la ventilation, assurée par l'orientation des pièces qui tient compte des principes de la géomancie, et par

reproduit celui de Ph. Bruneau dans «Qu'est-ce qu'une église?», *RAMAGE* 9 (1991), p.49-70.

¹² Cette tradition fort ancienne est toujours pratiquée aujourd'hui dans les grands parcs impériaux devenus publics, à Beihai, au Palais d'Été, à Chengde.

¹³ Cf. Knapp, *op. cit.*, fig. 1.4.

conséquent des vents locaux. Ici encore, le jardin se distingue de la maison par le raffinement extrême et la précision des différents systèmes de contrôle : bouches d'aération à la base des murs, contrevents et persiennes à ouverture réglable devant les portes et les fenêtres¹⁴. A ces dispositifs intégrés au bâti s'en conjuguent d'autres qui relèvent du meuble, comme les paravents ou écrans portatifs, les stores de bambou, les rideaux de gaze moustiquaire, les tentures matelassées que l'on accroche devant les ouvertures, selon la saison.

Chauffage.

Les jardins chinois sont plus mal adaptés aux rigueurs de l'hiver. Si les ouvertures peuvent être masquées ou fermées pour se protéger du froid, le respect des traditions du *fengshui*, concernant notamment l'orientation ou l'exposition, assure, au moins dans certaines pièces, un ensoleillement maximal en hiver. Les dispositifs, habituels en Chine du Nord, de chauffage et d'isolation, assortissent au *kang*, banquette chauffante intégrée au bâti, des tapis et les lourdes tentures matelassées évoquées plus haut¹⁵. L'équipement comprend également des dispositifs mobiles, comme les braseros, les chauffe-mains, les oreillers en céramique que l'on peut garnir de braises. Chauffés selon le même procédé, les tabourets de porcelaine, aisément transportables à l'extérieur et munis à cet effet de trous de préhension, sont particulièrement bien adaptés aux zones hypèthres puisque le matériau dont ils sont fait les garantit des intempéries.

Tous ces dispositifs qui relèvent du logement s'associent à d'autres industries de l'être, vestimentaires ou alimentaires. Ceux qui assurent le chauffage du gîte seraient insuffisants sans les costumes ouatés que chacun porte en hiver. La ventilation est de même complétée par le vêtement et ses accessoires : il est habituel de porter en été des vêtements flottants et de se munir d'éventails. Mais on se rafraîchit ou se réchauffe aussi grâce à divers aliments produits et consommés dans le jardin, par exemple des fruits ou des tisanes.

Protection contre les moustiques.

Si tous les dispositifs qui permettent de contrôler la circulation de l'air garantissent au sujet une certaine fraîcheur, ils ne le mettent pas pour autant à l'abri des moustiques. Malgré l'emploi de tentures de gaze comme moustiquaires, de vêtements couvrants, d'onguents ou d'encens, voire d'animaux prédateurs (grenouilles et poissons), les jardins chinois peuvent être, en été, infestés de moustiques qui s'y reproduisent à la faveur des pièces d'eau. Les supporter peut d'ailleurs être avant tout une question d'habitude ou d'accoutumance, ce qui expliquerait l'apparente déficience des réponses techniques à cet inconvénient.

¹⁴ Le Yuyinshanfang à Panyu (Guangdong), déjà cité, est sans doute le comble du raffinement en la matière.

¹⁵ Tous ces dispositifs traditionnels en Chine du Nord s'observent par exemple dans les jardins de la Cité Interdite (Jardin de Qianlong notamment) ou à Chengde.

Installation et incubation.

On utilise aussi dans les jardins des meubles de bambou ou cannés, plus faciles à transporter temporairement à l'extérieur que ceux faits de bois ou de marbre, encore que de nombreuses peintures montrent des cours ou des terrasses de jardins meublées comme des pièces intérieures. Les jardins comportent d'ailleurs, en extérieur, de nombreux sièges fixes en pierre ou en ciment.

Le *kang* ou les bancs permettent aussi bien au sujet de s'asseoir comme de se coucher. Les lits de jour, parfois aussi dits lits de *luohan*¹⁶, et les chaises longues peut-être imitées de modèles occidentaux¹⁷, sont souvent présents dans les jardins et permettent de s'y reposer ou d'y faire la sieste, à l'intérieur comme à l'extérieur.

Est donc caractéristique du jardin en tant que gîte le fait qu'il permet au sujet de vivre autant dehors que dedans. Celui-ci s'y trouve logé de manière à pouvoir bénéficier au maximum d'un contact permanent avec les éléments naturels, tout en restant relativement à l'abri et en goûtant un certain confort physique.

2. L'habitat.

Les stores ou les rideaux qui dosent la ventilation permettent aussi d'échapper aux regards indiscrets : beaucoup des éléments relevés jusqu'ici tiennent à la fois du gîte et de l'habitat. Assurant d'une part le confort physique des sujets, ils contribuent d'autre part à isoler ou se faire rencontrer les personnes qui s'y trouvent.

La clôture.

Le jardin est conçu et construit, en Chine, comme un monde clos: on a souvent fait remarquer que le caractère chinois qui désigne le jardin (*yuan*) comporte dans son tracé un cadre qui semble représenter une enceinte. De fait, les jardins réalisés que l'on peut observer sont toujours délimités par une clôture qui marque leurs limites et les sépare du monde extérieur. Quand ils sont établis en ville, ils se cachent généralement derrière de hauts murs aveugles. Le vaste domaine impérial de Chengde est encéint d'un véritable rempart fortifié qui en facilite la défense militairement.

Les portes.

Les portes qui permettent de pénétrer à l'intérieur des jardins sont peu nombreuses et ne se limitent pas à de simples brèches dans le mur de clôture. Le dispositif d'accès au jardin est généralement complexe et joue le rôle d'un sas : celui-ci consiste souvent en une succession de réduits, courettes et corridors que

¹⁶ Du nom des «saints» du bouddhisme chinois, peut-être pour suggérer que ces lits sont destinés à la méditation.

¹⁷ Le Liangyuan à Foshan, ou le Yuyinshanfang à Panyu (Guangdong) possèdent de tels meubles.

l'on franchit au prix d'une déambulation compliquée¹⁸. Le cloisonnement de l'espace empêche de se déplacer en ligne droite et oblige à de multiples détours. Notons que le même principe de déplacement en zigzags s'observe à l'entrée des maisons : la géomancie prescrit la présence d'un écran, parallèle à la porte et qu'il faut contourner, comme une protection contre les esprits néfastes, qui ne se déplacent qu'en ligne droite. Dans la pratique, la présence de ces écrans protecteurs empêche tout individu se trouvant devant l'entrée de la maison d'en apercevoir l'intérieur, même lorsque les battants de la porte sont laissés ouverts. Ce principe d'un dispositif d'entrée qui oblige à des détours, empêche d'aller tout droit et d'apercevoir à l'avance l'intérieur vers lequel on se dirige, est développé dans les jardins et contribue, avec l'enfermement dans la clôture, à isoler du monde extérieur la communauté des personnes qui s'y trouvent.

Un dehors, public, est ainsi opposé à un dedans, privé. Mais à l'intérieur du jardin, des aménagements obéissant aux mêmes principes instaurent des ségrégations entre ses habitants.

Le cloisonnement interne.

La variété et la complexité des modes de cloisonnement à l'intérieur du jardin permettent d'isoler des espaces plus petits et d'en multiplier le nombre (fig. 2). Le jardin se trouve ainsi divisé en différentes pièces : le caractère plus ou moins privé de chacune est déterminé à la fois par son emplacement au sein de l'ensemble et par la manière dont elle communique, grâce au jeu subtil du cloisonnement et des ouvertures, avec les pièces qui l'entourent. Ce système permet de doser avec précision le degré d'intimité de chaque pièce. Dans le jardin, l'opposition entre un dehors et un dedans social ne correspond plus du tout à celle du couvert et de l'hypèthre : une cour située à l'écart peut avoir un caractère beaucoup plus privé qu'un pavillon ouvert à tous les regards¹⁹.

Le propre du jardin est que ce dosage ne se fait pas une fois pour toutes et n'est pas déterminé par le seul bâti : pour cloisonner l'habitat, comme plus haut pour rafraîchir le gîte, on utilise aussi les éléments de ce qu'on appelle souvent, de façon trop vague, son décor naturel. Écrans de rochers, rideaux de bambous, pièces d'eau, jardinières fixes ou pots de fleurs que l'on aligne, loin d'être seulement décoratifs — ou, comme nous dirons plus loin, spectaculaires —, constituent dans le logement autant de barrières ou d'obstacles qui isolent. Les plantes peuvent constituer, de même, une cloison qui n'est que saisonnière : une glycine que l'on fait pousser sur un treillis constitue par exemple un isoloir plus ou moins efficace selon les saisons. Les dispositifs mobiliers permettent, ici encore, une grande souplesse d'adaptation dans le cloisonnement de l'espace : de multiples correctifs temporaires peuvent en effet être apportés selon les besoins de l'utilisateur, au moyen des stores, rideaux ou paravents, déjà mentionnés pour leur rôle dans le gîte. La complexité du cloisonnement donne la nette impression que le jardin

¹⁸ Ainsi l'entrée Nord-Est du Wangshiyuan à Suzhou, ou celle du Yuyinshanfang à Panyu.

¹⁹ La cour Nord-Ouest du Wangshiyuan, la plus éloignée de l'entrée, constitue la partie la plus intime du jardin.

favorise la retraite, en multipliant les isolements, plus qu'il ne regroupe les individus en créant des points de rencontre.

Les sièges.

Ainsi les sièges fixes construits en zone hypèthre, signalés comme parties du gîte, jouent-ils également un rôle dans la fabrication de l'habitat. Ils sont dans certains cas disposés par deux ou par quatre autour d'une table, fixe elle aussi, qui porte parfois un échiquier gravé à sa surface : ils invitent clairement un nombre prédéterminé de participants à la conversation, au repas ou au jeu²⁰.

La déambulation.

Les dispositifs qui permettent la déambulation à l'intérieur du jardin, et les dimensions de chaque pièce jouent également un rôle dans la fabrication de l'habitat : un chemin, un pont ou un passage étroit, n'autorisant le passage que d'une personne à la fois, une pièce de dimensions réduites, en cul-de-sac, contribuent à isoler les personnes. Loin de seulement faciliter physiquement ou rendre plus confortable la déambulation dans le gîte, les divers dispositifs qui l'outillent la compliquent plutôt, en multipliant détours et carrefours, en faisant varier les niveaux ou les modes de franchissement, tantôt en imposant un itinéraire, tantôt en donnant le choix entre plusieurs. Créant parfois un véritable labyrinthe, ces détours contribuent à rendre sensible l'isolement²¹.

Isolement et rencontre.

Grâce à ce système, le maître du jardin peut, plus facilement que dans une maison, s'isoler à volonté, sans pour autant cesser de cohabiter avec une importante maisonnée qui comprend les autres membres de sa famille, ses serviteurs, ses hôtes éventuels. Les ségrégations sociales sont outillées dans le jardin, comme dans tout habitat, par l'attribution à différents groupes ou individus d'appartements distincts. Il existe ainsi dans les grands jardins des gynécées, des quartiers pour les domestiques, des pièces pour la réception et l'hébergement d'hôtes²². Loin de ne faire que refléter des distinctions sociales préexistantes, le jardin, comme tout habitat, contribue en fait à les instaurer par la manière dont il répartit les individus, les isole ou les regroupe.

Le jardin façonne notamment, en l'outillant, un style de vie particulier : celui du lettré. Il est, dans la tradition chinoise, le lieu par excellence où celui-ci est à même de se retirer, temporairement ou pour de bon, et d'échapper aux tracasseries de la vie du fonctionnaire officiel²³.

²⁰ On en trouve des exemples au Yiyuan à Suzhou ou au Keyuan à Dongguan.

²¹ Les plus beaux exemples d'aménagement labyrinthique sont sans doute ceux des rocailles du Shizilin à Suzhou, ou des couloirs du Keyuan à Dongguan.

²² Le Yuyinshanfang à Panyu et le Liangyuan à Foshan comportent tous deux des appartements réservés aux hôtes de passage et aux concubines.

²³ L'exemple le plus célèbre de lettré retiré est sans doute celui de Sima Guang (1019-1086). Cf. Siren, *op. cit.*, p.47.

Mais le lettré ne se voue pas pour autant à une solitude absolue : dans son jardin, l'ermite continue à mener une vie de famille²⁴, mais surtout il peut partager cette retraite avec ses pairs. Idéalement, dans la représentation qu'on s'en fait souvent en Chine, le jardin ressemble au séjour des immortels taoïstes : dans ses jardins, l'empereur Wudi (141-87 avant notre ère) des Han antérieurs avait fait aménager des îles censées ressembler aux contrées mythiques où les Immortels résident, en espérant qu'ils viendraient un jour s'y installer. Par ce procédé il croyait pouvoir, magiquement, les convoquer dans son jardin²⁵.

De la même manière, les jardins comportent souvent des dispositifs qui permettent d'y recevoir des hôtes, de les héberger, de partager avec eux les activités favorites des lettrés : conversation, jeu, repas et boisson, création littéraire, calligraphique et picturale. Ils favorisent alors la rencontre.

Il semble toutefois légitime de se demander s'il n'y a pas contradiction entre le désir proclamé de mener une vie naturelle, et le recours, dans ce but, au jardin qui renforce non seulement le confort physique, mais encore le statut social de son propriétaire. Logement fabriqué, le jardin est une création artificielle : outillée par le gîte et l'habitat qu'il constitue, l'existence que l'on y mène ne saurait être naturelle. Pourtant, par la façon dont il tient compte des prescriptions de la géomancie traditionnelle et les développe en une esthétique particulière, par le recours à certains matériaux (l'eau, les rochers, les plantes), par la façon dont il semble épouser les rythmes naturels, le jardin semble chercher à créer des conditions favorables pour un rapprochement avec la nature. Dans la poursuite d'un tel projet, l'ensemble des impressions produites sur le visiteur doit jouer un rôle prépondérant.

II. LE PAYSAGE

Dans ce qui intéresse non plus l'être, mais la représentation et que j'appelle ici globalement le paysage, il importe de dissocier le spectacle, qui comprend tout ce qui s'offre à la contemplation du visiteur, et la spectation, c'est-à-dire les dispositifs qui outillent la manière dont il appréhende le spectacle.

1. Le spectacle.

Un spectacle qui s'adresse aux cinq sens.

Rapproché traditionnellement de la peinture, le jardin est un spectacle. Mais il est notable qu'il sollicite en fait les cinq sens et pas seulement la vue.

L'ouïe. — Les arbres comme les pièces d'eau permettent de peupler

²⁴ Sur la tradition érémitique en Chine, voir A. Vervoorn, *Men of the Cliffs and Caves*, Hong kong, Chinese University Press, 1990, p.12 sq.

²⁵ Cf. M. Keswick, *op. cit.*, p.40.

artificiellement le jardin de sons que l'on apprécie comme naturels, et qui couvrent les bruits indésirables venus du dehors: murmures des ruisseaux, bruissement des feuillages, craquements des bambous, contribuant ainsi en même temps à la fabrication de l'isolement dans l'habitat. La végétation qui amortit les sons, et l'eau qui les couvre parfois du bruit de son écoulement assurent, avec la multiplication des cloisons et des sas, l'insonorisation du jardin. Plantes et pièces d'eau attirent les oiseaux, grenouilles et cigales qui remplissent le jardin de leur chant ; mais on s'assure également le concours de ces derniers en les retenant captifs dans des cages.

L'odorat et le toucher.— Les végétaux cultivés dans le jardin s'adressent également à l'odorat. Par exemple, le parfum qui se dégage en été des feuilles de lotus, lorsque s'y écrasent, comme au ralenti et avec un son mat, de larges gouttes de pluie, fait partie, pour qui se tient au bord de la pièce d'eau, à l'abri d'un pavillon, d'un ensemble de sensations à la fois visuelles, olfactives, sonores et même tactiles, si l'on tient compte de l'atmosphère humide dans laquelle le spectateur est plongé et de la chaude moiteur qui monte ainsi jusqu'à lui²⁶.

Le goût — Enfin, des sensations gustatives sont en outre fabriquées dans le jardin grâce aux différents produits qui y sont cultivés et que l'on prépare et consomme sur place²⁷.

Un spectacle qui varie dans le temps.

Les sensations produites se transforment constamment, du fait des changements que connaissent les dispositifs qui les produisent. Le spectacle peut être statique ou cinétique, permanent ou temporaire²⁸. Toutes ces sensations, loin d'être fabriquées de façon permanente, apparaissent et se transforment au fil du temps. Les dispositifs qui les suscitent, comme ceux qui outillent le logement, tiennent largement compte de cette dimension temporelle et des rythmes naturels. Ces changements qui se font au gré des heures ou des saisons sont perçus comme un moyen de faire vivre les usagers du jardin en harmonie avec la nature.

Un spectacle fragmenté dans l'espace.

Si le spectacle fabriqué au moyen d'éléments si variés n'est pas uniforme et continu dans le temps, il ne l'est pas non plus dans l'espace. On a recours pour cela à différents procédés.

Le découpage en scènes. — Il est notamment fragmenté en scènes ou vues (*jing*)

²⁶ Ainsi du kiosque ouvert surplombant la pièce d'eau, couverte en été de lotus, du Qinghuiyuan à Shunde.

²⁷ Par exemple, culture des litchis et longanes au Keyuan à Dongguan, préparation de thé au litchis au Qinghuiyuan à Shunde. Ces activités relèvent alors de ce que j'appellerai, dans la dernière partie de cet article, l'officine.

²⁸ Les édifices sont statiques, mais les animaux élevés dans le jardin introduisent des éléments mobiles dans le spectacle ; avec les saisons les végétaux se renouvellent ; une chute de neige ou un clair de lune brillant ajoutent au spectacle une dimension accidentelle.

(fig. 3), composées de plusieurs éléments, souvent traditionnellement associés comme les bambous avec les rochers (dont la matière, la texture, la couleur s'opposent) ou encore le trio des «trois amis de l'hiver» (bambous et pins dont la verdure est persistante, accompagnés des fleurs précoces du prunus). De telles associations renvoient la plupart du temps à des interprétations symboliques, consacrées par la tradition : ainsi le bambou est-il fréquemment associé au personnage du lettré, le pin à la longévité, les trois amis de l'hiver à la solidité des sentiments face à l'adversité. Une scène peut également inclure des éléments bâtis tels un pavillon ou un pont, qui jouent de ce point de vue le même rôle que les fabriques dans la peinture de paysage²⁹.

Les *penjing* ou «scènes en pot» et la miniaturisation. — Certaines scènes sont présentées à part, dans des vases, plateaux ou jardinières, qui sont souvent mobiles : on y élabore des compositions à l'aide de plantes et de rochers combinés, parfois de rochers seuls dans un bassin rempli d'eau³⁰.

Ce qui est spécifiquement chinois dans ces *penjing* ou «scènes en pot», c'est la fréquente miniaturisation de la scène présentée³¹. Pour certains arbres, elle s'opère réellement grâce à des procédés de nanification qui permettent non seulement de réduire artificiellement la taille d'une plante vivante, en contrôlant sa croissance, mais aussi de lui donner, en réduction, l'aspect qu'elle pourrait ou devrait avoir si on lui permettait d'atteindre sa taille naturelle. On s'efforce donc de rendre l'arbre conforme à un référent : l'idée qu'on se fait de l'aspect qu'il aurait en grandeur nature. Cette idée est au moins en partie fondée sur des arbres observés dans la réalité, et elle est en outre influencée par leur représentation, outillée ou non. C'est-à-dire que les arbres miniaturisés sont tout à la fois des arbres réels et l'image d'autres arbres réels ou imaginés.

Mais on peut aussi recourir, pour miniaturiser une scène, à des procédés illusionnistes : la taille à laquelle un arbre a été réduit porte le spectateur à considérer les cailloux qui l'entourent selon la même échelle que celui-ci et par conséquent à y voir des amas de rochers impressionnants. On indique parfois plus explicitement l'échelle de la scène à voir en introduisant dans la composition de petites fabriques en miniature, ponts ou pagodes, des chemins ou des escaliers ou même de petits personnages. Faute de pouvoir y pénétrer physiquement, le spectateur est donc invité à s'y projeter et à y déambuler mentalement, en s'imaginant réduit à l'échelle qu'on lui a indiquée.

Que la miniaturisation soit outillée ou non, le plateau utilisé est essentiel, parce qu'il fait de ces scènes des mondes clos, indépendants. Dans la tradition chinoise,

²⁹ Ainsi le kiosque et le pont du Liangyuan à Foshan.

³⁰ On observe de nombreux exemples de jardinières en maçonnerie tant dans le Jardin impérial au fond de la Cité Interdite que dans les jardins du Guangdong où la brique est abondamment utilisée. Le Zhuozhengyuan à Suzhou est équipé d'une pépinière où l'on produit des *penjing* exposés ensuite ailleurs dans le jardin. Les *penjing* chinois sont devenus au Japon les bonsai, beaucoup mieux connus en Occident.

³¹ Cf. Rolf Stein, «Jardins en miniature d'Extrême-Orient», in *Le Monde en petit*, Paris, Flammarion, coll. Idées et recherches, 1987, p.21 sq.

ce qui est enclos préserve sa nature intacte : la vie s'y déroule en circuit fermé, se régénère d'elle-même. Du fait de leur isolation, ces scènes en pot acquièrent la plénitude et l'invulnérabilité du monde clos. La puissance de vie qui s'y manifeste, surtout sous la forme vénérable, comme contournée par l'âge, d'un rocher ou d'un arbre où elle semble concentrée, exerce une influence bénéfique sur ce qui les environne et particulièrement sur qui les contemple³².

2. La spectation.

Je regroupe sous ce nom l'ensemble des dispositifs qui outillent la manière dont on appréhende le spectacle. Il est possible de distinguer, parmi eux, ceux qui fabriquent de la spectation statique ou de la spectation cinétique.

A. SPECTATION STATIQUE.

Les isolateurs.

Le mur ou le pot utilisés pour détacher une scène de ce qui l'environne jouent le rôle d'isolateurs et outillent ainsi la manière dont on la contemple. Ils constituent, de ce point de vue, des dispositifs qui relèvent de la spectation. La difficulté pour les reconnaître comme tels vient de ce qu'ils sont spatialement contigus à la scène qu'ils présentent et que visuellement ils en font également partie³³.

La mise à distance.

D'autres dispositifs assurent la spectation en présentant à distance la chose à voir. Ainsi des balcons, des terrasses d'observation sont-ils spécialement construits à cet effet : ils permettent au spectateur de découvrir la chose à voir selon un angle choisi et maintiennent entre lui et elle une distance calculée. Des sièges fixes, intégrés au bâti : tabourets, bancs de pierre sont placés à des endroits offrant une vue privilégiée. De même, une pièce entière peut jouer le rôle d'une loge, au sens où l'on parle de loges dans nos théâtres à l'italienne, et être fabriquée pour permettre la contemplation d'une scène située en dehors de celle-ci ; son ouverture est souvent munie d'un cadre sculpté qui concentre l'attention sur la scène extérieure, ainsi visée³⁴.

Le cadrage.

Les dispositifs de spectation les plus originaux et, me semble-t-il, spécifiquement chinois sont précisément ceux qui enclosent la chose à voir dans un cadre vertical situé, entre elle et le spectateur, à une distance calculée. L'emplacement et la forme de certaines ouvertures sont ainsi calculés de manière à cadrer une scène

³² Cf. Stein, *op. cit.*, p.68 et 108.

³³ Ainsi les murs blanchis ou noircis qui, dans les jardins du Jiangnan, servent de fond à ces compositions et les isolent du reste du spectacle.

³⁴ Ainsi au Keyuan à Dongguan.

que l'on aperçoit au travers. La scène en question, ainsi isolée et détachée de son environnement immédiat, apparaît comme un monde différent.

La forme donnée à ces cadres verticaux invite d'ailleurs à la considérer ainsi : les cadres longs et étroits ont des formats analogues à ceux des peintures sur rouleaux ; certains prennent la forme d'un éventail et évoquent ainsi les peintures dont on orne ces accessoires familiers ; d'autres, celle d'un vase ou d'une gourde, symboles traditionnels du monde clos où l'on pénètre difficilement par une ouverture étroite³⁵. Toutes ces ouvertures relèvent à la fois, par les impressions visuelles que leur forme suscite, du spectacle, et, par la façon dont elles encadrent une autre partie du spectacle, de la spectation.

Un autre cas illustrera ce point. On trouve également dans les jardins chinois de nombreuses ouvertures circulaires, dites portes de lune : leur forme évoque en effet celle de cet astre, si important dans les jardins, et fait d'elles, sans doute possible, des éléments du spectacle ; mais ces portes constituent aussi des dispositifs de spectation, puisqu'elles permettent d'apercevoir, cadrée par elles, une partie du spectacle qui se trouve au-delà. Elles jouent en outre un rôle dans la fabrication du gîte, puisque le diamètre de leur ouverture en permet le franchissement par le sujet, et dans celle de l'habitat, car elles participent au cloisonnement de l'espace. On remarque à cet égard que la fragmentation du spectacle, sa mise à distance par les dispositifs de spectation contribuent à renforcer l'impression d'isolement et la fabrication de la retraite. Ces portes de lune semblent indiquer qu'elles donnent accès à un monde différent et parfaitement enclos, plus reculé et par conséquent plus désirable que celui où l'on se trouve quand on les découvre.

Cadres en enfilade.

Suivant le même principe mais de façon plus complexe, il arrive que plusieurs cadres s'accumulent en enfilade entre le spectateur et la chose à voir ; celle-ci paraît alors encore plus lointaine tandis que celui-là est parfois clairement invité, quand il s'agit de portes, à les franchir successivement pour s'en rapprocher³⁶ (fig. 4).

Cet exemple montre comment les dispositifs de spectation outillent non seulement la façon d'appréhender des scènes isolées, mais permettent aussi d'enchaîner les scènes entre elles, de les faire se succéder en un ordre calculé qui définit un parcours du spectateur.

³⁵ On trouve des exemples extrêmement variés de formes d'ouvertures dans les jardins du Bas-Yangzi.

³⁶ Par exemple, l'entrée du Liangyuan à Foshan.

B. SPECTATION CINÉTIQUE.

Enchaînement des scènes.

Un des procédés les plus fréquents consiste à jouer sur les contrastes entre scènes contemplées successivement. Par exemple, une fenêtre encadrant une scène de rochers semble donner sur un précipice vertigineux : elle frappe d'autant plus le spectateur qu'il vient d'en contempler une autre plus paisible, qui présente des saules reflétés par une pièce d'eau³⁷.

Spectation et déambulation.

D'autres procédés déterminent le déplacement du spectateur en fonction des scènes qu'on veut lui faire découvrir : on l'oblige par exemple à se concentrer sur la déambulation elle-même, en la rendant difficile, pour lui révéler soudain, au moment où il relève la tête, une scène qu'il n'attendait pas. Le système de sas de la porte d'entrée, l'ascension périlleuse d'un amas de rochers, précèdent ainsi l'accès à une vue panoramique de la cour principale du jardin. On conditionne ainsi le spectateur à l'avance, en harmonisant les sensations physiques suscitées par divers dispositifs du logement avec celles qui doivent naître du spectacle. L'effet produit par la découverte et la contemplation de la scène visée s'en trouve renforcé. Les parcours en zigzag préconisés par la géomancie conduisent à découvrir à chaque tournant une vue différente. Ou encore, à bord d'embarcations qui évoluent sur les pièces d'eau, le spectateur est tantôt rapproché ou éloigné d'une scène à voir : on lui fait ainsi découvrir les berges et même assister à des représentations d'opéra. Des dispositifs complexes maintiennent la distance avec la chose à voir, permettent d'en doser la découverte dans le temps comme dans l'espace, et de contrôler l'intensité de ses effets.

Le logement et le paysage que constitue le jardin chinois sont deux réalités dissociables dans l'analyse. Celle-ci permet de montrer que l'un et l'autre s'organisent selon des modes attendus pour le type d'industrie auquel ils ressortissent : le logement comporte à la fois du gîte et de l'habitat, et le paysage est fabriqué grâce à des dispositifs qui relèvent du spectacle et de la spectation.

Cependant, dans la réalité, logement et paysage ne sont pas simplement juxtaposés. Un même élément du jardin peut être inclus dans divers dispositifs et servir ainsi à différentes fins. Ceci a été signalé plusieurs fois dans l'exposé qui précède mais peut s'illustrer encore par l'exemple de l'éclairage.

L'éclairage joue un rôle essentiel dans la fabrication du logement. Sans lui, toute vie normale serait d'abord impossible dans le gîte. La fusion du couvert avec l'hypèthre permet de profiter au maximum de l'éclairage naturel, tant diurne que nocturne. Mais on recourt aussi à la lumière artificielle : les lanternes de papier ou de soie, qui se balancent dans le vent sans s'éteindre comme les bougies, permettent d'éclairer le gîte : on les suspend à l'intérieur comme à l'extérieur des

³⁷ L'exemple est emprunté au Wangshiyuan à Suzhou.

bâtiments, le long des chemins ou au bord des avant-toits.

Ce système participe également à la fabrication de l'habitat, selon qu'il contribue à rassembler ou isoler les personnes. Ainsi certaines lanternes sont-elles à usage individuel et mobile : on peut transporter sa lanterne avec soi, ou se faire accompagner d'un serviteur chargé de ce soin.

Mais d'autre part, la lumière elle-même fait partie du spectacle jardinier. Les lanternes sont aussi des choses à voir. Les moments où la lune brille sont considérés comme privilégiés, et on aime à contempler son reflet dans les pièces d'eau.

Enfin, ces diverses sources d'éclairage relèvent aussi de la spectation : elles éclairent ce que le paysage donne à voir. Sans elles, tout spectacle visuel serait impossible. Le jeu des ouvertures, les fenêtres garnies de papier ou de verre coloré, les frondaisons végétales ou les plantes que l'on fait pousser sur des pergolas permettent de contrôler l'intensité de la lumière qui éclaire le spectacle, comme d'ailleurs celle qui tombe dans le gîte. On a parfois recours à des procédés d'éclairage indirect, quand par exemple le miroitement des pièces d'eau reflète par en-dessous, sur le plafond des bâtiments qui donnent sur l'eau, l'éclat du soleil ou de la lune³⁸. La lumière permet encore de projeter sur des murs blancs l'ombre profilée des plantes, des toits recourbés ou des fenêtres treillisées : combinée avec l'objet dont on projette la silhouette et le mur qui sert d'écran, elle fait partie d'un dispositif de spectation, le spectacle proprement dit étant constitué par l'ombre projetée.

La fabrication d'un logement et d'un paysage sont deux fins que l'on pourrait sans doute retrouver dans tout jardin, tant en Orient qu'en Occident. En Chine, logement et paysage, fabriqués au moyen des mêmes éléments, se trouvent étroitement imbriqués. Ils se servent et se renforcent mutuellement :

— le logement, tant pour fabriquer un gîte confortable que pour permettre la retraite dans l'habitat, utilise abondamment l'eau, les rochers, les plantes qui sont essentiels dans le paysage jardinier. Mieux, il reprend et développe en une esthétique, particulière à ce genre d'habitation, les principes de la géomancie traditionnelle qui cherchent à rendre cette habitation conforme aux rythmes naturels.

— le paysage, lorsqu'il compose les différentes scènes qui forment le spectacle, ou les met en valeur par les divers procédés de spectation, statique ou cinétique, isole et multiplie les mondes différents, suggérant ainsi que le jardin comporte d'innombrables possibilités pour s'échapper, toujours plus loin, dans des mondes meilleurs.

L'officine.

Paysage habitable, le jardin chinois n'est pas seulement un lieu où l'on s'établit pour contempler. Il est équipé pour accueillir certaines occupations, en particulier,

³⁸ Ainsi, dans le Ouyuan à Suzhou.

on l'a vu, celles de la retraite et de la rencontre. Mais il est aussi une officine, c'est-à-dire qu'on s'y livre à des activités de production :

— d'une part, traditionnellement, s'y cultivent des plantes, s'y élèvent parfois des animaux. Le jardin inclut les terrains et l'outillage (pépinières, cages, serres, outils de jardinage, etc.³⁹) nécessaires à cette production horticole. Les produits obtenus peuvent servir, sur place, à fabriquer le logement comme le paysage. Ceux-ci, en effet, ne sont pas établis une fois pour toutes, mais nécessitent un entretien permanent. Ce trait est certes commun à la plupart des ouvrages fabriqués par l'homme, mais le jardin a la particularité, à cause du caractère vivant de certains des matériaux dont il est constitué, d'être en perpétuelle recreation. Ou bien, ces produits cultivés sont récoltés et consommés, parfois utilisés comme matériaux dans la fabrication d'autres ouvrages, notamment dans la préparation et la consommation de nourriture, activités qui peuvent prendre place et être outillées dans le jardin.

— d'autre part, on s'adonne dans le jardin chinois à des activités de création qui relèvent des diverses disciplines considérées dans les milieux lettrés comme des beaux-arts (*yishu*): poésie et création littéraire, calligraphie, peinture, musique. Ces dernières activités se déroulent parfois dans des lieux spécialement aménagés pour les accueillir (studios, bibliothèques, pavillons de musique⁴⁰). Elles sont stimulées par le paysage jardinier, qui sert de modèle et d'inspiration : on compose ainsi des poèmes ou des peintures qui représentent ou commentent les scènes du spectacle. Une activité traditionnelle dans les jardins consiste à composer des noms ou des commentaires poétiques qui sont calligraphiés et affichés ensuite pour accompagner la scène à voir. On enrichit ainsi le spectacle, et on fabrique de la spectation à l'usage des visiteurs à venir.

Antoine GOURNAY
École nationale du patrimoine

³⁹ Outre la pépinière spécialisée dans la production de penjing du Zhuozhengyuan, mentionné plus haut, on peut citer celle du Heyuan à Yangzhou.

⁴⁰ Ainsi le Wangshiyuan à Suzhou comporte une bibliothèque, et un pavillon spécialement aménagé pour y jouer du *qin*, la cithare chinoise : la courette qui le borde sert de caisse de résonance.

CHRONIQUE DES EXPOSITIONS

ALSACE

• Musée du Pays de Hanau - Bouxviller
Le printemps : rites coutumes et usages

• Musée historique - Mulhouse
Mulhouse 1293-1798, Ville libre et République

• Musée du Papier peint - Rixheim

- *Les styles revisités. Papier peint et ornement dans les années 1860*

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle se pose avec acuité le problème de l'ornementation. La période revisite les ornements du passé, en les imitant plus qu'en les copiant : produits de l'aristocratie de tous les temps et de tous les pays, ces ornements facilitent l'accès au statut social recherché.

- *L'étoffe du papier peint XVIII^e-XX^e siècle*

Le papier peint, dès le XVIII^e siècle, a imité le textile sous ses formes les plus diverses. Présentation d'une centaine de papiers peints des XVIII^e et XIX^e siècles imitant le velours, le capiton, les indiennes, la tapisserie...

AQUITAINE

• Musée historique de l'hydravion - Biscarosse
L'oeil du peintre, l'oeil du photographe

• Musée des Arts décoratifs - Bordeaux

L'âge d'or du portrait
Présentation des portraits en miniature.

• Musée Goupil - Bordeaux
A l'ombre des grands hommes

Un parallèle entre portrait officiel et portrait intimiste au XIX^e siècle. Exposition construite autour d'une peinture d'Hippolyte Flandrin, Portrait de la comtesse Maison.

• Musée national du château - Pau
Les Pyrénées en images. De la lithographie à la photographie. 1820-1860

AUVERGNE

• Hôpital - Yssingeaux
Faïences pharmaceutiques d'Yssingeaux et du Sud-Est

BOURGOGNE

• Musée du Costume - Château-Chinon
La Beauté du Diable. Les vêtements de dessous féminins du XVIII^e au XX^e siècle

• Musée municipal - Cosne
La batellerie traditionnelle de la Saône

- Musée archéologique - Dijon
Regards croisés. L'ancienne abbaye Saint-Bénigne

Présentation du site et histoire de l'abbaye de la construction mérovingienne aux travaux de restauration récents.

- Musée des Ursulines - Mâcon
Le portrait (collections du musée)

- Musée municipal Frédéric Blandin - Nevers

Les faïences italiennes

Présentation d'une soixantaine de pièces des plus grands centres italiens des XVe, XVIe et XVIIe siècle, conservées dans les collections du musée.

- Musée Auguste Grasset - Varzy
En chien de faïence. La faïence zoomorphe au XVIIIe siècle

BRETAGNE

- Musée des Jacobins - Morlaix
Quand les Bretons passent à table

- Musée départemental breton
Voyages romantiques en Finistère, 1770-1870

Sites et monuments du département à travers le dessin, la gravure, le livre et la sculpture.

- Musée des Beaux-Arts - Quimper
La Bretagne vue par les peintres

CENTRE

- Musée de la Poste - Amboise
Chaptal (1756-1832) L'homme qui réinventait le sucre

Au château de Chanteloup, Chaptal mit au point l'extraction du sucre à partir de la

betterave pour remplacer le sucre de canne, inexportable en raison du blocus anglais.

- Musée du Berry - Bourges
La cathédrale Saint-Etienne de Bourges dans les collections des musées de Bourges

- Musée des Beaux-Arts - Orléans
1936-1939, le Front populaire et l'Art moderne

- Museum d'Histoire naturelle - Tours
De la pierre brute à la pierre sculptée

CHAMPAGNE-ARDENNE

- Musée municipal - Bourbonne-les-Bains
La Guerre des Assiettes. La faïence patriotique et humoristique de la Première Guerre Mondiale

- Musée - Chaumont
Mémoire d'autoroute

- Musée - Langres
Joseph Boillot. Architecte langrois de la Renaissance

CORSE

- Musée Fresch - Ajaccio
Les arts traditionnels corses aux XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles

FRANCHE-COMTE

- Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie - Besançon

Sébastien Eurrard inventeur du piano forte

- Musée départemental Albert Demard - Champlitte
L'école de 1840 à 1900

- Musée d'Archéologie - Lons-le-Saulnier
Des potiers jurassiens

- Musées de Montbéliard - Montbéliard
Céramiques médiévales et modernes en Franche-Comté

ILE DE FRANCE

- Musée du Louvre - Paris
Le photographe et l'architecte. Baldus, Lefuel et le Louvre de Napoléon III

- Musée national des arts et traditions populaires - Paris
Le compagnonnage

- Musée Carnavalet - Paris
Paris Grand Ecran. Splendeurs des salles obscures 1895-1945

- Musée de la Mode et du Costume - Paris
Autour du dessin de mode

- Maison Fournaise - Chatou
Maurice Leloir et le costume
Maurice Leloir (1853-1940), ami de Guy de Maupassant, illustrateur, décorateur et artiste a rédigé le premier dictionnaire du costume et a participé à la fondation du musée Galliéra.

- Écomusée de Fresnes - Fresnes
Autour de saint Éloi

- Musée national des châteaux de Malmaison et Bois-Préau - Rueil-Malmaison

Au service de l'Épopée : des assiettes pour l'empereur

Histoire de l'épopée napoléonienne à travers la faïence fine imprimée des grandes manufactures du XIXe siècle.

- Musée de la Batellerie - Conflans Sainte-Honorine

Reflets de Faïence, la batellerie et la vie fluviale, XVIIe-XIXe siècles

Présentation d'une centaine de pièces à décor de batellerie fluviale, essentiellement de la Loire, de la Seine et du Nord (Nevers, Roanne, Saint-Cloud, Sinceny et divers), du XVIIe au XIXe siècle.

LANGUEDOC-ROUSSILLON

- Musée du Vieux-Nîmes - Nîmes
Terres au quotidien XIXe et XXe siècles

Présentation de la collection de terres vernissées du musée provenant essentiellement de l'Uzège et des Basses Cévennes. Répertoire des formes et des usages.

LORRAINE

- Musée Barrois - Bar-le-Duc
Faïences d'Argonne et d'ailleurs

- Musée historique lorrain - Nancy
Mobilier traditionnel lorrain

- Musée municipal - Sarreguelines
Quand la faïence trompe l'œil

MIDI-PYRÉNÉES

- Musée des Augustins - Toulouse
Les jardins d'un couvent
Reconstitution des différents jardins que l'on trouvait dans les monastères et abbayes de l'époque médiévale.
- Musée Paul Dupuy - Toulouse
Le comte de l'an Mil. Le tombeau des comtes à Saint-Sernin

NORD PAS-DE-CALAIS

- Musée de la Chartreuse - Douai
L'orfèvrerie de Douai du Moyen Age à la Révolution
- Musée des Beaux-Arts - Dunkerque
Ports détruits, villes reconstruites

HAUTE-NORMANDIE

- Musée de la Marine de Seine - Caudebec-en-Caux
De la forêt au bois de marine
- Musée départemental des Antiquités - Rouen
Grégoire de Tours, premier historien de France

PAYS DE LA LOIRE

- Musée de Tessé - Le Mans
Les armes blanches des musées du Mans
- Musée de la Reine Bérandgère - Le Mans

Prestige de la ferronnerie : hommage à François Liger (1819-1910)

PICARDIE

- Écomusée des Pays de l'Oise - Beauvais
Mémoire de brosses
Une exposition sur la brosse dans un ancien moulin transformé en brosse à la fin du XIXe siècle.

PROVENCE-ALPES-COTE D'AZUR

- Musée des arts et traditions populaires - Draguignan
Emballages et transports
L'imbrication étroite du monde paysan, de l'artisanat et de la Cie des Chemins de Fer PLM sur un produit ordinaire, l'emballage.
- Musée international de la Parfumerie - Grasse
Serge Mansau, créateur de flacons de parfums
- Musée archéologique René Baucaire - Istres
L'huile d'olive
- Musée de la Mode - Marseille
Paco Rabanne
Cf. ci-dessous, p. 160, n°7.
- Palais Lascaris - Nice
Robert Nanteuil 1623-1678
Le portrait gravé en France au XVIIe siècle
- Musée de Salon et de la Crau - Salon-de-Provence
Salon et son hôpital
Évocation de l'histoire hospitalière de Salon, de l'Hôpital Saint-Jacques à la construction des bâtiments actuels

RHONE-ALPES

- Musée dauphinois

- *La grande histoire du ski*

Du ski utile, pratiqué depuis toujours par les populations nordiques au ski futile, de loisir et de compétition.

- *L'homme et le fer dans les Alpes*

- Musée des Tissus et des Arts décoratifs - Lyon
Hommage à Yves Cordier architecte désigner lyonnais

- Musée international de la Chaussure - Romans
Souliers costumés. Bas-reliefs d'Henri Terres

- Musée de Valence - Valence
Chefs-d'oeuvre des églises drômoises

ILE DE LA REUNION

- Stella Matutina - Piton-Saint-Leu
Intérieurs créoles
Un travail ethnographique sur l'intérieur créole une évolution de la case traditionnelle à l'habitat actuel.

Hélène MAMOU

COMPTES RENDUS BIBLIOGRAPHIQUES

1. Marie-Claire AMOURETTI et Georges COMET, *Hommes et techniques de l'Antiquité à la Renaissance*. Paris, 1993, coll. «Cursus», 186 p.

M.-Cl. Amouretti et G. Comet, historiens bien connus des techniques anciennes, proposent ici¹ un vaste panorama du développement technique, de la préhistoire à l'orée des temps modernes.

C'est un livre à l'évidence très informé, assis sur une grande diversité de données : textes en tout genre (littérature, inscriptions, papyrus, etc.), images, observations de fouille, y compris subaquatique, et cette «archéologie expérimentale» que nous préférons nommer «auturgie»² (p. 6).

C'est aussi un livre attrayant, non seulement par une façon d'écrire d'une agréable simplicité, mais aussi par le parti narratif. Le plan, en effet, est géochronologique, voire chronologique puisque, hormis le sixième, heureusement consacré à la Chine, les chapitres envisagent successivement les grands moments de l'histoire européenne. Et chaque chapitre a son organisation particulière qui ravive l'intérêt en en faisant une nouvelle étape du récit : par exemple, le chapitre 4, qui concerne la Grèce, étudie les arts du feu, la maîtrise de l'eau, les machines de guerre, les pressoirs et les moulins à eau, «des techniques au service de la ville», tandis que le chapitre 5, qui traite du monde romain, met en avant les routes, les ponts, le mortier, la céramique sigillée, les mines, etc.

C'est là le résultat d'un propos délibéré : d'entrée, le livre est donné comme une «démarche historique» où les choix, évidemment nécessaires dans un petit livre, sont opérés «en fonction des sources historiques disponibles» (p. 3) et qui permet de «mettre en relief l'originalité de chaque société et la place qu'elle a donnée à ses techniciens» (p. 4 de couverture). Par là s'entend mieux le titre qui, au pied de la lettre, m'avait d'abord paru substantialiste, de même que celui du chapitre 9, «Les techniques au service des hommes» : comment la technique serait-elle sans l'homme qui en est seul capable, qu'elle a toujours et partout pour fin de servir et qu'elle contribue, comme le langage, la société ou le droit, à faire tel et non plus singe (exactement, la société n'étant qu'humaine et contribuant à l'humanisation, comme le CNRS devrait abandonner ses «sciences de l'homme et de la société» qui sont aussi absurdes que le seraient des sciences de l'homme et du langage, puis que l'animal n'accède pas à l'univers des mots) ? En fait, il faut entendre qu'on lira une histoire technique des peuples.

Le livre présente ainsi une masse d'innovations techniques, y compris celles qui intéressent la navigation, l'écriture ou la médecine, mais avec quelques

¹ Je reproduis ici, un peu modifiée, la recension qui est déjà parue dans *TOPOI*, 4 (1994), p. 219-222.

² Cf. *RAMAGE*, 10 (1992), p. 93.

exclusions et inclusions contestables. L'architecture et l'image sont pratiquement absentes : est-ce sous le poids de la vieille tradition universitaire qui tend à placer l'Art (celui des «artistes», non des artisans) hors technique, comme si Poussin était plus dispensé du pinceau qu'un peintre en bâtiment ou que le Parthénon se fût construit sans matériau ni engins? S'il est vrai que ces techniques sont très étudiées par ailleurs et qu'il pouvait paraître superflu de les présenter de nouveau, au moins valait-il la peine, dans un panorama d'ensemble, de les mentionner. Inversement c'est jouer sur les mots ou sacrifier à la langue triviale — qui, loin de réserver le terme à la conduite outillée, nomme volontiers «technique» tout savoir spécialisé — que d'inclure la traduction sous l'étiquette de «technique intellectuelle» (p. 120) ou de parler d'«outils conceptuels» (p. 160) ou de «technique non matérielle» (p. 169-170).

J'ai surtout à exprimer un désaccord profond que j'avais déjà indiqué naguère en recensant ici même les actes d'un colloque organisé aussi par M.-Cl. Amouretti et G. Comet sur la question *L'évolution des techniques est-elle autonome?* et dont ils m'avaient fait l'amitié de me demander un compte rendu. Là aussi prévalait la succession du temps; je leur avait déjà objecté que, si le récit est agréable à lire, il offre scientifiquement l'inconvénient de tout remêler dans la seule cohérence du fil chronologique et d'occulter la diversité des processus que la science a justement à dissocier³. Il en va de même ici : mes collègues aixois privilégient toujours le développement historique au point même de sembler définir l'outillage par son amélioration «au long des temps» (p. 5); et nous, le modèle d'analyse, dans la conviction d'une immanence, de soi a-historique, de la raison de l'outil en l'homme⁴, si bien, à nos yeux, qu'il s'impose de rendre compte de cette raison spécifique, de ce système de la technique sans l'inféoder, surtout de prime abord, aux autres modes de la rationalité humaine, au langage dans les sciences et à la société dans l'histoire. Avant donc d'analyser la technique en histoire, d'en observer les évolutions ou les répartitions dans les temps, les lieux et les milieux — toutes choses incontestablement utiles — nous tenons pour évidemment prioritaire d'analyser la technique elle-même, comment elle se constitue, suivant quelle organisation elle se structure, faute de quoi elle se trouve confondue avec d'autres processus culturels qui, bien sûr, font incidence sur elle mais sans en déterminer fondamentalement les mécanismes. Certes, en préférant le parti géo-chronologique, M.-Cl. Amouretti et G. Comet gagnent de dessiner la facies spécifique de chaque époque et chaque région, mais ils y perdent ce que procure au contraire la systématique d'une analyse modélisée : une intelligence plus précise, ou du moins une meilleure mise en évidence des mécanismes en cause.

D'une part, en quelques termes qu'on l'exprime et le justifie, l'ergologie, ou théorie de l'outil, oblige à dissocier la chose à faire et la façon de s'y prendre, pour la raison, par exemple, que le clavier est commun au piano et à la machine à écrire

³ RAMAGE, 10 (1992), p. 110.

⁴ Cf. Ph. Bruneau et P.-Y. Balut, *Artistique et archéologie*, I (1989), proposition 46.

dont les fins sont pourtant très différentes, et inversement qu'un imprimé identique est produit par l'imprimerie à plomb et le traitement de texte qui ne sont pourtant pas techniquement apparentés. Il importe donc à l'histoire des techniques de distinguer l'innovation de procédés polytropiquement⁵ utilisables à diverses fins et leur application à telle fin, et d'autant plus qu'entre l'une et l'autre l'écart chronologique ou géographique peut être considérable. Les exemples abondent dans le livre, qu'il eût été bien utile de regrouper : mises en œuvre variées de la poulie et du treuil (p. 60-61, 161); du pilon, aussi bien pour les céréales que le minerai (p. 100); de la voile, pour les bateaux comme pour les moulins à vent (p. 102); de la houe, dans les mines aussi bien qu'aux champs (p. 161); de la presse, dans les pressoirs à vin et à huile et aussi l'imprimerie (p. 164-165)... Car si le catalogue des emplois attestés dessine bien un phénomène historique, il ne rend pas plus compte de la raison fabriquante que la liste des acceptions des mots en un moment donné ne le fait des mécanismes du langage qui justement réaménagent le sens.

D'autre part, si l'analyse — vérifiée par l'observation clinique⁶ — permet de poser l'autonomie de la technique, il est clair que concrètement elle est en interférence constante avec d'autres processus culturels, ce qui est bien souligné p. 49-50. Aussi aurais-je aimé que les relations de la technique et de tout ce qui est de l'ordre du langage, tout d'abord, fussent considérées systématiquement et non pas occasionnellement. Ainsi le lecteur a plusieurs fois l'impression que la technique est dans la dépendance obligée de la science ou que leurs histoires se confondent (p. 65, 74, 125), alors que la première anticipe très souvent sur les explications que fournit la seconde : on n'a pas attendu les raisons que fournit notre biologie végétale pour savoir qu'à défaut d'arrosage une plante se flétrit, de même que la cuisine précède largement la chimie organique⁷. Ce serait aussi l'occasion de discuter du rôle, qui me semble très exagéré, de la prose dans la transmission du savoir technique (p. 45), car enfin toute langue est bonne à dire tout savoir⁸ : Lucrèce et Aratos ont mis en hexamètres la physique ou l'astronomie de leur temps, comme la sagesse populaire met la météorologie et l'agronomie en dictons, et il n'est pas jusqu'à notre géométrie qui ne puisse se dire en vers de mirliton («Le volume de la sphère / est égal, quoi qu'on puisse faire, / à $\frac{4}{3}$ de ΠR^3 / même si elle est en bois!»). — Et pareillement, ensuite, les relations de la technique et de la société, c'est-à-dire la distinction du travail et de son organisation sociale (cf. p. 70, 78, 158) ainsi que le rôle des techniques dans la constitution de l'identité d'un groupe (p. 47), ce que nous appellerions le rôle politique du style.

⁵ *Ibid.*, proposition 79.

⁶ *Ibid.*, proposition 31.

⁷ Cf. aussi *RAMAGE*, 10 (1992), p. 36-37.

⁸ Ce que dit aussi P.-Y. Balut de la description archéologique, *RAMAGE*, 8 (1990), p. 15 : «ce n'est pas le style [au sens littéraire du terme] qui fait la science : le genre algébrique ... n'est pas plus juste que le genre proustien».

Au cours du livre M.-Cl. Amouretti et G. Comet abordent des questions de première importance pour l'histoire des techniques. Ici encore je regrette que leurs vues, le plus souvent si justes, soient noyées dans un exposé chronologique qui de surcroît comporte, à l'usage du lecteur peu averti, des digressions d'intérêt général, c'est-à-dire extra-techniques, sur telle ou telle période. Du coup c'est à des pages de distance que s'expriment des idées relatives à un même problème, comme de raisonner si une même invention technique s'est répandue à partir d'une même origine ou si, contre cette thèse diffusionniste, elle a pu s'opérer indépendamment en des moments et endroits distincts (cf. p. 11, 13, 25, 98, 102, 106, 107, 141; p. 114), indépendance que le modèle d'une analyse réciproque des mêmes moyens et des mêmes fins⁹ peut expliquer en raison technique et donc autrement qu'en raison historique d'influence et de transmission. De même que se découvrent au fil des pages, non seulement des positions sur tel problème historique, comme de rejeter un prétendu blocage technologique de l'antiquité et une rupture au début du moyen âge (p. 3, 76, 111, 136) ou le refus de taxer l'agriculture antique de conservatisme routinier (p. 36, idée que M.-Cl. Amouretti avait solidement argumentée dans sa thèse), mais des points de vue plus généraux : contre l'opinion d'un évolution-nisme linéaire des techniques qui conduirait progressivement vers notre propre temps (p. 73), pour la nécessité de pénétrer ce que nous-mêmes appellerions le système des usagers (p. 74), ou l'idée que les raisons d'une invention sont souvent distinctes de ses effets et que de ceux-ci on ne saurait donc inférer celles-là (p. 49), problèmes que le modèle de l'autonomie de la raison technique permet de poser a priori et d'analyser indépendamment même de la sollicitation que crée leur apparition plus sensible à un moment de l'histoire.

Nourris dans l'estime de la cohérence intellectuelle, les universitaires sont gens obstinés : mes deux collègues d'Aix restent fidèles au parti géochronologique, et nous nous continuons de camper sur notre préférence pour le modèle analytique qui, sans le moins du monde évacuer son histoire, considère primordialement la technique selon son propre système. Tous nous sommes en tout cas d'accord sur un point fondamental : en un temps où chacun a la technologie à la bouche mais où les universités « littéraires » continuent de se consacrer très majoritairement à l'*homo sapiens*, c'est-à-dire *loquens* et *putans*, et à l'*homo civis* ou, si l'on veut, au *zôon politikon*, il est urgent de s'intéresser de près à cet *homo faber* que nous portons tous en nous mais que l'Occident déprécie depuis le temps de la Grèce post-homérique (car si Platon méprise les artisans, chez Homère nul ne répugne au travail, ni ses dieux dont plusieurs sont des techniciens, ni telle de ses princesses qui est la lavandière de la famille). Qu'une collection de manuels universitaires ait accueilli cette somme très dense sur l'histoire de l'homme technicien vaut d'être salué.

Philippe BRUNEAU

⁹ *Ibid.*, propositions 66 à 74.

2. *Des hommes et des plantes. Plantes méditerranéennes, vocabulaire et usages anciens.* Cahier d' Histoire des techniques édité par M.-Cl. AMOURETTI et G. COMET. Université de Provence, 1993. 174 p.

Ce sont encore M.-Cl. Amouretti et G. Comet qui réunissent ici les neuf contributions d'une Table ronde tenue à l'Université de Provence en mai 1992. «L'objectif premier était d'étudier les utilisations non alimentaires de quelques plantes méditerranéennes pour mettre en valeur leur importance économique souvent méconnue. Il est apparu au cours de la discussion que les problèmes de vocabulaire étaient particulièrement importants» (p 9). De fait la recherche s'oriente sur trois voies qui d'ailleurs ne sont pas également suivies dans chaque contribution, technique, botanique et lexicologique : il s'agissait en effet de recenser les emplois, même alimentaires, de certaines plantes citées dans les textes anciens et de mettre celles-ci en concordance avec notre propre nomenclature des végétaux, ce qui suppose évidemment étude du vocabulaire antique.

Ceci nous vaut des monographies sur le thym (V. Bonet), le crocus (R. Goubeau), le ciste et le ladanum (C. Mouget), le sparte (M. Mingaud), les migrations des plantes et des noms de plantes dans l'Égypte ancienne (D. Meeks), le nom de la mandragore (P. Besnehard), le noyer (P. Gosset et Chr. Couzeli) et même, bien qu'il ne s'agisse pas d'une plante, un tableau très complet de la place du miel dans la pharmacopée, la cuisine, le culte et même la mythologie des anciens. La recherche exploite essentiellement les textes anciens (avec une annexe, due à M.-Cl. Amouretti et G. Comet, p. 135-145, sur «l'héritage des sources antiques» concernant la mandragore) et, quand c'est possible, les vestiges trouvés en fouille.

Comme on lit toujours un livre le nez chaussé de ses propres lunettes, je mettrai en relief deux passages du livre, l'un et l'autre emprunté à l'étude de Magali Mingaud sur le sparte.

Ma première observation est de glossoartistique. M. Mingaud écrit p. 46 : « le vocable *spartum* (...) peut désigner plusieurs végétaux différents qui ont ce point commun que leur fibres ou leur tiges peuvent être utilisées en corderie, en sparterie et en vannerie». Nous avons depuis longtemps expliqué que le «matériau» résulte d'une analyse de la matière dont les caractères physiquement co-présents sont retenus ou négligés sur le critère de l'utilité¹⁰, en sorte que des matières différentes peuvent être le même matériau pourvu qu'elles partagent les mêmes traits utiles¹¹. L'observation de M. Mingaud revient à dire que la nomenclature utilisée dans les textes anciens est plutôt celle, ergologique, du matériau que celle, botanique, des matières végétales naturelles. Par là, sans aucun doute, il devient plus difficile d'établir la concordance des noms fournis par les textes anciens avec des plantes naturelles. Mais il n'y a pas pour autant à taxer un Pline d'une «confusion dans l'usage des termes pouvant parfois dès lors engendrer des problèmes d'identification du végétal» (p. 48). Le cas, en effet, est loin d'être

¹⁰ *Ibid.*, proposition 66.

¹¹ *Ibid.*, proposition 69.

unique : ainsi la catégorie si familière des légumes est ergologique, fondée sur l'alternance et l'association culinaires de certains éléments végétaux qui, botaniquement, se répartissent parmi les feuilles, les racines et les fruits; ceux-ci mêmes, en dépit d'un statut botanique précis, sont surtout dénommés en raison de leur emploi alimentaire puisque, par exemple, le fruit abricot correspond à la bogue de la noix et le fruit noix au noyau de l'abricot. Et pour passer au règne animal, c'est de la même façon qu'un seul poisson, selon son traitement alimentaire, se fait cabillaud, morue ou merluche; et que l'anglais, avec les couples *ox/beef*, *sheep/mutton* ou *pig/pork*, développe une double nomenclature, zoologique, de l'animal vivant et, ergologique, du matériau culinaire.

Seconde observation, cette fois de socioartistique. Après avoir cité le texte où Pline rapporte le traitement du sparte, M. Mingaud écrit p. 55 : «cette description détaillée est en tout point identique à la technique de récolte et de traitement qui avait encore cours dans le Sud de l'Espagne au début du siècle» (et encore p. 56 : «Pline fait état de pratiques ... tout à fait conformes aux pratiques contemporaines»). D'aucuns trouveront peut-être ici un cas intéressant d'ethno-archéologie. Je vois les choses autrement, rappelant que les styles, entendus comme l'appropriation historiquement singulière de la technique, ne sont pas coextensifs à des aires géographiquement ou des ères chronologiquement déterminées et que leur variété instaure des frontières sociales autonomes, autres que celles que pose la variété des langues, des institutions ou des codes¹². Sur le point précis du sparte, l'Espagne antique et celle du début de ce siècle ont le même style et sont donc dans le même monde, exactement comme nous avons naguère montré que la Délos du haut moyen âge et la Mykonos d'il y a peu partageaient le même style de pressage du raisin¹³. C'est la réponse que j'aurais apportée à la question sur laquelle Mme Amouretti ouvrait la conclusion de sa thèse : «le monde grec connaît-il réellement un "système technique" spécifique?»¹⁴. Les frontières d'un usage technique, en l'occurrence d'un style agricole, n'ont aucunement à coïncider avec les frontières de l'usage linguistique ou celles de l'usage politique par lesquelles il est habituel de définir l'hellénisme. C'est même le grand prix de l'archéologie, comme étude de toutes productions techniques, que faire paraître qu'on peut au plan de l'art faire communauté avec des gens auxquelles par ailleurs, langagièrement et institutionnellement, on est étranger.

Philippe BRUNEAU

3. «Les fouilles du Grand Louvre. Les jardins du Carrousel 1989-90», *Les dossiers d'archéologie*, 190 (1994), coordonné par Paul Van Ossel. 96 p., ill. C.

¹² *Ibid.*, proposition 135.

¹³ Ph. Bruneau et Ph. Fraisse, *Bull. de corr. hellén.*, 105 (1981), p. 127-140.

¹⁴ M.-Cl. Amouretti, *Le pain et l'huile dans la Grèce antique* (1986), p. 259. Nous y faisons allusion dans le texte cité ci-dessus n. 12.

Ce dossier est consacré pour presque la moitié de son contenu à la présentation de découvertes datées de l'époque moderne. Dans l'attente de la parution de plus amples résultats, ce panorama constitue le premier bilan complet sur cette vaste opération. L'importance accordée aux vestiges récents n'est pourtant pas sans équivoque. Il faut se réjouir que les faïences de Beauvais, le château des Tuileries et les latrines du XVIII^e siècle aient retenu l'intérêt de l'équipe dirigée par P. Van Ossel et que leur étude éclaire des aspects méconnus de l'archéologie moderne. Mais il est regrettable que cet aspect du chantier du Carrousel ne soit pas clairement revendiqué. En effet, le préambule indique que cette fouille est «un bon exemple [...] des apports essentiels de l'archéologie à la connaissance historique». Il serait préférable de souligner que ces découvertes illustrent l'apport des fouilles à l'archéologie moderne. L'architecture ou la céramique ne cessent pas d'être objet de l'archéologie dès lors que nous abordons les périodes récentes et ni l'histoire, ni l'histoire de l'art ne se substituent aux objectifs de l'archéologie. Ce rejet des vestiges récents vers les disciplines voisines, par les archéologues eux-mêmes, illustre bien les deux principales difficultés actuelles de l'archéologie. Primo, la confusion faite entre le métier et la discipline. En l'absence de métier spécifiquement attaché à l'archéologie moderne, ou peu s'en faut, d'aucuns s'imaginent que la discipline ne se pratique pas. Pourtant, les spécialistes des archives relèvent des indices utiles à la compréhension des ruines mises au jour ; leur discipline n'est pas la fouille ou l'étude des vestiges mais, quand ils contribuent à la datation ou à l'attribution d'un ouvrage, leur métier s'accorde parfaitement aux objectifs de l'archéologie. Secundo, le mépris affiché pour la période récente (mais parfois il faut bien s'en contenter !) : à l'origine du projet, lit-on, il était prévu que «l'impasse serait faite sur les vestiges modernes des XVII^e et XVIII^e siècles». Ce parti pris a, fort heureusement, été corrigé, donnant lieu à des découvertes d'importance principalement dans le secteur du château, pourtant richement documenté par les archives. A l'avenir, les fouilles modernes trouveront donc, dans l'exemple des jardins du Carrousel, un modèle où se rejoignent dans une même opération, la relative ignorance que l'on a des objets domestiques qui ont pour une large part échappé à l'écrit, et la richesse d'une investigation d'un ancien château royal puis républicain.

Bruno BENTZ

4. *Versailles et les tables royales en Europe, XVII^e - XIX^e siècle*, catalogue de l'exposition du Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. R.M.N., Paris, 1993-1994. 392 p., ill. C. et NB.

Sous ce titre s'est tenu une prestigieuse exposition auquel répond un catalogue ambitieux faisant une large part à des études approfondies réalisées par d'éminents spécialistes. Mais en quoi est-ce pour nous une affaire archéologique ? Plus qu'une question de mot, se pose en fait une question d'objectif. En élargissant le champ de l'archéologie à *tous les ouvrages*, il faut s'attendre à attirer sous notre bannière d'innombrables travaux qui pourtant ne revendiquent pas cette

appartenance. Bien entendu, traiter des ouvrages ne suffit pas à répondre aux finalités de l'archéologie, ce qui laisse une vaste place au commentaire, au discours et à la critique. Mais ce n'est pas ce genre de littérature que nous propose ce catalogue dont l'objectif est de cerner au plus près des services royaux. Ce thème d'étude vise, semble-t-il, deux objectifs : l'un consiste à étudier les usages du repas et relève plutôt de la sociologie, l'autre concerne directement l'archéologie puisqu'il a pour finalité d'analyser l'équipement regroupé sous la dénomination des «arts de la table». Cependant, la volonté de dresser un tableau complet des connaissances est subordonnée à l'exhibition du mobilier conservé et les études privilégient le découpage sériel par technique : orfèvrerie, porcelaine, verre. Une telle hiérarchisation et un tel découpage sont hérités des objectifs traditionnels de l'histoire de l'art et de l'histoire des techniques. L'archéologie ne saurait s'y tenir. En effet, plusieurs aspects des «tables royales» semblent être écartés faute qu'on puisse en montrer des témoins ou qu'on pose de nouveaux problèmes. Par exemple, ce sont les *effets produits* par les modifications apportés aux tables (l'essor de la porcelaine ne peut se résumer à l'évolution du goût et des finances) qui méritent une attention particulière. Certains furent aperçus en leur temps : Louis XIV simplifia le protocole en installant des tables rondes; mais d'autres peuvent nous apparaître seulement après l'analyse des dispositifs successifs (l'existence des salles à manger spécifiques, le développement des cuisines particulières, la présence du surtout de table). Enfin l'archéologie, attentive aux relations d'association, ne saurait oublier que le mobilier était disposé sur une table et qu'on ne peut se dispenser de traiter des meubles quand on a en charge les ouvrages posés dessus. L'archéologie moderne, avec ses propres objectifs, s'accommode parfaitement des richesses de cette époque.

Bruno BENTZ

5. *Le San Diego, un trésor sous la mer*, catalogue de l'exposition de la Grande Halle de la Villette (Paris), dirigé par Dominique Carré, Jean-Paul Desroches et Franck Goddio. A.F.A.A. et R.M.N., Paris, 1994-1995. 384 p., ill. C. et NB.

Cet ouvrage relate la passionnante expédition archéologique menée dans la mer des Philippines de 1990 à 1993 sous la direction de Franck Goddio. La recherche, la découverte puis l'étude d'une épave coulée le 14 décembre 1600 ont été menées de manière remarquable. Plus préoccupée par une méthode d'intervention particulière que par l'ancienneté de son objet, l'archéologie sous-marine s'est intéressée très tôt aux épaves récentes. Le compte rendu de la fouille du San Diego souligne à plusieurs reprises les péripéties de cette aventure et les difficultés rencontrées lorsque l'on est «à onze mille kilomètres de sa table à dessin»... Mais le livre ne sombre pas dans l'exhibition des moyens mis en œuvre car le propos essentiel est ailleurs. Cette fouille est le résultat d'une enquête minutieuse. C'est la présence d'une abondante documentation d'archives qui a suscité l'intérêt des archéologues. Le recours systématique aux sources écrites et leur confrontation aux données archéologiques sont exemplaires. L'importance accordée à la

reproduction (en pleine page et en couleurs) de nombreux manuscrits est rare dans une publication d'archéologie et mérite d'être soulignée. Ces documents, qui ont notamment permis la localisation de l'épave et la compréhension des circonstances du naufrage, ne diminuent pas l'intérêt de ce que les fouilles nous apprennent. Les lacunes (l'absence de description ou de représentation du galion) et les imprécisions (à propos du tonnage et de l'équipage) des archives sont en partie comblées par la découverte des vestiges. Outre l'analyse détaillée de la construction navale d'un galion du XVI^e siècle, les fouilles du San Diego ont aussi mis au jour un important armement d'artillerie, un ensemble de porcelaines de Chine et de nombreuses céramiques destinées au transport et à la conservation des denrées. Ces découvertes ont été présentées dans la très belle exposition qui complétait cette publication.

Bruno BENTZ

6. Régis BERTRAND, *Crèches et santons de Provence*. Édit. Barthélémy, Avignon, 1992. 187 p. Photographies en noir et en couleurs.

Issu de sa thèse de doctorat soutenue à Aix-en-Provence en 1989¹⁵, le beau livre que Régis Bertrand consacre aux crèches et santons de Provence a été diffusé peu de temps avant la parution du fascicule 11 de *RAMAGE* où je donnais un article assez long sur les crèches de Noël¹⁶. Autant dire que ces deux travaux sont indépendants l'un de l'autre, en sorte que l'intérêt principal d'une recension faite par moi dans *RAMAGE* est d'en reconnaître les différences. L'un et l'autre, nous sommes en plein accord sur des positions initiales dont dépend la définition même du champ d'étude : que les crèches ne représentent qu'une partie des Nativités; que, dans l'imagerie catholique, elles se signalent par l'insertion de personnages profanes et étrangers au récit évangélique et par leur emploi hors des églises (p. 11-12); qu'on ne saurait leur donner comme origine la «crèche» réalisée par saint François d'Assise en 1223 (p. 14). Mais nous divergeons sur deux points principaux, non pas d'ailleurs dans les acquis scientifique, mais par l'objectif et la méthode.

Le travail de R. Bertrand, dans l'acception où nous prenons le mot, est sans conteste archéologique : par son objet qui est l'ouvrage fabriqué; par l'attention prêtée à ce que nous appelons la relève, même si, à la mode des historiens d'art, elle se réduit surtout à la datation (excellentes pages 34-35 et cf. p. 56) et à l'attribution; et par un souci constant de l'autopsie qui reste rare chez les professeurs d'histoire (moins d'ailleurs à Aix, me semble-t-il, que dans la plupart des universités) et que nécessitait d'ailleurs la carence des archives¹⁷. Mais de

¹⁵ Cf. R. Bertrand, «Santons et santonniers de Provence. Naissance et développement d'une dévotion et d'un artisanat depuis le XVII^e siècle», *Provence historique*, 40 (1990), p. 211-216.

¹⁶ *RAMAGE*, 11 (1993), p. 125-144.

¹⁷ R. Bertrand, *op. cit.* (*supra*, n. 15), p. 211-212 : «absence de tout fonds d'archives propres»; «dépouillement de quelques milliers de pages de visites pastorales du XVIII^e siècle pour découvrir une demi-douzaine de crèches».

ceux-ci R. Bertrand conserve l'habitude de l'optique génétique qui vaut à son livre un plan chronologique conduisant des « temps obscurs », des « cheminements de la crèche sous l'Ancien Régime » à « la tradition épanouie » et à la crèche provençale de nos jours.

Comme toujours on y gagne de bien apercevoir l'explication par l'antécédent, et à cet égard le premier chapitre montre excellemment les racines de la crèche : comment les santons dérivent des *santibelli*, statuettes de dévotion à l'usage des laïcs, et tiennent aussi au jeu de la « chapelle » où les enfants parodient les cérémonies de l'Église (sur ces jouets de simulation du métier ecclésiastique, cf. mes indications de *RAMAGE*, 8 [1990], p. 71); et comment la crèche doit beaucoup de son développement religieux à l'apparition d'une dévotion à l'Enfant Jésus, promue ou renouvelée par l'Oratoire (p. 14-22), supposant que l'intérêt ne se portât plus exclusivement sur le Christ de la Passion et, généralement parlant, que l'enfance reçût un statut précis, dût-il être, selon le cardinal de Bérulle, « l'état le plus vil et le plus abject de la nature humaine après celui de la mort » par lequel le Christ avait accepté le comble de l'abaissement (p. 22). Mais on y perd de ne pas bien saisir les mécanismes « artistiques » auxquels je donnais au contraire l'importance et que je rappelle ici : quelle place tient la crèche parmi l'équipement, non seulement calendal, mais calendaire; comment s'y manifeste, avec les crèches animées et les pastorales, la relation très générale du drame et de l'image; en quoi sa domiciliation l'inscrit parmi les faits de « profanation » du religieux; surtout la façon dont sa constitution technique est exploitée pour en faire, serait-ce d'abord par effet produit et non par parti délibéré, l'image d'un mystère toujours actualisable.

Le livre de R. Bertrand, en second lieu, se donne clairement comme consacré aux seuls faits provençaux. Du coup un certain déséquilibre m'a paru sensible entre les deux termes annoncés par le titre, inverse de celui qui s'observe dans mon article. Tandis que je m'intéressais essentiellement à la crèche comme équipement liturgique ou paraliturgique, ecclésial ou domicilié, en ne considérant les personnages étrangers au récit évangélique que comme des composants de ses effets imagiers, R. Bertrand lui fait la part bien moins large qu'aux santons qui, de fait, en sont l'élément le plus spécifiquement provençal. Il en procure une étude très complète embrassant tour à tour les procédés techniques (façonnage, moulage, coloriage ou habillage), les centres de production (sans verser dans une vision exclusivement collective de l'art, l'intérêt, hérité de la classique histoire de l'art, m'a paru excessif pour les individus dont les particularités se fondent dans le faciès d'ensemble), le commerce avec les foires aux santons. Et surtout la façon dont « les usages sociaux du santon débordent très largement ses fonctions de sujet de crèche » (p. 121) : à partir du Second Empire les santons ont attiré l'attention des écrivains locaux, sont entrés dans le champ du Félibrige (p. 109) et sont devenus l'image d'une Provence illusoirement traditionnelle, vêtus de costumes proches de ceux de la fin de l'Ancien Régime, ainsi doublement anachroniques, tant en regard de l'époque du Christ que du temps de leur emploi (p. 143). Aussi voit-on les santonniers s'inspirer de personnages appartenant aussi à la Provence traditionnelle ou tenue pour telle, mais littéraires, ceux de Daudet ou de Pagnol (p. 156). Ce

qui peut n'être en somme qu'un choc en retour : à un non-Provençal comme moi, le tambourinaire de *Numa Roumestan* n'est pas sans évoquer le santou corresponsant et il doit bien rester de la pastorale dans les pagnolales. Mais il serait injuste de laisser entendre que Régis Bertrand s'en est tenu aux seuls santons : les dernières pages du livre reviennent à la crèche dans son ensemble et, par l'observation directe et non livresque de ce qui se fait de nos jours, en dégagent judicieusement les caractères actuels et les innovations, entre autres l'emploi de la lumière électrique.

Le livre est superbement illustré (on peut seulement regretter que ne soient pas indiquées l'échelle ou les dimensions des objets reproduits).

Philippe BRUNEAU

7. Gilles BROUGÈRE, *Le Jouet, valeurs et paradoxes d'un petit objet secret*. Série «Mutation» n° 13 (nov. 1992), éditions «Autrement», 207 p.

Comme l'éditeur le laisse entendre, ce livre appartient à une collection qui a pour prétention de présenter les aspects de notre monde en pleine mutation sous un éclairage nouveau, autrement ! Qu'en est-il ?

Un collège d'auteurs, chacun spécialiste d'un secteur scientifique particulier, a collaboré à l'élaboration de cet ouvrage sous la direction de Gilles Brougère, Maître de conférences en sciences de l'éducation à l'Université de Paris-Nord, et responsable du département des sciences du jeu. En fait, ce livre est une juxtaposition de petits articles indépendants les uns des autres et qui ne cherchent pas à défendre la cohérence d'une quelconque thèse sur le jouet.

Autour de Gilles Brougère, on retrouve les deux catégories de scientifiques que l'on requiert habituellement quand on veut parler du jouet : d'une part, des psychologues, des pédagogues, des psychopédagogues et autres spécialistes des sciences humaines, et d'autre part, des historiens et des conservateurs de musées. Mais Gilles Brougère a sollicité également les points de vue de quelques industriels, concepteurs de jouets ou designers et l'on se met alors à espérer que la rationalité technique du jouet sera prise en compte.

A ces auteurs, il faut ajouter quelques journalistes et écrivains, dont l'un, Christiane Dupuy, présente une nouvelle charmante et reposante.

Dans son éditorial, Gilles Brougère, en guise de définition, cherche à situer le jouet au sein de son environnement. Pour lui, il est le reflet de notre société et de notre façon de voir l'enfant. De la sorte, il annonce les objectifs de ce livre : «C'est cette osmose entre une société et ses jouets que nous voudrions traduire». Cet objectif ne semble pas nouveau si l'on s'en tient à la littérature déjà existante concernant ce sujet. Néanmoins, Gilles Brougère met en évidence le problème sémantique lié aux termes de «jeu» et «jouet».

La première, la deuxième et la troisième parties sont celles des spécialistes des sciences de l'éducation. Dès les premières lignes, la dure et brutale réalité

apparaît sous la couverture soignée et attrayante. Ces pages sont malheureusement navrantes pour le médiationniste lecteur de *RAMAGE* et affligeantes pour le père que je suis.

Pour le père d'abord. Une fois pour toutes il serait bon d'en finir avec la dyade «mère-nouveau-né», véritable claveau de la littérature analytique, qui exclut le père de toute relation avec son enfant. Et ceci est d'autant plus étonnant que le père réapparaît soudain quelques années plus tard, tout puissant, doté d'un phallus spectaculaire et prêt à réaliser n'importe quelle castration ! Cette mythologie freudienne, développée principalement par des psychanalistes femmes, date d'une époque où l'usage écartait le père de l'éducation de son bébé. Le livre présenté ici exacerbe la relation «mère-enfant», dès qu'un psychanalyste ou un psychologue prend la plume, que ce soit Marie Laure Susini dans le chapitre «des jouets sur le divan», ou Georges Reddé pour son article «le parc à jouet» : p. 52 «... Ce petit bout de rien (le jouet !) est à la fois la mère et l'enfant. C'est un peu de la mère qu'on emmène avec soi, un petit bout qu'on enlève à la mère». Et p. 95 : «Les activités partagées... constituent un moment de plaisir où l'enfant exprime, déchiffre, interprète et communique de manière de plus en plus harmonieuse avec sa mère».

Pour le médiationniste ensuite et plus précisément l'ergologue. Les pages de ce livre sont saturées de réflexions niant la nature technique du jouet : p. 51 sous la plume de Marie Laure Susini on peut lire : «toutes ces émotions chiffonnées et même un peu crasseuses ne nous intéresseraient guère si un très digne psychanalyste anglais, Winnicott, n'avait élevé cette sorte de bout de rien qui accompagne l'enfant dans ses jeux et son sommeil, cette peluche râpée à une dignité quasi conceptuelle». Et p. 93 Georges Reddé explique que «les jouets ne sont pas simplement des choses ou des objets, c'est -à-dire des réalités simplement physiques et événementielles, ce ne sont pas non plus des outils ou des instruments, c'est-à-dire d'anonymes moyens». Ainsi donc le jouet n'est pas un outil ! Ces deux exemples sont illustratifs de la façon de considérer le produit fabriqué. Son état de matérialité lui confère d'abord dédain et mépris, et d'autre part, cette même matérialité engendre la confusion entre outil fabriqué et chose naturelle.

Bien entendu, on perçoit dans ces lignes le concept de jouet comme technisation du jeu. Ainsi p. 12, Gilles Brougère explique que «... les jouets plus orientés vers une fonction risquent de n'être que la matérialisation d'un principe ludique». La fonction du jouet demeure très mal explicitée. L'auteur précédemment cité précise que le jouet «est un objet ouvert qui ne prédétermine pas un usage». En fait, trois fonctions semblent ressortir de cet ouvrage :

- Sémantique : c'est l'idée que l'on retrouve le plus communément associée au jouet. P. 53 : «Peut-on concevoir le jouet s'il n'est pas lié à un langage ?» P. 12 : «Il est un support de signification». P. 23 : «Le jouet a une dimension symbolique qui renvoie à sa signification». P. 97, le jouet est «... un support sémiotique matériel porteur de codes de communication...» etc. Ce n'est là que l'illustration de ce qui a maintes fois été dénoncé dans *RAMAGE*, à savoir la dictature du signe : l'auteur, en tant que scientifique, confond son objet de science et la nécessité qu'il a de dire les choses. Par conséquent, il rapporte toute son analyse au plan de représentation.

- Sociale. Cette fois-ci, c'est l'aspect pédagogique qui est retenu dans le jouet. En tant qu'il est image du monde, il permet à l'enfant d'apprendre le monde. P. 23 : «Le jouet est un média dans la mesure où il met l'enfant en relation avec toute une culture». P. 94, pour Georges Reddé, le jouet s'inscrit dans un «un système d'objets qui introduisent les enfants à la reconnaissance des valeurs, au maniement des codes et au langage des signes».

- Affectif. La troisième fonction évoquée dans ce livre retient surtout du jouet qu'il peut être un cadeau. De ce fait il est chargé d'une forte valeur affective au sein d'un système relationnel entre la mère et l'enfant. Le jouet est alors considéré comme un objet récipiendaire de multiples phénomènes de transfert. P. 96 : «Les jouets sont proposés afin que l'enfant puisse se dégager du seul intérêt pour son corps...» P. 51 : «Le jouet est ici ramené au rang d'objet transitionnel». P. 99 : «Le jouet est donc un médiateur entre les différentes tensions liées au développement de l'enfant».

Il faut bien se rendre à l'évidence, cette analyse ne rend pas compte de la rationalité incluse dans l'objet, on ne retrouve pas les deux faces de la technique : fabriquant / fabriqué. Il s'agit là de phénomènes subséquents ou consécutifs. Ce sont les effets générés par la technicité même de l'objet mais sans que cette fin soit requise. Il n'est pas question de nier la charge affective que peut véhiculer un jouet, ni de contester l'intérêt pédagogique qu'il possède parfois, mais on doit admettre que ce n'est pas à cette fin qu'il est fabriqué (excepté dans les cas où à cette fin répond un dispositif spécial, comme le jouet pédagogique.) Le jouet n'a d'autre raison que d'outiller un comportement. C'est comme si on voulait étudier les automobiles en ne considérant que la pollution générée ou les accidents de la route provoqués.

La quatrième et la cinquième parties occupent une place bien moins importante que les précédentes.

Le chapitre intitulé «La mémoire des jouets» regroupe des articles écrits par les historiens et les conservateurs de musées. On y retrouve les travers déjà observés dans d'autres ouvrages consacrés au même sujet : la difficulté à déterminer la valeur ludique d'un objet lorsque l'on n'a pas d'autres informations sur lui. Ce n'est pas parce que l'on a affaire à des objets miniaturisés que nous sommes en présence de jouets. Agnès Durand, dans son article «Les plus vieux jouets du monde», évoque principalement les jouets de règles de la haute antiquité. Mais elle est beaucoup plus circonspecte et hésitante lorsqu'il s'agit des jouets d'imitation, les modèles égyptiens par exemple, dont elle parle sans les nommer.

Enfin la dernière partie laisse la parole aux responsables de la conception et de la production des jouets. On y trouve des articles fort intéressants sur les premiers fabricants de jouets dans le Jura, sur l'évolution de la production industrielle dans le monde et sur l'état actuel de l'industrie du jouet français, mais hélas la technicité du jouet n'y est toujours pas évoquée.

Il ne faudrait pas omettre de citer certains articles, très enrichissants, ceux de Jean Perrot sur le livre animé, d'Odile Périno à propos des ludothèques, de Marie Renée Aufauvre évoquant les jouets destinés aux enfants handicapés ou encore

celui de Monica Burckhardt qui dresse la liste de quelques grands succès de notre enfance.

On a donc eu plaisir à lire ce livre pour son aspect journalistique, pour les articles rendant compte de l'actualité en matière de jouet. Il en va tout autrement dès qu'il s'agit de l'analyse scientifique de ce «petit objet secret». Lorsque l'on arrive à la fin de l'ouvrage, on est loin d'avoir déconstruit la rationalité du jouet et ce «petit objet» garde tous ses mystères. C'est en fait un état des lieux de la recherche scientifique actuelle ; on y retrouve les mêmes errements analytiques que dénonçait déjà un autre article paru dans le fascicule 8 de *RAMAGE*. Comme pour les autres ouvrages traitant de ce sujet on a l'impression que les auteurs cherchent à parler du jouet, mais sans succès.

«Autrement» pouvions nous lire sur la couverture !

Pascal RAMILLON

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

1. ENSEIGNEMENT

Licence

L'organisation du Certificat d'Archéologie moderne et contemporaine reste celle qui est décrite dans *RAMAGE*, 11 (1993), p. 171.

Parallèlement aux cours, les étudiants présentent un dossier qui les entraînent à l'analyse et les préparent à la Maîtrise; un échantillon des sujets abordés a déjà été indiqué dans *RAMAGE*, 9 (1991), p. 177. Cette année Pierre-Yves Balut a eu à suivre une trentaine de dossiers portant, entre autres, sur le chapelet catholique, le tire-bouchon, l'arrêt d'autobus parisien, la vitrine, le biberon, le Mur de Berlin, les chaires extérieures en Bretagne, le paravent, le tag, le jean, Légo et l'ergologie, la marqueterie...

Maîtrise

P.-Y. Balut assure toujours (cf. *RAMAGE*, 11 [1993], p. 171) le «suivi» hebdomadaire des mémoires de maîtrise, ainsi que ceux de DEA.

DEA

Sans changement (cf. *RAMAGE*, 7 [1989], p. 117).

Doctorat

Séminaire fermé, dit CIRAGE (cf. *RAMAGE*, 11 [1993], p. 172).

Les séances de l'année 94-95 ont été consacrées à un seul thème, l'échange d'art, étudié à travers des exposés de Ph. Bruneau (l'hellénisation du monde antique), Al. Farnoux (la mycénisation de la Crète), A. Gournay (les «jardins chinois» dans l'Europe du XVIII^e siècle), P.-Y. Balut (l'architecture néo-grecque dans

l'Europe et l'Amérique du XIX^e siècle), A. Le Brusq (l'architecture coloniale en Indochine), L. Kamitsis (l'échange vestimentaire intersexuel). Ces recherches devraient constituer l'essentiel du prochain numéro de *RAMAGE*.

«CÉPAGE»

La naissance de CÉPAGE avait été annoncée dans *RAMAGE*, 7 (1989), p. 4-5 et présentée comme une catéchèse répercutant les progrès de nos recherches auprès d'anciens étudiants aujourd'hui professionnalisés. Ces réunions continuent d'avoir lieu une ou deux fois l'an. Lors de la dernière d'entre elles, deux projets ont été proposés et mis à l'étude : un bulletin concernant les fouilles de vestiges modernes et contemporains en France; et un livre offrant à un public élargi une vue d'ensemble de notre Archéologie moderne et contemporaine.

2. RECHERCHE

Mémoires de maîtrise soutenus en 1993

Odile BOUSQUET, Étude archéologique des «orthèses» et prothèses vestimentaires (en co-direction avec Lydia Kamitsis).

Marie-Ange DELAGNEAU, Inventaire archéologique de la collection d'épingles à chapeaux de l'Union française des arts du costume (en co-direction avec Lydia Kamitsis).

Ute Maria KRAEMER, Étude archéologique de l'équipement en équitation.

Philippe MALGOUYRES, Chapelets et couronnes de prière catholiques.

Lydia MAZART, L'Équipement funéraire des écrivains dans les cimetières parisiens aux XIX^e et XX^e siècles.

Sandrine RABUILLE, Étude archéologique de la collection de vêtements de sport de l'Union française des arts du costume (en co-direction avec Lydia Kamitsis).

Frédéric SIART, Étude archéologique des illustrations de *Paul et Virginie*.

soutenus en 1994

Laure DANGEL, Le cimetière animalier de Cagnes-sur-mer.

Sandrine FOURNIÉ, Archéologie d'une œuvre littéraire : les illustrations de *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo.

Fabienne KOSTA, Étude d'une collection d'accessoires de coiffure (en co-direction avec Lydia Kamitsis).

Nadine LE QUENTREC, Étude archéologique de sépultures musulmanes en France.

Odile PREMEL, Archéologie des bas du XVIII^e au XX^e siècle (en co-direction avec Lydia Kamitsis).

DEA**soutenus en 1993**

André CHARVET, Notes de voyage de P. Mérimée : un métier d'archéologue au XIXe siècle.

Isabelle DESOUCHE, Le portrait dans l'art des Grassfiels du Cameroun (en co-direction avec Jean-Pierre Warnier).

soutenus en 1994.

Agnès FLAMBARD, Les critères de la valeur marchande de l'Art, recherche théorique.

Sandrine RABOUILLE, Étude ergologique de la coupe des vêtements à partir d'une collection de toiles de Madeleine Vionnet.

Thèse soutenue en 1994

Bruno BENTZ, Archéologie du domaine de Marly, contributions des fouilles réalisées depuis 1995. — Jury : MM. Fr. Souchal, président; Ph. Bruneau, directeur de recherches; Fr. Baratte et Cl. Mignot.

3. ACTIVITÉS ET PUBLICATIONS EXTÉRIEURES

1. Bruno Bentz avait présenté au 12^e congrès de l'Association internationale pour l'histoire du verre (août 1991) une communication sur «les gobelets en verre opaque et la verrerie trouvés dans les fouilles du château de Marly» qui est publiée dans les *Annales du 12e congrès de l'association internationale pour l'histoire du verre* (1993), pp. 457-463.

Sa communication sur «Fouilles de faïenceries et archéologie industrielle» au colloque «Faïence et archéologie» (Moustiers-Sainte-Marie, novembre 1991) est publiée dans *Académie de Moustiers, Actes du colloque faïence et archéologie*, bull. spécial, août 1993, pp. 46-47.

Il a assuré la conception et la coordination scientifique de l'exposition du Musée-Promenade de Marly-le-Roi Louveciennes (9 octobre-12 décembre 1993). Le luxueux catalogue *Châteaux de Faïence, XIV^e-XVIII^e siècle*, comprend, entre autres, une courte introduction de Philippe Bruneau sur «L'archéologie de la faïence», et cinq contributions de Bruno Bentz sur «les châteaux de faïence», «Marly», «Marly, l'appartement des bains», «Marly, les bassins de faïence» et «Rambouillet».

2. Faute de pouvoir y être personnellement présents, Pierre-Yves Balut et Philippe Bruneau ont fait lire une communication sur «L'archéologie moderne et contemporaine en France» au Colloque international de Sassari sur *L'archeologia postmedievale : l'esperienza europea e l'Italia*, 17-20 octobre 1994.

3. Sir John Boardman, professeur d'archéologie classique à l'université d'Oxford, a reçu le 17 juin 1994 les insignes de docteur *honoris causa* de l'Université de Paris-Sorbonne. En raison de son intérêt général, la seconde partie du discours de réception prononcé à cette occasion par Ph. Bruneau est reproduite dans les pages qui suivent.

4. Lydia Kamitsis, Conservateur de l'U. F. A. C. et chargée dans notre certificat de licence du cours d'archéologie vestimentaire, a été le commissaire scientifique de l'exposition «Madeleine Vionnet, les années d'innovation, 1919-1939» qui s'est tenue au Musée des tissus de Lyon du 26 novembre 1994 au 26 mars 1995. Le Catalogue contient sa présentation d'«Un couturier au dessus de la mode» ainsi que des contributions dues à Sandrine Rabouille et Christine Senailles, respectivement étudiantes de doctorat et de maîtrise d'archéologie contemporaine.

5. P.-Y. Balut a fait l'exposé d'ouverture du colloque international «Théories de la nécropole antique : les nécropoles et l'idéologie du pouvoir dans le monde des cités (VIIIe siècle av. J.-C.-IIe siècle ap. J.-C.)», tenu à Lyon du 22 au 25 février 1995. Outre son texte, qui paraîtra dans les *Actes*, il a donné à *TOPOI*, 5 (1995) un compte rendu critique du colloque.

6. P.-Y. Balut et Ph. Bruneau ont participé aux séances du Comité de pilotage de l'archéologie du passé récent organisé par le Ministère de la Culture et y ont présenté deux exposés, l'un sur l'archéologie funéraire et l'autre sur l'archéologie moderne et contemporaine.

7. L. Kamitsis a participé à l'organisation d'une exposition sur Paco Rabanne présentée au Musée de la Mode de Marseille du 9 juin au 17 septembre 1995. Dans le catalogue de l'exposition figurent un texte de L. Kamitsis et une contribution de P.-Y. Balut où il situe l'œuvre du grand couturier dans le mouvement général de l'Art contemporain.

8. Ph. Bruneau a participé au Quatrième colloque international d'anthropologie clinique organisé par le département des Sciences du Langage de l'Université de Rennes II du 22 au 24 mai 1995.

APPENDICE

*Extrait du discours sur l'Archéologie grecque
prononcé par Philippe Bruneau
le 17 juin 1994 dans le Grand Amphithéâtre de la Sorbonne
à l'occasion de la remise des insignes de docteur honoris causa
à sir John Boardman, professeur d'archéologie classique à Oxford*

A travers vous, mon cher John, j'ai salué notre vieille consœur l'université d'Oxford, et notre grande voisine la Grande-Bretagne. Mais votre éloge serait incomplet sans celui de l'Archéologie grecque que nous enseignons tous deux depuis longtemps, et dans une tradition ancienne et glorieuse : la Chaire d'archéologie grecque a été créée en Sorbonne à la rentrée de 1878 et celle d'Oxford était inaugurée presque dans le même temps, en 1885; et si j'ai l'honneur de succéder, entre autres, à Perrot et à Collignon qui, non loin d'ici, dans l'amphithéâtre Guizot, contemple la Grèce se dévoilant devant l'Archéologie avec la gravité concentrée qui convient à ce strip-tease académique, vous-même, mon cher John, vous êtes l'héritier de Beazley dont l'autorité s'exerce mondialement dans notre domaine.

Il est deux raisons de fêter l'archéologie grecque, qui expliquent le rôle qu'elle peut jouer dans l'université d'aujourd'hui.

1. L'Archéologie grecque importe d'abord, c'est une lapalissade, parce qu'elle traite de la Grèce. Son rôle s'accroît en raison de l'actuel effondrement de l'enseignement scolaire et universitaire des langues anciennes. Jusqu'il y a peu le grec était le principal vecteur de la transmission de l'hellénisme. Maintenant c'est l'histoire et l'archéologie qui à beaucoup d'étudiants ouvrent un accès à la Grèce antique. Mais cette crise de l'enseignement du grec et les efforts qu'elle fait naître pour tenter de le sauver a suscité des débats sur la place de l'hellénisme dans le monde d'aujourd'hui. A vrai dire, si le problème se pose, c'est que traditionnellement la Grèce antique n'a pas été tenue seulement comme un quelconque moment d'histoire, au même titre que Sumer ou la Chine des T'ang, mais comme une sorte de modèle d'exception, comme une référence dont on pouvait encore vivre, mon prédécesseur G. Perrot le soulignait déjà dans sa leçon d'ouverture en 1878.

Naturellement, ce n'est que partiellement vrai. Toute une part de la civilisation grecque est désuète : je m'étonne qu'il soit encore des platoniciens; penser notre monde dans les termes de Platon me paraît aussi étrange que si l'on se soignait suivant la thérapeutique d'Hippocrate. Mais il est vrai que nous vivons encore de la Grèce ancienne. De sa langue qui nous vaut beaucoup de nos néologismes, même si ce sont presque autant de barbarismes. De sa mythologie : même si souvent elle ne sert qu'à fournir des questions-banco au jeu des mille francs ou induire les midinettes à prendre le complexe d'Œdipe pour une maladie honteuse, Sisyphe ou Antigone s'inscrivent encore dans notre littérature contemporaine. Son art : naguère l'académisme n'était que de l'art grec un tantinet ranci, mais aujourd'hui il fournit encore le cadre de péplums et de B. D. antiquisantes et même la gare TGV de Montparnasse se pare de chapiteaux doriques modernisés. Enfin de

ses institutions, qui nous ont livré le principe de la démocratie avec un astucieux statut des métèques dont pour l'heure s'inspirerait utilement une réflexion sur l'immigration.

Mais ceux qui à juste titre déplorent la décadence du grec ne défendent pas toujours bien l'hellénisme. Tantôt parce que leurs arguments sont aussitôt démentis par l'expérience la plus élémentaire : à qui fera-t-on croire qu'on n'apprécie pas Racine sans la connaissance d'Euripide alors que tant de gens ont pleuré à *Phèdre*, qui n'avaient pas lu *Hippolyte*? Comment soutenir qu'on ne comprend pas le français sans le grec : même si je suis un brin agacé par les «périple à travers le Sahara ou la Sibérie» de nos medias, tout le monde comprend ... et moi aussi! L'étymologie ne vaut que ce qu'elle vaut; on ne peut pas obliger les gens à n'employer «hécatombe» que quand ils sacrifient cent bœufs! Tantôt parce qu'on insiste trop sur les ressemblances que nous vaut une filiation directe; mais qui apprend beaucoup à se retrouver soi-même? En un temps de culture résolument contemporaine où chacun tend à assimiler à soi-même l'humain tout entier, je veux bien que soient utiles le retour à nos sources et l'explication de nous-mêmes par l'antécédent. Mais l'expérience la plus urgente est celle de l'écart culturel. Le «comment peut-on être Persan?» est toujours de mise. Aussi, plutôt qu'à les «gommer», gagnerait-on davantage à souligner les dissemblances foncières qui nous éloignent des Grecs anciens, et Dieu sait s'il en est! Alors que nous sommes monothéistes — y compris les athées dont aucun ne proclame jamais qu'il ne croit pas aux dieux ! —, ils étaient adeptes d'un polythéisme. Tandis que nous sommes en souci constant des exclus et marginaux de tout poil, ils pratiquaient sans vergogne l'esclavagisme. Et ils conféraient un rôle social à la pédérastie, position que nul aujourd'hui ne s'aviserait de faire sienne. Sans trop dépayser comme le font les civilisations chinoise ou même arabe, proche de nous par tradition mais si étrangère cependant, l'antiquité grecque offre à nos étudiants le double apprentissage de la filiation et de l'altérité.

2. L'Archéologie grecque a un second mérite, celui d'être de l'archéologie tout court. L'archéologie a beau être aujourd'hui terriblement à la mode, elle ne tiendra la place universitaire qui lui revient que si elle cesse de n'être qu'une creuse-trou comme vous la voyez ici sur la fresque de Puvis de Chavanne ! Je n'en fais personnellement pas le moindre complexe, mais je crois cependant qu'il est temps de lui assigner un vrai rôle universitaire, autre que celui de roue de secours pour non-hellénistes ou plus généralement, selon la formule consacrée, d'auxiliaire d'une histoire, qui, confondant son objet avec sa principale source d'information, privilégie toujours l'archive. L'archéologie mérite mieux, sitôt qu'on s'avise de ce paradoxe : l'*homo sapiens*, l'homme parlant et pensant, s'est trouvé de multiples preneurs universitaires avec la philosophie et tous les enseignements de langues et littératures. Et de même le *zôon politikon* d'Aristote, ce «vivant en cité», avec l'histoire, la géographie, l'ethnologie, la sociologie. Le seul à faire tapisserie, c'est l'*homo faber* qui est pourtant en chacun de nous, qui, par une seule et même capacité, nous rend aptes à construire le Parthénon ou la fusée Ariane, mais aussi à écrire ou à coudre un bouton. C'est là le paradoxe : en un temps où l'on n'a à la bouche que «technique» et «technologie», seul l'*homo faber* ne trouve d'autre preneur que l'Histoire de l'art, qui se restreint au produit valorisé et privilégie

l'enchaînement historique, et l'Histoire des techniques quand il s'agit d'inventions retentissantes.

Or, de l'homme en tant qu'il est à tout moment capable de fabrication, c'était l'archéologie qui était un moment en charge; c'est même la définition que propose Balzac, qui est le plus grand écrivain archéologue de notre littérature. Sans nul passéisme mais parce qu'une position abandonnée n'est pas forcément mauvaise, nous pensons, nous, qu'il faut lui redonner cette vocation ancienne de prendre en charge tout l'art, au sens ancien et latin du mot.

Pour une raison simple : c'est que, nonobstant un refrain que je rencontre partout, chez les étudiants et chez les collègues, l'art, ainsi entendu, n'est pas tout bonnement «le reflet de la société». Tout au contraire, il est, au même titre que la pensée ou l'institution, un moteur obligé de toute civilisation. L'équipement technique n'est jamais neutre. Il modifie notre représentation : croyez-vous que les péronnelles que raille la comtesse de Ségur parce qu'elles trouvent les ouvriers malodorants auraient été dévotes de saint Joseph si elles l'avaient vu et senti en chair et en sueur au lieu de le contempler tout pomponné par la médiation de l'image saint-sulpicienne? Et tout autant il modifie nos comportements sociaux. Ainsi, on disait qu'éparpillés dans le bocage, les gens de l'Ouest étaient des individualistes, mais ce n'est pas l'individualisme qui a fait le bocage, c'est le bocage qui a favorisé l'individualisme. Ou encore on déplore qu'ait disparu la sociabilité villageoise; c'est d'abord la faute de la machine à laver individuelle qui a tué les rencontres du lavoir communautaire d'autrefois. Les plus âgés parlent volontiers du dévergondage de la jeunesse, mais c'est la pilule autant que la luxure qui a eu raison de la pruderie des filles... On multiplierait sans fin les exemples : peut-être ici même, dans la solennité de ce Grand Amphithéâtre et sous ces atours universitaires, suis-je plus «empaillé» qu'à mon ordinaire!

Réhabilitant l'*homo faber* trop négligé parmi les sciences humaines, comptable de l'art tout entier, l'archéologie ainsi définie a son rôle à jouer, de quelque époque qu'il s'agisse, et c'est pourquoi, il y a maintenant seize ans, nous avons créé à l'Université de Paris-Sorbonne notre archéologie du monde moderne et contemporain, une spécialité de notre maison.

Il est temps de conclure : si nous honorons ici John Boardman et en lui notre consœur oxonienne, si à cette occasion nous rendons un juste hommage à l'enseignement de l'hellénisme, j'aimerais que cet après-midi ait été aussi la célébration de celle dont tous deux nous sommes les desservants, l'Archéologie.



BERNARD POTEAU

1955-1995



Bernard est mort pieusement et courageusement
ce dimanche 23 juillet 1995

Que ceux qui l'ont connu gardent le souvenir de sa belle gaîté,
de son attention et de sa compétence !

Que ceux qui l'ont aimé lui restent fidèles !

*Mais déjà vient la nuit où l'on ne peut plus peindre
et sur laquelle le jour ne se relève pas.*

*Depuis longtemps déjà le souvenir de l'amour m'aidait
à ne pas craindre la mort.*

Proust, *Le temps retrouvé*