

D'ARCHEOLOGIE

MODERNE

REVUE

ET

D'ARCHEOLOGIE

GENERALE



R

A

M

A

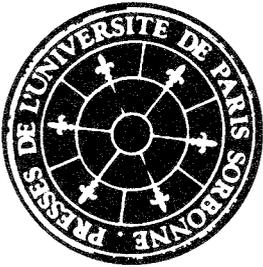
G

E

revue d'archéologie moderne et d'archéologie générale

N° 13

1999



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

© Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris, janvier 1999

ISSN : 0294-0965

5

Philippe Bruneau
Editorial

17

Philippe Bruneau
L'hellénisation par l'art

35

Antoine Paillet
**Différenciations techniques, frontières ethniques :
quelques apports d'une archéologie de l'agriculture**

53

Bruno Bentz
**Les multiples facettes de l'art du carreau de faïence en
France**

65

Arnauld Le Brusq
Esquisse pour une archéologie de la France coloniale

79

Lydia Kamitsis
Le pantalon féminin

105

Jean-Luc Planchet
Tintin et le secret de la momie

141

Philippe Bruneau
Agatha Christie et l'archéologie

151

Sandrine Fournié
**L'archéologie d'une œuvre littéraire :
les illustrations de *Notre-Dame de Paris***

185

Comptes rendus bibliographiques

203

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

ÉDITORIAL

Le temps des clones

Rien n'égale la promptitude et la facilité des Français à suivre les modes et à se soumettre aux prétentions.

SAINT-SIMON

Même sans Panurge on le savait : les moutons sont moutonniers; tous suivent au point qu'on se demande qui ils suivent. Aussi est-ce une ironie de l'histoire que le premier cloné soit une brebis. Voici alors, jusqu'aux plus hautes autorités de l'État, qu'à juste titre chacun s'émeut qu'on aille bientôt cloner les humains. Naturellement parlant, le débat reste en suspens, mais culturellement moutonnerie et clonage sont chose déjà faite. Chacun se plaint, mais sans s'en départir, de la pensée unique. Il n'est de jour qu'un oracle radiophonique s'afflige que la France soit le seul pays industrialisé (ou le seul européen, ou le seul grand) à faire ceci ou cela : mais qui fait cavalier seul est-il forcément le plus mal monté? Jusqu'à la mode des villages fleuris qui, sévisant partout, transforme tous nos bourgs en cataractes d'inévitables géraniums, en sorte qu'on est soulagé de traverser des rues sans fleurs, tant de l'uniformité, comme on sait, naît aisément l'ennui.

Notre milieu professionnel suit bien sûr le mouvement. On s'effare de ne pas être ou de ne pas faire comme les autres. «Ça m'assomme, j'ai un colloque à organiser. — Pourquoi le faites-vous, vous savez bien que ça ne sert à rien et qu'un recueil d'articles ferait aussi bien l'affaire à moindres frais. — Bien sûr, mais maintenant tout le monde en fait» (sous-entendu : si je n'en fais pas, je n'existe pas). Ce n'est que de l'intendance. Mais c'est aussi affaire de concepts ou plutôt, élémentairement, de mots. Depuis plus d'un quart de siècle nous œuvrons à promouvoir une «archéologie moderne et contemporaine»; tout le monde maintenant en parle, sans d'ailleurs, j'y reviendrai, s'être préoccupé des révisions fondamentales qu'elle imposait. Pareillement de l'«archéologie générale», car vient de naître la *RAG* ou *Revue d'archéologie générale* qui, donnant moutonnièrement d'emblée dans les abominables concepts de «culture

matérielle» et d'«ethno-archéologie»¹, n'emprunte, ici encore, que le nom. Et, de plus en plus grave, ce sont l'objet et les objectifs de l'archéologie qui se clonent, ici aussi dans une pensée d'autant plus unique que le dernier qui parle semble avoir raison, que la mode fait la modernité, que le bon à penser ne paraît plus être affaire de justesse logique et de rendement mais de chronologie. Que dans la tête des préhistoriens passe l'idée que l'archéologie ait mission d'étudier le paléoenvironnement — uniquement issue de ce qu'on trouve en terre, tout en vrac, du naturel et de l'artificiel, et non pas selon le découpage logique d'une pluridiscipline bien entendue — et voici des hellénistes qui sautent là-dessus, s'imaginant par là rénover leur vieille archéologie grecque². Ou parce que certains, pour faire savant, mettent en courbes et en dendrogrammes ce qui souvent s'entendrait aussi bien, et plus aisément, dans le langage ordinaire, plus de salut sans courbes et dendrogrammes!

Et quand d'aventure les intéressés eux-mêmes résistent au clonage, le Ministère s'en mêle pour les y contraindre. Ainsi nous pensons, nous, qu'il est grand temps de réduire la fracture, épistémologiquement absurde, de l'histoire de l'art et de l'archéologie, et c'est de quoi nous proposons un remède en montrant qu'il ne s'agit que d'une répartition professionnelle, parmi bien d'autres, d'une seule et même discipline³. Mais d'autres pensent le contraire, d'une part, parce qu'ils incluent dans l'archéologie les dénommées «archéo-botanique», «archéo-zoologie» ou «paléo-parasitologie»⁴, ou parce qu'ils la confinent dans l'investigation du très ancien, ou plus couramment qu'ils la définissent par ses seuls moyens d'observation; et, d'autre part, parce qu'ils isolent l'«Art» dont s'occupent les historiens de ce nom sans voir — faute de distinguer assez les modes de la raison — que ce qui est axiologiquement différent reste ergologiquement de même ordre, que de la même faculté technique de l'homme procèdent également la Joconde et un balai. Personne ne sachant aujourd'hui qui «fera demain figure d'habile homme ou de ridicule»⁵, il serait intelligent — et «démocratique», et conforme au principe, aussi souvent proclamé que violé, de l'«autonomie des universités» — de laisser les deux partis conduire chacun son char à sa mode et courir sa chance. Et bien, non! clonage oblige : le ministère de tutelle prétend nous imposer à tous d'insti-

¹ Du moins au vu du prospectus publicitaire. Sur les raisons que nous avons de tenir ces concepts pour dangereux et erronés, cf. Ph. Bruneau et P.-Y. Balut, *AA = Artistique et archéologie* (1997), propositions 296b et 297.

² Je n'ai évidemment pas de la chose la même idée; aussi, à la question «Quoi de neuf en archéologie grecque?» apportai-je récemment une tout autre réponse : *Les Nouvelles de l'archéologie*, 69 (automne 1997), p. 5-10.

³ *AA*, propositions 307 et 308.

⁴ La liaison, pour nous absurde (cf. *AA*, proposition 217), de l'archéologie et de la paléoparasitologie a eu récemment les honneurs du journal *Le Monde*, 24 avril 1998, à propos des fouilles de Marly-le-Roi (auxquelles, d'ailleurs, nous avons toutes les raisons d'être attachés : cf. Br. Bentz, *RAMAGE*, 9 [1991], p. 141-151) et des restes latrinaires qu'elles ont mis au jour. Décidément incapable de prendre au sérieux ces choses si sérieuses, *Le canard enchaîné* du 29 avril 1998, sous le titre «Allez les vers!», conclut par ce joli mot attribué à Louis XIV : «L'État, c'est moi, et le ténia, c'est encore moi»

⁵ Je me recopie : ainsi conclusai-je, il y a plus de vingt ans, «quatre propos sur l'archéologie nouvelle», *Bull. de corr. hellén.*, 100 (1976), p. 130 (là aussi, p. 134, j'avais dénoncé le rejet de l'«art» dans un domaine séparé).

tuer, par la création de deux licences distinctes, entre les deux spécialités, une rupture qu'une bonne portion des parties prenantes désapprouve absolument. Mais gageons, tant dans notre milieu la soumission à l'institution l'emporte sur l'indépendance de pensée, que nous nous laisserons cloner.

Comme il est des anticyclones pour faire pièce aux cyclones, nous sommes en principe des anticlones. Il est pourtant un point où nous souhaiterions le clonage ou plutôt, pour parler sans détour, le ralliement. Peu à peu, redisons-le — les éditoriaux de *RAMAGE* enregistrant régulièrement les indices de l'évolution des esprits —, la plupart des collègues ont admis l'extension, depuis près de trente ans par nous prônée⁶, de l'archéologie à l'exploration des siècles récents et du tout contemporain. Sans grand peine, car c'était dans la logique du système chronologisant dont ils sont coutumiers. Mais à défaut d'une révision générale de l'archéologie, de toute façon urgente, il saute aux yeux que la jeune archéologie moderne et contemporaine est assurée de verser dans le dérisoire⁷. Ici résistance éperdue, personne n'entend toucher à l'essentiel pour reconstruire une archéologie cohérente. Même ceux qui nous sont favorables renâclent à l'obstacle : l'un souligne bien que dans l'émergence de l'archéologie moderne et contemporaine, «la revue *RAMAGE* a jalonné le terrain», mais ajoute ce qui me semble un regret : «même si son propos extrême (la) porte à la dissocier de l'opération même de fouille», et préfère «rest(er) dans le cadre méthodologique et administratif habituel»⁸; ou c'est notre ami Trombetta qui note à propos du volume I de *Post-medieval archaeology* (encore de timides moutonniers, car enfin quand osera-t-on ne plus s'abriter derrière le moyen âge⁹?) que «la France attend encore une revue spécialisée dans ce domaine, si l'on excepte *Ramage*, mais dont la vision extrêmement généraliste de l'archéologie moderne est souvent un facteur de brouillage!»¹⁰ (creusons donc la terre plutôt que les concepts puisqu'à vouloir les clarifier, on brouille le jeu!). Oubli délibéré ou acte manqué, il est notable aussi que le Dossier «Une archéologie du passé récent, extraits du rapport commandé par la sous-direction de l'archéologie», paru cet hiver dans *Les nouvelles de l'archéologie*¹¹, n'ait pas repris le texte que nous avons présenté dans ledit rapport (où d'ailleurs il figure non pas sous la rubrique «Réflexions théoriques» mais assez bizarrement comme «contribution au débat», comme si les autres, contre toute évidence, avaient vraiment théorisé et que nous-mêmes avions pour une fois renoncé à ce parti théorisateur qui, par ailleurs, ne laisse pas d'agacer certains collègues) et que, pour cette raison je reproduis à la fin de cet éditorial.

⁶ Pierre-Yves Balut m'a soufflé l'idée alors qu'il était étudiant de licence; je m'en suis fait l'écho l'année suivante dans le *Bull. de corr. hellén.*, 95 (1971), p. 440, n. 8.

⁷ C'est le mot qu'employait Pierre-Yves Balut dans l'éditorial de *RAMAGE*, 12 (1994/95), p. 13.

⁸ M. Gleizes, *Archéologie-Ile de-France 1996*, Bulletin de liaison n° 5, p. 4.

⁹ Dès les premiers mots de notre intervention dans un colloque affublé de ce nom, nous avons défendu «la désignation plus positive d'archéologie moderne et contemporaine» : P.-Y. Balut et Ph. Bruneau, *Archeologia post-medievale, Sassari, 17-20 ottobre 1994*, I (1997), p. 69.

¹⁰ P.-J. Trombetta, dans *Aspects méconnus de la Renaissance en Ile-de-France*, cat. de l'exposition du Musée archéologique du Val-d'Oise, Guiry-en-Vexin, 23 avril 1998-3 janvier 1999, p. 12-13

¹¹ *Les nouvelles de l'archéologie*, n° 70 (hiver 97), p. 5 sqq.

Pas une seconde, faut-il le redire, nous n'avons dénié le rôle de la fouille, mais toujours combattu l'obstination à ne vouloir qu'une archéologie nécessairement et exclusivement fouillante¹². C'est par cet entêtement, soit dit en passant, que l'archéologie industrielle s'est trouvée limogée, aujourd'hui réfugiée dans la classe absolument inadéquate du «patrimoine» industriel, alors que dès le premier colloque français d'archéologie industrielle nous avons montré comment notre conception de l'archéologie moderne et contemporaine lui permettait d'y trouver aisément sa place¹³.

Il est vrai que d'abord le mot fait obstacle à l'idée : en entendant «archéologie», le commun aujourd'hui pense aussitôt fouille, comme si «médecine» évoquait exclusivement le bloc opératoire. Mais les collègues devraient penser plus loin que le commun! L'histoire de l'archéologie — qu'elle aussi nous avons prônée très tôt et qui rencontre aujourd'hui un beau succès, fût-ce dans le narrativisme et un certain désordre des idées — les avertit que la conception actuelle de la discipline est récente et donc prévisiblement provisoire, qu'il est par conséquent à chaque instant loisible de faire table rase et de tout rebâtir, non à la mode fluctuante du moment, mais sur la base d'une pensée moderne.

C'est à quoi, dans notre esprit, sert, déjà vieux d'un an, notre *Artistique et archéologie* dont le moins qu'on puisse dire est qu'il a diversement frappé les critiques.

Avec une pénétration que nous avons appréciée, le recenseur anonyme du *Bulletin critique du livre français* — même s'il trouve difficiles notre vocabulaire et notre syntaxe — juge que nous avons présenté un «travail d'une ampleur exceptionnelle» et note que de *RAMAGE* «la variété des sujets et la particularisation de leur traitement correspondent à ce qu'on appelle une "école"»¹⁴. Au contraire, dans un papier au titre plutôt flatteur en somme de «Les "guérisseurs" de l'archéologie», un autre recenseur — non moins anonyme, mais là il était de bon usage qu'il signât —, qui n'a rien compris à notre livre, s'en débarrasse en le traitant de «verbiage qui ne veut rien dire»¹⁵. A tout prendre, il eût été mieux inspiré d'écrire, quoique erronément, que nous faisons de la philosophie, il se fût moins ridiculisé. Sans tirer le moindre orgueil de paraître difficiles, voire obscurs à certains, ou hermétiques, il est vrai que notre propos est souvent très abstrait et paraît — à tort, mais c'est l'impression qui compte — coupé du concret où se complaît la profession; aussi comprenons-nous fort bien ce jeune collègue qui accorde que notre livre est très intéressant à lire, mais qu'il ne sait quoi en faire dans son travail à lui.

Comme nous avons usé de notre droit de réponse pour protester qu'injure n'est pas critique argumentée, notre censeur, dans un numéro suivant, ajoute à la réplique de P.-Y. Balut cette sentence que notre livre «aille vers un oubli bien mérité ... car il n'ap-

¹² Ce qu'expliquent sans ambiguïté nos développements sur l'«anasaphique», AA, propositions 285 à 289.

¹³ Ph. Bruneau et P.-Y. Balut, «La place de l'archéologie industrielle dans l'archéologie du monde moderne», *Comptes rendus du 104^e congrès international des sociétés savantes, Bordeaux 1979*, V (1979), p. 7-12.

¹⁴ *Bulletin critique du livre français*, 1998, n° 173584.

¹⁵ *L'archéologue*, n° 35 (avril-mai 1998), p. 65-66.

porte rien ... à l'archéologie». Pour ce qui devait être un débat d'idées, la sérénité fait plutôt défaut! Du moins ressort-il clairement que chez «les archéologues» on accepte l'archéologie moderne et contemporaine, mais non l'archéologie générale qui, pour nous, vont cependant forcément de pair. Une archéologie de plus dans ce que nous appelions naguère l'archéologie buissonnière, d'accord; mais foin d'une archéologie fédératrice, d'une discipline unifiée! On dirait de l'Empire romain : un polythéisme à rallonge, tant qu'on voudra, mais un monothéisme, pas question de l'accepter, ni même d'en examiner la possibilité et d'en éprouver l'avantage. Dans le monde des archéologues «métropolitains» spécialistes de la fouille qui m'apparaît d'abord comme un compagnonnage de terrain, le débat sur les idées — assez simples — qui cimentent le groupe est sans doute ressenti comme une atteinte à sa cohésion sociale, et leur abandon tiendrait de la trahison. D'où l'anathème là où s'attendait la discussion. Mais quel aveuglement sur les intérêts de la discipline, et, dans un milieu qui passe pour réserver à la gauche ses faveurs politiciennes, quel curieux dogmatisme, quelle étrange intolérance!

L'amateur de prunes, et du bon usage d'*Artistique et archéologie*

En regard de l'honnête homme de son temps, La Bruyère ridiculise l'amateur de prunes qui s'intéresse, non pas même aux pruniers, mais à une certaine espèce et pour qui moissons, vendanges ou melons sont également un «idiome inconnu». Aujourd'hui le prunomane serait un spécialiste «incontournable» et l'honnête homme, un touche-à-tout. Car on voit maintenant à travers le vaste monde des demi-douzaines d'initiés débattre entre eux seuls, de plus en plus minutieusement, de questions de plus en plus minimes auxquelles le reste des gens n'entend plus rien. A cette dérive vers l'absurde qu'accélère le phantasme de «la recherche» nous avons opposé un parti généraliste, celui d'arpenter le palais plutôt que se terrer dans une alcôve. Mais il n'est pas douteux que cette amplification de l'horizon contribue à l'ardu d'*Artistique et archéologie*.

C'est d'abord que le livre décrit un continent dont certains territoires sont quasi infréquentés, alors que la plupart, par une restriction professionnelle on ne peut plus légitime¹⁶, n'en exploitent qu'un tout petit lopin : ils font leur vie d'une ou deux questions qui n'occupent chez nous que quelques pages, voire quelques lignes, quand ce n'est pas pour en dénoncer la vanité. Alors à quoi bon la carte d'Europe quand on ne quitte pas son village?

C'est ensuite que font presque totalement défaut les études sectorielles qui sont professionnellement le pain quotidien de chacun. Pas de développement autonome sur la statuaire, l'architecture et autres catégories dont traditionnellement sont occupées nos disciplines. Nous avons tout à l'inverse disséqué les différents processus qui s'y trouvent engagés, mais récurrents à travers la diversité des secteurs comme à travers celle des temps, lieux et milieux, ainsi que tâche ici à l'illustrer notre dossier sur «l'échange d'art»¹⁷. Il va sans dire qu'à pratiquer une telle analyse qui pulvérise la réalité concrète l'exposé se fait forcément plus abstrait et peut déconcerter bien des lec-

¹⁶ AA, proposition 214.

¹⁷ *Infra*, p. 15.

teurs. Mais par là nous offrons à chacun le décorticage préalable de ce à quoi il aura inévitablement affaire — non coïncidence du «fabriqué» et de la fin, quadruple aspect de tout produit artificiel, inévitable inclusion de la critique dans la fabrication, etc., etc., il n'y a qu'à recopier la table des matières! —; cependant à chacun aussi reste la charge, sûrement très difficile au début, pour ainsi dire, de reconstituer son propre objet d'étude en y repérant ceux des processus reconnaissables qui s'y trouvent effectivement impliqués. J'en fournis plus bas une illustration en indiquant clairement quels concepts de l'«artistique» m'ont servi dans mon étude archéologique de l'hellénisation du monde barbare antique¹⁸, exactement comme un bon plombier sort de sa boîte les trois ou quatre outils bien choisis qui sont utiles à la tâche du moment.

Ici est la clé d'un bon usage d'*Artistique et archéologie* : d'un inventaire, incomplet mais déjà assez étoffé, des processus par lesquels s'instaure le produit fabriqué, l'ouvrage, il s'agit d'inférer les procédures; et plus précisément, dès lors qu'est reconnue la crédibilité des premiers, les seconds ne sauraient jamais y contrevenir. De quoi le livre donne maints exemples. Ainsi, parce qu'il nous semble établi que le socioartistique ne livre jamais le faciès sociologique¹⁹, nous ne pouvons que condamner, dans la relève, l'attribution des œuvres anonymes et, dans la révèle, l'espoir de déceler une société à travers ses demeures et ses nécropoles. Ou bien, parce que la raison est tétramorphe, nous refusons le privilège trop souvent accordé indûment aux causes idéologiques ou sociologiques et nous attendons au contraire qu'un défaut d'art, par exemple, tienne à l'art lui-même autant et souvent plus qu'au poids du social ou de la pensée²⁰; ou encore que le goût de l'instantané dans l'imagerie hellénistique s'explique tant par l'évolution autonome du savoir-faire que par l'instabilité sociale du moment ou la conscience qu'on en prenait alors.

Mais il est bien d'autres conséquences archéologiques de notre artistique. Je tire un bon exemple d'un article récent d'Antoine Paillet²¹. Il s'en prend fort justement à l'habituel classement morphologique de l'architecture rurale française en en montrant et expliquant fort bien l'inefficacité : «la description morphologique ne distingue pas l'utilité fonctionnelle des caractères observés. (...) L'alignement des bâtiments, par exemple, ou leur décalage de façades peut être un trait utile dans l'architecture savante; (mais) dans l'architecture rurale, ce caractère a beaucoup plus de chances de résulter de constructions successives, ou de contraintes de terrain, ou d'une simple indifférence (...) à l'alignement. (...) La cour fermée peut avoir une finalité de défense (...) ou une finalité d'enclos. Mais ces fins sont assurées tout autant par les bâtiments contigus d'un domaine à cour fermée que par un mur, une haie, un fossé...». Autrement dit, le classement morphologique serait pertinent si, exactement à l'inverse de ce qu'établit la théorie, la configuration et la fin étaient en parfaite coïncidence, sans hiérarchie des traits utiles ou inutiles, sans polytropie ni synergie. Voici, certes, un vocabulaire bien aride, mais les concepts qu'il désigne sont salutaires : parce que nous avons reconnu que la configuration n'est généralement pas une fin incluse dans la fabrica-

¹⁸ *Infra*, p. 32-34.

¹⁹ AA, proposition 237c.

²⁰ AA, proposition 265a.

²¹ A. Paillet, «L'analyse fonctionnelle de l'architecture rurale : l'exemple du Bocage Bourbonnais», *Études bourbonnaises*, n° 279 (1997), p. 89-121, et spécialement 89-95.

tion; parce que la technique, comme tout mécanisme rationnel, hiérarchise les traits que la configuration laisse à parité; parce qu'un même procédé répond toujours à diverses fins et qu'inversement il est toujours possible de s'y prendre de diverses façons pour une même fin²², on pouvait savoir dès le départ, et pour quelles causes, qu'un classement morphologique, assis sur de mauvaises bases, serait forcément inexploitable. Les assertions théoriques ruinent d'avance certaines procédures habituelles.

En un mot, *Artistique et archéologie* propose une archéologie modélisée. Au départ, cela fait sans doute beaucoup de propos contestataires, beaucoup d'embarras avec une nuée de mots nouveaux ou à redéfinir et de concepts parfois bien abstraits. Mais on y gagne beaucoup.

D'abord, que les problèmes soient pré-posés et les «cases» ouvertes au lieu de la quête désespérément interminable, parce qu'anarchique, des données qu'impose la traditionnelle recherche érudite : même dans la parfaite ignorance de la matière, je sais qu'à siéger dans un jury de thèse sur le vêtement de cour à l'époque des T'ang, je ne serai pas en panne; de même que je sais déjà ce que pourrait être une archéologie de l'enfance²³.

Ensuite, et à l'inverse, que les bévues soient prévisibles — comme vient de l'illustrer le critique du classement morphologique qui, bien entendu, ne s'applique pas à la seule architecture rurale française — et que contrastivement se construisent des procédures nouvelles. C'est en quoi notre livre ne fournit pas comme une béquille à ce qui se fait, mais conduit une réflexion contestataire.

Enfin, pour revenir à elle, que l'archéologie moderne et contemporaine ne s'égaré pas dans les impasses où déjà s'engluent les autres, la poursuite d'intérêts minimes, quand on se satisfait d'avoir pu ici ou là corriger l'archive, et la confusion de l'archéologie et de la gestion du patrimoine; et, tout au contraire, qu'elle soit l'occasion d'une généralisation et d'une refondation de l'archéologie tout entière.

Pour ces raisons qui doivent en faire comprendre le bon usage, nous sommes toujours convaincus qu'*Artistique et archéologie* est apte à bénéfiquement servir la pratique ordinaire de chacun et, la lecture en soit-elle d'abord très malaisée, que le jeu en vaut la chandelle.

Philippe BRUNEAU

²² AA, respectivement propositions 88, 66 et 71.

²³ Le premier exemple est authentique; quant au second, je renvoie ici même à la p. 201 où j'esquisse simplement le départ d'une problématique dont il est aisé de prévoir les développements.

APPENDICE

Rapport de Ph. Bruneau et P.-Y. Balut pour le Comité de pilotage sur l'archéologie du passé récent (1996), *Une archéologie du passé récent ?* (1997)

I

L'archéologie a d'abord été celle de l'antiquité classique; elle est devenue ensuite celle de la préhistoire, puis du moyen âge : il n'est alors aucun obstacle à l'étendre enfin à la période d'abord nommée par réticence post-médiévale, plus explicitement ici au passé récent, bref, comme nous le disons nous-mêmes depuis 1977, à instaurer une archéologie moderne et contemporaine (cf. Ph. Bruneau et P.-Y. Balut, *RAMAGE* [= *Revue d'archéologie moderne et d'archéologie générale*], 1 [1982], p. 1-33).

Mais avec quel objet et pour quels objectifs ?

1. Portant un temps sur un objet propre, «l'industrie de toutes les nations en tous les temps», comme l'écrivait Ch. Th. Newton en 1850, l'archéologie est peu à peu devenue l'observation de terrain et plus spécialement l'investigation de l'enfoui. Dans cette optique, comme l'immense majorité des vestiges des derniers siècles n'est pas entermée, l'archéologie du passé récent se réduira à peu de chose et devra privilégier l'archéologie des tombes et celle des poubelles.

Or, épistémologiquement et hormis les avantages qu'en peut retirer l'archéologie moderne et contemporaine, il est indispensable de reconcevoir l'archéologie tout entière. En effet, loin de pouvoir l'être par la situation où se trouve placé l'observateur, une discipline n'est valablement définie que par la spécificité de son objet qui ici, dans la tradition archéologique et en raison de la distribution actuelle des disciplines occupées de l'homme, ne peut être que l'«art», entendu, sans valorisation, au sens du latin *ars*, comme le produit de l'activité outillée (cf. Ph. Bruneau et P.-Y. Balut, *Artistique et archéologie* [1989], p. 23-34)*.

A ce changement de toute façon obligé, l'archéologie moderne et contemporaine gagne que s'ouvre à elle le champ vaste, et jusqu'ici sans aucun preneur universitaire, de tout l'équipement fabriqué des temps moderne et contemporain.

2. Tant que l'archéologie s'occupe à explorer les époques anciennes, elle n'a guère à se soucier de ses objectifs et de leur utilité : sur toute espèce de questions elle nous enseigne ce dont ne nous instruisent pas des textes absents ou peu nombreux et jamais assez diserts pour assouvir nos curiosités. Mais à rester dans cette optique, comme est immense, et même non maîtrisable, le savoir écrit relatif aux siècles récents, les acquis de l'archéologie moderne et contemporaine s'annoncent aussitôt dérisoires.

* [C'est-à-dire maintenant AA, propositions 15 à 24.]

Ici encore, il est de toute façon épistémologiquement utile, mais non sans bénéfice pour l'archéologie moderne et contemporaine, que l'archéologie cesse d'être, en regard de l'archivistique, une voie secondaire vers un savoir hétérogène et que lui soient assignés des objectifs propres. Celui, d'abord, de déterminer les ères et aires stylistiques, dans la conviction que la communauté technique est historiquement aussi importante que de partager la même langue, la même institution ou le même droit. Et, tout autant, de reconnaître l'effet de l'art, pour la raison, dans l'image ou le logement par exemple, que la pensée et la condition ne sortent pas indemnes de leur artificialisation.

En bref, c'est par nécessité épistémologique et non pas pour construire et avantager l'archéologie moderne et contemporaine que l'archéologie tout entière doit connaître une révolution radicale. Mais c'est à la condition de cette révolution qu'une archéologie moderne et contemporaine peut s'entreprendre, qui ne soit pas marginale et redondante.

[Ph. Br.]

II

D'une part, scientifiquement et universitairement, la dite «archéologie du passé récent» existe au moins depuis dix-huit ans que nous avons fondé, à l'Université de Paris-Sorbonne, l'archéologie moderne et contemporaine. A partir d'une réflexion critique sur les raisonnements et les orientations des archéologies déjà instituées, nous avons redéfini l'objet, la méthode et les objectifs de l'archéologie en sorte qu'elle puisse s'appliquer exactement aux époques contemporaines, face à l'importance attendue du matériel, en nombre et en diversité; face à l'inflation de la documentation préexistante sur lui; face à une histoire de la société ou des représentations déjà amplement constituée; et en regard des diverses disciplines qui s'occupent d'ouvrages récents comme l'archéologie industrielle, l'ethnologie, une certaine histoire ou une certaine sociologie, et l'histoire de l'art.

D'autre part, la demande de cette réflexion sur l'«archéologie du passé récent» provient non de ceux qui sont strictement en charge de l'accroissement du savoir, mais de ceux qui sont ès qualités — même s'ils peuvent avoir plusieurs «casquettes» et donc être aussi scientifiques — des gestionnaires politiques de l'avoir, ayant à gérer moins les objectifs de la recherche que ses priorités, moins les procédures scientifiques que les démarches professionnelles sur le terrain, moins l'objet que des champs opportunément définis.

C'est donc sous l'éclairage de l'établissement déjà ancien d'une archéologie moderne et contemporaine qu'il faudrait économiquement examiner les problèmes politiques et professionnels de la discipline, en sorte de ne pas réitérer les égarements consécutifs à une simple transposition du travail habituel des archéologues — qui n'est en rien une constitution épistémologique de l'archéologie — sur du passé reculé sinon préhistorique. Ainsi de l'obsolescence en archéologie industrielle, transposition simpliste, intenable et injustifiable, dans le domaine du fonctionnel, de la dégradation organique des ouvrages que rencontrent les archéologies anciennes. Ainsi de l'archéologie des sites, réification de la notion épistémologiquement plus abstraite des rapports associatifs. Et plus encore de toutes les métaphores sur la fouille qui s'essayent,

littérairement, à justifier d'une archéologie par une certaine manière de dire, par exemple, qu'on fouille les poubelles, simplement parce que, conjoncturellement, les ouvrages des civilisations anciennes s'appréhendent par des démarches professionnelles de fouille.

Car l'archéologie moderne et contemporaine oblige à repreciser sinon à contester des définitions communes de l'archéologie, sous peine, dans le cas contraire, de devenir grotesque et ingérable, au mieux inutile et toujours dispendieuse.

Ainsi, dans la confusion d'une archéologie dont l'objet serait cet insaisissable et indéfinissable passé et parce que la démarche de fouille rencontre tout dans son trou, il serait bien pernicieux, dans des applications contemporaines, de poser les objets de nature comme étant archéologiques. Comme on ne connaît rien des périodes reculées, passe encore, professionnellement, de s'improviser plus ou moins à faire un sort à tout ce qu'on trouve, choses naturelles ou ouvrages artificiels, dans la mesure où les paléosciences ont, elles aussi, besoin d'observations et où leurs données — qui ne sont pas pour autant objet de nos sciences de l'homme — peuvent être utiles à l'analyse du culturel. Mais aux époques qui sont les nôtres, il y aurait quelque hybris à ce que, parlant de l'hétérogénéité des trouvailles de fouille, on continue de prendre inconsidérément comme objets de science archéologique des choses de nature dont sont déjà comptables des disciplines bien établies : là plus qu'ailleurs, on risque d'improviser des problématiques élémentaires. Ce n'est vraiment pas le petit monde des archéologues qui pourrait mesurer les enjeux et pondérer les lacunes des sciences naturelles, en sorte de rendre quelque fouille pertinente.

Ainsi encore, la résolution de ce que nous appelons les inconnues documentaires — la datation, la restitution, la provenance, l'attribution, etc. — qui ne devrait être déjà qu'un préalable dans les archéologies traditionnelles, risque bien d'être superflue à propos de nos civilisations si documentées. Même si les témoignages archivistiques ou autres qui justement documentent, peuvent être évidemment pris en défaut, par manque ou erreur, l'enjeu des précisions archéologiques a bien malchance de rester anecdotique. Ce ne sera pas un bouleversement historiographique d'établir que l'habillement réel des poilus de 14 n'était pas tout à fait conforme à ce qu'on savait des usages militaires réglementaires; ou que l'usine n'est pas tout à fait construite comme l'indiquaient ses plans!

Mais plus fondamentalement encore, dans une histoire de nos civilisations déjà hyper-développée, avec le renouvellement de ses centres d'intérêt vers le quotidien, avec sa curiosité ethnologique et sociologique, l'archéologie resterait dérisoire et ridicule auxiliaire si elle ne contribuait pas à une réflexion sur l'équipement technique, sur sa nature et sur ce qu'il contribue à instaurer, indépendamment de sa situation en histoire comme de ses rapports avec les représentations, les institutions et les sociétés. Aussi est-il impossible de lancer une archéologie du funéraire contemporain sans réflexion sur les fins de la fabrication de l'équipement du mort; sur la distinction de cet équipement et de nos représentations de la mort en général, de l'eschatologie en particulier; sur la distinction analytique de la fabrication de l'être social et du mécanisme qui, proprement, sociologiquement l'institue**.

[P.-Y. B.]

** [Certains propos sont un peu allusifs car ils renvoient implicitement à d'autres communications présentées dans les séances du «comité de pilotage»]

L'échange d'art (1^{ère} partie)

Si l'on peut changer de monde en changeant de langue et donc de pensée, tout autant le peut-on en changeant d'art, c'est-à-dire de façon de faire et d'équipement.

C'est à l'archéologie de l'échange d'art que contribuent tour à tour les cinq articles qui suivent. Selon l'optique habituelle de *RAMAGE* qui, à l'opposé de l'usage courant, considère non un même pan d'histoire sous des points de vue différents, mais un même problème ou un même mécanisme dans la diversité historique de ses manifestations, ce sont cinq fois des aspects d'une même question qui reviennent, du monde hellénistique au Vietnam, des outils agricoles du Bourbonnais aux carreaux de faïence français ou au pantalon féminin.

Le prochain fascicule comprendra une seconde série de contributions, sur la mycénisation de la Crète, l'architecture néo-grecque du XIX^e siècle et les jardins chinois en Europe au XVIII^e siècle, ainsi qu'une synthèse sur l'ensemble de ces travaux.

En effet, visant essentiellement à mettre en jeu le même appareil conceptuel où joue un rôle majeur la diffraction médiationniste de la raison en quatre «plans» autonomes, tous ces articles, si savant et intéressant par lui-même que soit chacun d'eux, valent essentiellement les uns par les autres.

L'HELLÉNISATION PAR L'ART

1. L'hellénisation

La personne et l'échange.

Il est devenu courant d'appeler «hellénistique» toute une part de l'histoire de la Grèce antique*. L'adjectif, qui n'existe pas en grec ancien, dérive d'«Hellenismus» par lequel, au siècle dernier, Droysen crut pouvoir désigner les trois siècles qui s'étendent de la mort d'Alexandre à la chute de l'Égypte ptolémaïque, le dernier des grands royaumes grecs issus de sa conquête (323-30 av. J.-C.). C'est dire que l'hellénisation de non-Grecs lui apparaissait comme le fait majeur de la période.

A juste titre, et de fait, bien qu'il fût d'ordre sociologique et n'impliquât donc pas nécessairement une prise de conscience, le phénomène fut si ample que les intéressés s'en avisèrent explicitement¹. En atteste — outre des hostilités et des résistances, celles d'un Caton qui feint d'ignorer le grec, d'un Cicéron qui, du moins en public, dénonce l'adultération grécisante des vieilles mœurs romaines, ou de l'Anacharsis de Lucien qui ridiculise la gymnastique grecque — l'apparition d'*hellénizein* signifiant «parler, œuvrer, vivre à la grecque», *hellénistès* d'abord appliqué à des Juifs éloignés de la tradition hébraïque, ou *hellénismos*, mots qui s'inscrivent dans toute une série de termes indiquant, tant à l'échelon de l'individu, comme *sôkratizein* ou *alexandri-zein*, qu'à celui du collectif, comme *sikelizein* ou *attikizein*, que l'un a emprunté à l'autre.

* ABRÉVIATION : AA = Ph. Bruneau et P.-Y. Balut, *Artistique et archéologie* (Paris, 1997), avec renvois non pas aux pages, mais aux propositions.

¹ Ce qui est notable, car, du fait de la diffraction de la raison en quatre «plans» autonomes, la condition n'implique pas nécessairement la conscience.

C'est bien de quoi, génériquement, il s'agit. Aussi l'hellénisation, si importante fût-elle historiquement, n'a-t-elle rien d'original dans le principe. Que des Juifs se soient exercés nus dans des gymnases inventés par les Grecs et jusque là utilisés par eux seuls, ne diffère en rien de l'expansion au Japon de notre complet veston ou de l'irrésistible ascension de la pizza napolitaine dans tout le vaste monde. Avec un contenu historique évidemment particulier, l'hellénisation est du même ordre que la romanisation de l'Occident méditerranéen, la christianisation des païens, l'islamisation du Proche et du Moyen Orient, la francisation de l'Europe au XVIII^e siècle, l'européanisation du monde au XIX^e, l'américanisation actuelle ou, de façon plus limitée, la mycéénisation de la Crète².

Les observateurs avancés parlent alors d'«acculturation»³ et les retardaires d'«influence», mais, en tous les cas, c'est, du point de vue médiationniste qui est constamment le nôtre, l'effet de cette instance rationnelle que chaque homme porte en soi et que nous nommons la personne. Par elle s'instaure la contradiction entre la tendance ethnique à diverger des autres et l'effort politique vers la convergence, la contradiction entre le conflit et le contrat, entre la partition et le partage, l'idiome et la *koinè*, la ségrégation et la communion, l'esprit sectaire et l'esprit missionnaire, le secret et la communication, le travesti et l'uniforme dans le vêtement, l'isoloir et le point de rencontre dans le logement, etc., etc. Parce que le social tient dans ces contradictions, les communautés sont toujours singulières mais peuvent aussi s'approprier la singularité des autres. Voire de l'autre, au singulier, car, la personne n'ayant pas plus d'étendue qu'aucune autre instance culturelle⁴, l'appropriation n'en a pas non plus : c'est par le même processus que j'emprunte un mot nouveau à mon interlocuteur ou que le monde entier s'est pris à pratiquer le système boursier des Européens.

Pour ceux, quel qu'en soit le nombre, chez qui s'étend ainsi, tout ou partie, un usage jusque là étranger, c'est un change culturel, facteur important de l'innovation. Mais, en fait, plutôt un échange, car il est rare que la chose aille sans la moindre réciprocité, et l'on verra plus loin, par exemple, qu'à l'hellénisation des mondes barbares répondent des faits de barbarisation du monde hellénique.

L'hellénisation étant ainsi théoriquement située, nous allons en parler en termes historiques singuliers, mais selon une problématique qui serait également exploitable pour traiter d'un autre fait similaire, quoique historiquement différent, comme la christianisation ou l'européanisation.

Hellénisation et hellénisme.

Question primordiale : si l'hellénisation est la propagation d'une part de l'hellénisme, la première n'est appréciable qu'en raison du second; or, ce nécessaire point fixe n'est pas aisé à établir, et pour deux raisons principales. D'abord, comme tout

² Dont traitera Al. Farnoux dans notre prochain fascicule.

³ Pour notre part, je le rappelle, nous n'utilisons jamais ce mot pour désigner un transfert de civilisation à civilisation ou, plus précisément, l'appropriation de l'usage d'autrui, mais le passage de la nature à la culture.

⁴ AA, n° 44.

usage, il est incessamment mouvant⁵, variable d'une époque, d'une région ou d'un individu à l'autre. Ensuite, si la situation peut être limpide quand l'échange s'opère entre des civilisations qui n'étaient pratiquement pas venues en contact jusque là comme c'est le cas de la France et du Vietnam dont il sera traité plus loin⁶, il s'en faut qu'il en aille toujours ainsi : l'usage qui se répand peut s'être déjà antérieurement incorporé des éléments appartenant à ceux-là mêmes qui pour l'heure l'empruntent et auxquels, en somme, il peut ne faire que les rendre! Cela est bien connu de l'anglais : «budget», «sport», «cottage» ou «bacon» ont été des gallicismes de l'anglais médiéval avant d'être des anglicismes du français moderne, et surtout c'est, pour une grande partie du lexique, leur propre langue maternelle que reçoivent d'outre-Manche les Français anglomanes d'aujourd'hui. Ce fut évidemment aussi le cas de l'hellénisme qui — les graffites grecs d'Abou-Simbel en procurent, à haute époque, une exemplaire attestation — ne cessa d'être en contact avec des non-Grecs de tout acabit.

Si les Grecs ont été conscients de l'hellénisation, à plus forte raison le furent-ils de l'hellénisme, nonobstant sa pulvérisation politique en une nuée d'infimes cités. Mais le plus souvent ils ne l'ont été que négativement, par contraste aux usages des non-Grecs : la personne, en nous, posant constamment la frontière entre les uns et les autres, entre moi ou nous et les étrangers, tous tant qu'ils sont, ces non-Grecs étaient également confondus sous le nom générique de «barbares» qui, sans forcément comporter la dépréciation morale qu'il dénote aujourd'hui (les Grecs ont tour à tour admiré ou méprisé les non-Grecs⁷), désignait le *xénos*, l'étranger, non à l'échelle des phratries, des dèmes ou des cités, mais à celle de l'Hellade tout entière.

En regard de cette négativité attendue qui tout bonnement remet aux non-Grecs le rôle de constituer les Grecs comme tels (un Isocrate, *Panégryrique*, 173, juge que leur concorde suppose une guerre commune contre les barbares), c'est plus rarement que ceux-ci se sont soucié de reconnaître à l'hellénisme un contenu positif. Comme il n'est pas question de recenser ici tous les textes pertinents à ce sujet, je n'en retiens que deux qui marquent une étape importante dans l'appréciation des divergences sociologiques. Au V^e siècle, selon Hérodote, VIII, 144, «l'hellénicité (*to hellénikon*), c'est d'avoir même sang, même langue, des sanctuaires et cérémonies religieuses communs et des usages de même sorte» : à la consanguinité s'associent des communautés culturelles au premier rang desquelles s'inscrit le critère linguistique, celui-là même qui, en regard, suffisait à définir aussi les «barbares», étymologiquement des baragouineurs ne parlant pas grec. Au siècle suivant, Isocrate, *Panégryrique*, 50, déclare : «Athènes a fait que le nom des Grecs ne vienne plus de la race (*génos*), mais du mode de pensée (*dianoia*) et que soient appelés Grecs ceux qui participent de notre culture (*paideusis*) plutôt que d'une commune nature (*physis*)»⁸ : on ne peut parler plus ferme,

⁵ AA, n° 114.

⁶ A. Le Brusq, p. 65-78.

⁷ A titre d'exemples, on verra p. 29 qu'Hérodote admire l'Égypte; mais dans les *Nuées* d'Aristophane, vers 492, Socrate traite Strepsiade d'«ignorant et barbare». Au IV^e siècle le ton est encore plus dur : Isocrate, *Philippe*, 124, admet que les Grecs tiennent les barbares pour «amollis et corrompus par le luxe», et, radical, Aristote, *Politique*, 1, 2, 4, déclare qu'«esclave et barbare, c'est tout un».

⁸ Ces traductions d'Hérodote et Isocrate sont miennes.

il n'est plus question de communauté de sang; le critère de la race, c'est-à-dire de la nature, est définitivement rejeté; l'hellénisme n'est que de culture, sans d'ailleurs qu'Isocrate, à la différence d'Hérodote, en distingue les aspects.

Les quatre modes de l'hellénisation.

On a vu que pour Hérodote l'hellénicité est d'abord la communauté de langue et qu'à l'inverse les barbares sont ceux qui ne parlent pas grec; et c'est encore *hellénizein* qui, fréquemment et sans doute originellement (ainsi chez Thucydide, II, 68), signifie «se mettre à parler grec». Si le langage est ainsi idéologiquement privilégié — l'empire du verbe n'est pas une nouveauté!⁹ —, il s'en faut pourtant que l'échange soit exclusivement linguistique. Ponctuellement on peut tout échanger, non pas seulement, selon une assertion célèbre, des paroles, des femmes et des biens, mais aussi des idées, des services, de la main d'œuvre, voire des sourires, etc. Mais instanciellement tout, au bout du compte, se répartit entre les quatre plans de rationalité dont la théorie de la médiation pose la distinction. Qu'il s'agisse d'hellénisation, de christianisation ou d'europanisation, le modèle médiationniste propose une problématique plus vaste et plus efficace; l'identité sociale s'instaurant par le quadruple fait de parler, d'œuvrer, de vivre, de juger comme les uns et non comme les autres, il permet en tous les cas de diviser la question en quatre interrogations distinctes et de prévoir ainsi quatre secteurs d'échange : de langage, d'art, d'institution et de droit.

Ainsi l'europanisation des autres continents — quels qu'en fussent les vecteurs et les initiateurs, question que je dirai plus loin mes raisons de ne pas poser immédiatement — a consisté dans l'expansion de nos langues à nous, français, espagnol, anglais; de notre équipement en sorte, par exemple, que sur la planète entière, des hommes d'affaires de toutes nations mais uniformément habillés baladent les mêmes attaché-cases dans le clonage d'aéroports quasi identiques; de nos régimes politiques, essentiellement celui de l'état territorial et démocratique, et de nos mœurs, par exemple la monogamie; de nos codes moraux résumés dans la Déclaration universelle des droits de l'homme.

Soit dit en passant, si de telles expansions, en termes médiationnistes, sont proprement sociologiques, elles ne peuvent guère ne pas être recoupées aussi par la raison axiologique : les détenteurs de l'usage conquérant se figurent évidemment qu'il est le meilleur et, comme disaient les coloniaux d'autrefois, qu'il apporte «la» civilisation à des gens qui, sans eux, s'en étaient jusque là apparemment passés! Quant à ceux-ci, lorsque ce n'est pas sous la contrainte de la force qu'ils adoptent un usage étranger, c'est qu'ils pensent y trouver avantage. Bien entendu, tout cela, pour une part, est illusoire et le colonialisme n'est pas mort : comment notre formule de l'état territorial peut-elle convenir à des régions où les ethnies sont géographiquement dispersées? ou le système majoritaire de nos démocraties à des états qui comportent des minorités établies? Et comment espérer — ce dont un Montaigne eût immédiatement douté —, même si, bien sûr, tous les hommes ont des droits, qu'ils s'accordent sur une déclaration universelle, ou plutôt comment croire que nous puissions imposer à tous le res-

⁹ AA, n° 64b.

pect des droits que nous réputons universels, alors que nous-mêmes ne nous entendons pas sur le droit à l'air, au logement, à «la différence» ou à l'IVG? Mais peu important les jugements portés sur les expansions universalisantes d'usages singuliers, c'est le mécanisme sociologique lui-même d'un échange quadruple qui, seul, a ici à nous solliciter.

Il se retrouve évidemment dans l'hellénisation. Certes, le fait, non pas le plus marquant, mais le plus patent pour nous et le plus souvent relevé, est, une fois de plus, d'ordre linguistique : favorisé par l'effacement des parlers locaux au profit d'une seule et même langue «commune», la *koinè*, c'est un déferlement du grec sur tout l'Orient méditerranéen, affectant jusqu'à l'onomastique divine et humaine¹⁰. Mais l'hellénisation, c'est aussi, ergologiquement, la disparition de certaines différences stylistiques (telle l'opposition, évoquée par Eschyle, *Suppliantes*, 236¹¹, et si marquée dans la céramique attique du Ve siècle, du barbare en vêtement ajusté et bariolé et du Grec en vêtement drapé et uni) et, inversement, l'adoption de certains équipements grecs comme le gymnase. Sociologiquement, l'expansion du régime de la cité, ou de la compétition athlétique qui se répand jusqu'en Cappadoce ou en Babylonie. Axiologiquement, enfin, la diffusion des morales et des codes grecs¹².

Le modèle médiationniste est décidément bien avantageux. D'abord, il systématise la recherche : reconnaissant la diffraction de la raison en quatre plans autonomes, il fractionne en quatre le mécanisme de l'échange. Mieux, parce que les plans sont autonomes, il fait attendre que les quatre modes d'échange le soient pareillement et n'aient jamais à être concomitants ni d'ampleur égale, ce qu'illustre très bien le cas du Bourbonnais dont traite plus loin A. Paillet¹³. Enfin — et le plus important pour nous —, la quadripartition de l'échange autonomise *ipso facto* celui de l'art qui, sans calembour médiationniste, est trop fréquemment relégué au second plan alors qu'il peut être le plus important (actuellement, par exemple, l'europanisation est bien plus technique que linguistique et surtout morale) et que de toute façon, loin d'être, comme on le répète, un «témoin» d'un fait survenu sans lui, il y contribue pour son quart propre¹⁴. Pour l'archéologie à laquelle il revient de traiter de tous les faits d'art, c'est ainsi un immense bénéfice que de jouer son rôle à elle dans l'exploration de faits aussi considérables que l'hellénisation.

¹⁰ Par exemple, le «Poseidon» qui patronne à Délos l'association des Poseidoniastes de Bérytos est sûrement un Baal; on a supposé qu'«Apollonios» pouvait, en certains cas, traduire un nom bâti sur celui d'Horus, etc.

¹¹ «Quelle est cette troupe qui n'est pas vêtue à la grecque, pompeusement parée de robes et de bandeaux barbares? ce n'est certes pas la tenue des femmes à Argos ni en pays grec» (la traduction est mienne).

¹² Sur la diffusion du droit grec en Égypte, par exemple, voir la mise au point de J. Ducat, «Grecs et Égyptiens dans l'Égypte lagide», *Cahiers de la Villa Kérylos*, 5 (1995), p. 76-78.

¹³ A. Paillet, *infra*, p. 35-52.

¹⁴ AA, n° 80b.

2. L'hellénisation par l'art

Construction du modèle.

Le modèle médiationniste permet donc d'isoler une hellénisation par l'art. Mais du coup, parce que l'échange sociologique ne s'opère ici que par des mécanismes spécifiquement ergologiques (exactement comme les voies de l'échange linguistique sont forcément glossologiques¹⁵), il permet aussi de la déglobaliser, de l'analyser en considération de la dialectique technico-industrielle¹⁶.

Sur celle-ci il n'est pas nécessaire ici de revenir longuement¹⁷. Pour l'argumentation qui suit il suffit de rappeler la dissociation des fins et des procédés qui — par contradiction de l'instance et de la performance — ne coïncident jamais à la façon d'un contrepoint. Comme la même chose à dire peut s'énoncer différemment par synonymie et, au contraire, que la même façon de dire peut signifier des choses différentes par polysémie, pareillement la même chose à faire, la même finalité industrielle peut mettre en œuvre des procédés différents, et c'est la synergie, tandis que la même façon de faire, le même procédé peut être mis en œuvre à des fins différentes, et c'est la polytropie : d'un côté, œuvrant pour la même fin de fabriquer de l'écriture, l'imprimerie à plombs et le traitement de texte produisent des pages presque absolument similaires; de l'autre, la même voile enflée par le vent mettait en mouvement le navire à fin de déplacement autant que l'aile du moulin à fin de mouture.

L'important est surtout de reconnaître que, si fin et procédé sont ergologiquement dissociables et ne se répondent jamais terme à terme, pour cette indépendance même il n'est pas obligé qu'ils soient historiquement homogènes, c'est-à-dire contemporains ou de même origine géographique. Au plan du langage, cet écart ethnique va de soi pour tous, catégorisé et institué qu'il est dans l'enseignement : nous pouvons dire nos pensées dans la langue des autres, c'est le thème; ou, au contraire, dire les pensées des autres dans notre langue, c'est la version. Analogiquement, au plan ergologique nous pouvons réaliser nos fins par les procédés des autres, ou les fins des autres par nos procédés; chose à faire et façon de faire peuvent appartenir à des temps, des lieux ou des milieux éloignés¹⁸.

Les commodités d'application du modèle.

Ayant donc à repérer chez les barbares ce qui s'hellénise et ce qui reste indigène, l'archéologie est assez bien armée. Je notais plus haut que l'hellénisation évidemment

¹⁵ De même, au plan axiologique, les voies de la satisfaction sont ergologiques dans le stragème et glossologiques dans le discours : AA, n° 186b.

¹⁶ Je reprends en la précisant et la complétant une analyse que j'avais jadis conduite dans *L'Antiquité classique*, 45 (1975), p. 467-475. Je l'ai ensuite appliquée au cas du Mausolée d'Halicarnasse dans *Sources*, 36-37 (1995), p. 151.

¹⁷ AA, n° 79.

¹⁸ Pareillement, au plan axiologique, la réglementation n'est pas globale et peut intéresser autant la chose à faire que la façon de s'y prendre : AA, n° 180.

ne s'apprécie qu'en raison d'un point de référence qui est l'hellénisme. Or, c'est l'hellénisme artistique que nous sommes le mieux en posture de connaître. En effet, nous l'avons souvent dit, *verba volant, scripta manent* : de toutes les performances humaines, celle de l'art, l'ouvrage, présente seule la particularité notable, étant tangible, d'être conservable. Sans doute tout ne se conserve pas, au point que le spectacle de la destruction partielle des ouvrages, de colonnes isolées ou d'entablements écroulés, a nourri depuis du Bellay une poésie des ruines sensible à ce qui a disparu et déplorant l'effondrement des civilisations. Or, bien plutôt — comme dans la comparaison populaire de la bouteille à moitié vide ou à moitié pleine — les ruines doivent, archéologiquement, rappeler que les produits de l'art ne sont pas irrémédiablement voués à la destruction, alors qu'au contraire rien de palpable ne demeure de la façon de parler ou de vivre.

Dès lors, tandis que nous sommes bien empêchés d'observer nous-mêmes comment un Oriental hellénisé prononçait des phonèmes grecs inconnus de sa langue maternelle ou comment il se comportait au gymnase, les monuments hellénisés du monde barbare restent immédiatement confrontables à ceux de la Grèce. Alors que l'échange phonologique ne se repère qu'indirectement à travers l'écriture ou l'échange des mœurs à travers des relations verbales, autrement dit que la recherche sollicite des sources étrangères à son objet, au contraire, dans l'échange d'art, c'est l'objet mis en examen qui nous informe directement de lui-même. En un mot, l'échange d'art est le plus facile à explorer parce que, de toutes les disciplines rétrospectives, l'archéologie est seule à même d'autopsie¹⁹.

Le paradigme du Mausolée d'Halicarnasse.

Du recouplement de fins grecques ou non grecques et de procédés grecs ou non grecs il résulte une combinatoire à quatre cases²⁰. L'une de celles-ci, fin et procédé non grecs, ne nous intéresse pas puisqu'elle définit la non-hellénisation. Quant aux trois autres combinaisons, pour être également possibles, elles sont en fait inégalement représentées. Respectivement illustrées par des gymnases bâtis, soit à la grecque, soit selon des modes de construction locaux comme cela arrive dans le royaume séleucide, les formules qui combinent fin et procédé grecs ou fin grecque et procédé non grec me semblent avoir été de faible rendement. Pour l'essentiel, l'hellénisation par l'art a consisté dans la mise en œuvre de procédés grecs pour des fins restées barbares : mœurs, croyances, cultes locaux subsistent, mais équipés par la façon de faire grecque.

C'est de quoi le Mausolée d'Halicarnasse, en dépit de sa complète destruction et de l'impossibilité de le restituer, est le paradigme. D'abord, la partition de l'indigène et de l'hellène s'y discerne exemplairement : le Mausolée est un énorme tombeau à chambre comme on n'en usait pas en Grèce, même en format plus réduit, et comme il s'en trouve au contraire dans cette région de l'Anatolie, répondant aux us funéraires et peut-être à l'eschatologie du lieu; mais s'y déployaient des colonnes ioniques et des

¹⁹ AA, 148, 150, 271b. La conservation varie selon les secteurs : 273a.

²⁰ Même raisonnement plus loin, p. 70, chez A. Le Brusq.

frises amazonomachiques qui n'auraient pas détonné sur l'Acropole d'Athènes. Et de surcroît, si fin et procédé sont ainsi ethniquement éloignés, leur dissociation, pour ainsi dire, s'incarne; une longue notice de Pline l'Ancien (*HN*, XXXVI, 30-31) nous permet, par une rare exception, de rapporter l'écart aux partenaires de la construction, de mettre des hommes derrière l'ouvrage : la chose à faire est indigène parce que le commanditaire et bénéficiaire est un barbare, le dynaste carien Mausole qui, au milieu du IV^e siècle, s'est fait élever un tombeau à la mode de chez lui; la façon de faire est grecque, parce qu'il a fait appel à des praticiens grecs, Scopas, Bryaxis, Léocharès, Timothéos et Pythis qui travaillaient, eux, à la mode de chez eux.

Cette connaissance des acteurs fait du Mausolée un cas d'exception, mais la combinaison stylistique qu'il exemplifie se retrouve en bien d'autres monuments, moins bien documentés mais mieux conservés : la fin est indigène mais la façon de faire est grecque au Monument des Néréides de Xanthos; aux tombeaux des falaises de Caunos et Telmessos, en Lycie, où la tradition de la sépulture rupestre subsiste alors que la façade, qui imitait d'abord la construction locale, adopte ensuite les ordres grecs; dans les sarcophages de Sidon où une sculpture parfaitement grecque orne des cuves funéraires dont la Grèce de l'époque ignorait l'emploi; au tombeau thrace de Kazanlak où l'aménagement d'un vestibule et d'une chambre ainsi qu'une part de la thématique imagière sont non grecs tandis que l'est manifestement la façon d'ordonner le revêtement stucqué ou de représenter personnages et chevaux; à la Tombe du plongeur de Paestum où le caveau et le thème du plongeur sont étrangers à l'usage grec. — Et, non plus par propagation spatiale mais par transmission temporelle, ce fut aussi le cas de l'architecture néo-grecque dans l'Europe et l'Amérique du XIX^e siècle, quand une gare de chemin de fer prenait l'aspect d'un temple dorique²¹.

Il ne faut jamais rater l'occasion de souligner l'analogie foncière des plans de rationalité. D'entrée de jeu j'ai souligné que l'échange d'art s'opère par des mécanismes analogues à ceux de l'échange linguistique (p. 22). Aussi le modèle à quatre cases qui vient de servir à analyser l'hellénisation artistique s'applique-t-il également à l'hellénisation littéraire : de même qu'au Mausolée des procédés grecs sont mis en œuvre pour des fins non grecques, de même la traduction des Septante et le Nouveau Testament disent en langue grecque des pensées hébraïques; symétriquement la part hellénisante de la littérature latine dit en langue latine des pensées grecs.

Méfunctionnement.

De la façon dont je viens de l'analyser il résulte que l'art hellénisé ne pouvait simplement consister en répliques de l'art hellénique et qu'il mettait alors en œuvre un mécanisme structural favorisant les écarts de l'un à l'autre.

En effet, si l'emprunt avait été à la fois celui de la fin et du procédé, il n'eût été que de simplement recopier des ouvrages existants en Grèce. Mais comme la fin restait le plus souvent indigène, les modèles grecs étaient inadéquats : il s'est donc fabriqué en pays barbare des ouvrages de genre inconnu en Grèce. Consistant ainsi dans l'exploitation des procédés grecs, quelle que fût la chose à faire, quelles que fussent les fins visées, l'hellénisation par l'art ne pouvait être la copie d'ouvrages réels, mais bien l'ap-

²¹ Dont traitera P.-Y. Balut dans notre prochain fascicule.

appropriation d'un système technique virtuel servant à toute fin, comme, en acquérant une langue étrangère, on s'approprie un système grammatical bon à tout dire, y compris des choses inédites, très différentes de ce que disaient les premiers usagers (ce qui, soit dit entre parenthèses, condamne l'usage philologique de ne croire qu'aux effets de sens déjà attestés)²².

Les méfonctionnements sont alors prévisibles comme nous en avertit analogiquement le langage où ils sont dès longtemps repérés. Même quand il s'agit seulement de répéter un message déjà énoncé, l'étranger est souvent incapable de le reproduire fidèlement et commet ces écarts de prononciation qui sont sûrement un facteur important des mutations phonétiques²³. Pareillement dans l'art, la seule imitation ne va pas de soi, comme l'illustrent les monnaies gauloises qui massacrent les modèles fournis par le monnayage hellénistique.

A plus forte raison la langue se déforme lorsque, dans le thème ou la version, il faut dire dans une langue ce qu'elle n'a jamais servi à exprimer, exploiter un système grammatical pour énoncer des sens inédits. Alors se commettent les écarts que l'enseignement a classés sous les noms de barbarisme et solécisme, en les hiérarchisant bien à tort car ils renvoient tout simplement aux deux axes du langage en sorte que le barbarisme, comme faute lexicale, n'a rien de plus grave que le solécisme comme faute syntaxique.

Au plan de l'art, l'hellénisation était dans une situation analogue : il fallait faire dans un style ce qu'il n'avait jamais servi à produire, exploiter un système technique pour fabriquer des fonctions inédites. Si les praticiens étaient grecs comme au Mausolée, ils possédaient évidemment le système, mais sitôt qu'il s'agissait de barbares produisant à la grecque, le risque était ouvert que se produisissent les équivalents du barbarisme et du solécisme.

Les tombes rupestres de Caunos en fournissent un exemple mesurable²⁴ : à partir du IV^e siècle des façades de temples distyles *in antis* se substituent aux façades traditionnelles de type local. A première vue l'ouvrage indigène est bien grec. Pourtant l'étude métrologique fait apparaître que les rapports arithmétiques des différents éléments de la façade ne se rencontrent jamais en Grèce. Bien sûr on peut alléguer la difficulté de sculpter une façade de temple dans la masse d'une falaise abrupte et à une grande hauteur, ou le désir de rendre plus visibles d'en bas certains éléments qui sont excessivement grossis comme les acrotères et les denticules, par le même artifice

²² J'emprunte l'idée à P.-Y. Balut qui la développera à propos de l'architecture néo-grecque (cf. note précédente).

²³ Ainsi, on admet le plus souvent que les peuples parlant des langues indo-européennes sont des rameaux d'une même souche indo-européenne. On peut aussi bien penser, tout au contraire, qu'ils étaient ethniquement très divers et que les différences qui séparent les langues indo-européennes tiennent aux langues qu'ils parlaient avant d'avoir adopté l'indo-européen, exactement comme le gaulois et le francique doivent bien expliquer l'évolution particulière du latin au français. Ou pour parler comme Proust, *A la rech. du temps perdu* (édit. en 15 volumes), IX, p. 176, «ces mots français que nous sommes si fiers de prononcer exactement ne sont eux-mêmes que des "cuirs" faits par des bouches gauloises qui prononçaient de travers le latin ou le saxon, notre langue n'étant que la prononciation défectueuse de quelques autres».

²⁴ C'est celui que je donnais dans *L'Antiquité classique* (*supra*, n. 16), p. 472-473, en utilisant l'étude de P. Roos, *The Rock-Tombs of Caunos* (1972 et 1974).

optique que Phidias mit en œuvre dans un concours qui l'opposait à Alcamène²⁵. Je croirais plus volontiers que les praticiens lyciens ont adopté le style grec en ne le comprenant que superficiellement : ils ont retenu la disposition des colonnes, architraves, denticules et frontons, sans s'aviser que ces éléments entretiennent toujours des rapports numériques qui, loin d'être quelconques, sont définitoires de l'ordre. Le système est insuffisamment assimilé, à la façon dont tant de «baies serliennes» du XIX^e siècle méconnaissent le rapport 1+2+1 qui arithmétiquement en définit les trois travées.

Il serait sûrement enrichissant de pousser la recherche, d'une part, en recensant les écarts que les spécialistes n'ont pas laissé de noter dans l'art hellénisé; d'autre part, en les rapportant au modèle théorique à deux faces et deux axes que nous disons ergologiquement être celui de l'outil²⁶.

Les pièges archéologiques d'une hellénisation partielle.

De la dissociation de la fin et du procédé dans l'hellénisation par l'art il découle une autre conséquence qui, cette fois, intéresse non plus les hellénisés de l'antiquité, mais les archéologues d'aujourd'hui.

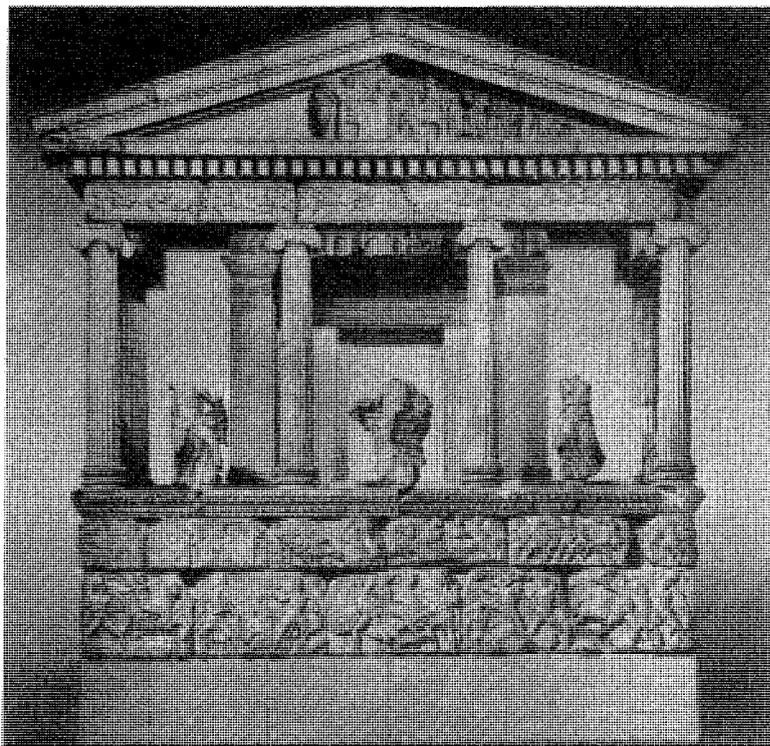
Le Mausolée, le Monument des Néréides, les tombes rupestres de Caunos ou Telmessos, le tombeau de Kazanlak restent barbares par la fin, donc par la fonction, et ne sont hellénisés que par la façon de faire. En d'autres termes, l'hellénisation pouvait n'affecter qu'un seul des termes de la dialectique ergologique et n'être donc que partielle. Or, nous sommes des très rares à systématiquement poser cette dissociation, tandis que la plupart des spécialistes, tout au contraire et bien à tort, traitent implicitement de l'hellénisation d'art comme d'un fait global. Sans précaution les monuments susnommés sont intégrés dans l'histoire de l'architecture, de la sculpture et de la peinture grecques. Du coup le danger est permanent d'expliquer en termes d'hellénisme ce qui est barbare.

Le Monument des Néréides en fournit un bon exemple (fig. 1 et 2). Le piège, bien sûr, est évité quand le caractère indigène est patent. Comme on n'a jamais vu de semblable tombeau en Grèce, chacun entend bien que la finalité est indigène. Et tout pareillement — le modèle ergologique restant inchangé d'une industrie à l'autre — si du logement on passe à l'image : nul en Grèce n'étant jamais représenté assis sous un parasol comme l'est le personnage central de la seconde frise du soubassement (sans doute le satrape propriétaire du tombeau), l'on voit bien aussi que le thème est indigène. Autrement dit, de ce que le ciseau est grec, on ne saurait inférer que la chose à montrer, que la finalité, cette fois non plus stabulaire²⁷ mais déictique, l'est également. Ou, en d'autres termes encore, le schème peut être grec et barbare le thème. Mais alors les Néréides qui peuplent les entrecolonnements? Illustrant à merveille le

²⁵ Tzetzes, VIII, 353-369 = Overbeck, *SQ*, n° 772.

²⁶ AA, n° 66-75. — Par exemple P. Moret, *Les fortifications ibériques de la fin de l'âge du bronze à la conquête romaine* (1996), p. 120, 217, signale des cas où tout se passe «comme si les Ibères n'avaient pas toujours compris la leçon tactique des Grecs et des Phéniciens».

²⁷ Je rappelle que c'est l'adjectif que nous utilisons à propos du logement, faute qu'existe en français l'équivalent du couple vêtement-vestimentaire.



Le Monument des Néréides



et détail de la seconde frise

procédé sculptural, alors récemment inventé en Grèce, de la draperie mouillée, elles ne représentent pas forcément pour autant des divinités grecques. Faute de déconstruire la fabrication, de reconnaître que la même image peut convenir à des référents différents et que fin et procédé ne sont pas toujours ethniquement homogènes, on désigne de noms grecs des personnages qui ne le sont peut-être que par la façon d'être sculptés, accréditant ainsi de fausses identités indûment helléniques, voire une eschatologie de fantaisie²⁸. Même circonspection à observer dans l'étude des sarcophages sidoniens des Pleureuses ou de la Chasse d'Alexandre.

Appropriation du style grec, acquisition de produits grecs.

L'échange d'art peut toujours s'opérer par deux voies :

l'emprunt d'un style, c'est-à-dire d'un système technique historiquement singulier, exploitable à toutes fins visées; c'est ce dont j'ai jusqu'ici traité et qui, dans le cas de l'hellénisation, s'accomplit dans le déplacement hors Grèce des centres d'art : Alexandrie, Antioche et finalement Rome;

mais aussi — à la différence de l'échange de langue, de mœurs ou de code, et parce que l'ouvrage, je l'ai rappelé plus haut, peut être conservé, donc transporté et acquis — purement et simplement le déplacement de produits et leur acquisition ou prise en jouissance hors de leurs lieu et temps d'origine. Par là les barbares, sans avoir à s'approprier un mode de fabrication, pouvaient s'helléniser rien qu'en s'équipant d'un matériel grec.

De ce second mode d'hellénisation par l'art la forme la plus courante fut évidemment l'importation commerciale. On n'en finirait pas d'énumérer les sites barbares qui ont livré des produits grecs, au premier chef de la céramique si abondamment, chacun le sait et un conte de Mérimée en atteste, qu'on a longtemps pris pour étrusque la vaisselle attique, tant il s'en trouvait en Étrurie²⁹. Certains ont de même supposé que le trésor d'orfèvrerie découvert à Panaguriste (Bulgarie) pouvait être une importation attique.

Mais les Romains, à titre d'abord public, puis privé connurent de l'importation une forme plus raffinée, même si elle n'alla pas sans violence et scandale : la collection d'œuvres d'art, au sens tout à fait moderne du terme. Ce furent d'abord les généraux conquérants qui pillèrent la Grèce et ornèrent les temples de Rome de peintures et de statues enlevées aux vaincus; puis les particuliers, par spoliation comme Verrès ou achat comme Cicéron, emplirent leurs villas d'œuvres grecques. C'est tout un marché de l'art qui s'instaura, très analogue au nôtre avec la pratique de prix exorbitants, l'at-

²⁸ Voici ce qu'écrivait, dans un article qui reste de référence, le meilleur connaisseur français de Xanthos et du Monument des Néréides : «le cortège des Néréides qui enveloppe la chambre funéraire accompagne le mort en glissant sur les flots et l'escorte aux îles des bienheureux» (P. Demargne, *Recueil Plassart* [1976], p. 94-95). C'est uniquement le nom grec de Néréides qui fait supposer une retraite du mort aux îles, bien mal attestées, des bienheureux! — Dans le *LIMC*, IV, p. 788, les statues de Xanthos sont tenues sans hésitation pour des images de Néréides.

²⁹ Sur cette question, la bibliographie est considérable et s'accroît régulièrement chaque année.

tribution téméraire et intéressée d'œuvres anonymes, la production de faux³⁰. Au lieu de seulement s'helléniser par l'utilisation d'une vaisselle grecque banale comme à Kertsch, Spina ou Al-Mina, les Romains, et surtout les fastueux, le firent en vivant parmi les œuvres des grands maîtres de la Grèce.

L'intérêt archéologique de ces deux voies hellénisatrices varie selon les objectifs. Pour ceux qui s'attachent à traquer les réseaux commerciaux de l'antiquité, c'est évidemment l'acquisition de produits grecs qui est instructive. Mais pour nous qui ici nous intéressons principalement à l'alliage du grec et du non-grec dans un même ouvrage, le simple déplacement de produits purement grecs nous importe moins que l'appropriation du style.

Hellénisation de l'art barbare et barbarisation de l'art hellénique.

Le curieux de l'hellénisation est que les Barbares, tous tant qu'ils étaient, semblent ne s'être essentiellement approprié, en fait d'usages étrangers, que ceux des Grecs, alors que la France moderne, par exemple, a absorbé de l'italien, de l'allemand, de l'anglais, récemment du danois, en sorte que l'identité française, en s'altérant de diverses façons, se modifie, certes, mais sans jamais coïncider avec celle des voisins. Toutefois, si importante qu'ait été la grecisation du monde barbare, on ne saurait l'apprécier sans considérer en retour les faits de barbarisation du monde grec. C'est par cette réciprocité, fût-elle inégale, je l'ai souligné d'entrée, qu'on peut proprement parler d'échange. Elle a d'autant moins de quoi surprendre que la fierté de l'hellénisme n'a pas constamment exclu, chez les Grecs, l'estime du Barbare — le mot, faut-il le redire, n'étant pas de soi, péjoratif —, voire davantage; Hérodote, par exemple, conçoit pour l'Égypte une véritable admiration³¹. La barbarisation n'a pas également affecté tous les secteurs de l'hellénisme. Tandis qu'elle envahit tout l'Orient méditerranéen, la langue grecque — en dépit de l'acception grammaticale où s'est restreint le nom même de «barbarisme» — n'a pas accueilli beaucoup de termes étrangers, sinon quelques latinismes, somme toute assez rares, à l'époque impériale³². En revanche, la religion, à l'époque hellénistique, puis sous l'Empire, n'a cessé de se barbariser toujours davantage par l'accueil enthousiaste des «cultes orientaux» et finalement de celui qui l'a emporté : le christianisme; aux païens d'arrière-garde comme Julien l'Apostat la victoire du christianisme, tenu pour une religion étrangère parmi d'autres, est forcément apparue comme la ruine de la civilisation gréco-romaine, c'est-à-dire une barbarisation que confortaient encore les grandes invasions.

Les barbarismes d'art sont loin d'être négligeables. C'est d'abord le cours archaïque dont à dire vrai, selon moi, même une argumentation serrée ne laisse pas définitivement décider s'il est issu de la statuaire égyptienne dont les Grecs avaient alors pleine connaissance, par une filiation que les historiens antiques n'ont pas été

³⁰ J'ai réuni divers textes grecs et latins sur ces sujets : «les collections d'art dans l'antiquité gréco-romaine», *Curiosité, Études d'histoire de l'art en l'honneur d'Antoine Schnapper* (1998), p. 257-264.

³¹ Hérodote, II, 35, 148. J'ai même cru que l'admiration des Égyptiens avait pu inspirer l'énigmatique dédicace du colosse de Délos : *Bull. de corr. hellén.*, 112 (1988), p. 577-582.

³² A. Meillet, *Aperçu d'une histoire de la langue grecque*, 7^e édit. (1965), p. 320.

sans envisager (Diodore, I, 98); ou bien — le projet n'ayant rien d'original de représenter un homme debout et la nécessité s'imposant techniquement d'en assurer la stabilité en le figurant un pied en avant — s'il est une création locale indépendante, ce qui expliquerait une immédiate et exclusive nudité inconnue de la plastique égyptienne. C'est ensuite l'immense problème de la période de l'histoire de l'art grec qu'on a sans doute eu tort de qualifier trop globalement d'«orientalisante». Ensuite, l'apparition soudaine des mosaïques de galets dont les plus anciennes figurent souvent des monstres et des animaux sauvages et que pourrait expliquer l'importation de tissus et tapis barbares (Euripide, *Ion*, 1159 : *barbarôn hyphasmata*; Xénophon, *Anabase*, VIII, 3, 18 : *tapidas barbaricas*) décorés de tels sujets au témoignage d'Euripide (*ibid.*) et d'Aristophane (*Grenouilles*, 937-938). Enfin et surtout — quelque difficile qu'il soit d'y démêler ce qui, par évolution, dérive du grec antérieur et prochain et ce qui, par propagation, provient du romain extérieur et contemporain³³ et si fortes qu'aient été aussi les résistances, passives ou délibérées — l'art de l'époque impériale en Grèce est incontestablement porteur d'italianismes : murs en briques plaqués de marbre, théâtres à la romaine avec mur de scène aussi élevé que la *cavea* comme à l'Odéon d'Hérode Atticus à Athènes, canevas et thèmes mosaïstiques nouveaux...

3. Socioartistique et sociologie

Vecteurs et initiateurs de l'hellénisation.

Il est infiniment aisé de reconnaître des ressemblances et des dissemblances, totales ou partielles : l'observateur le moins averti verra bien que les colonnes ioniques des tombes de Caunos ressemblent à celles qu'il a contemplées sur l'Acropole d'Athènes. Il est même souvent loisible de fixer des chronologies : certaines tombes rupestres de Telmessos imitent des façades d'architecture lycienne, d'autres des façades grecques, et il est assez vraisemblable (quoique non assuré en l'absence d'autres données) que celles-ci sont les plus récentes. Tout au contraire, il est le plus souvent fort difficile d'établir comment un style s'est répandu loin de son lieu — ou de son temps ou de son milieu — d'origine.

Au vrai la question est double.

Il y a d'abord à déterminer les vecteurs de la connaissance du style importé. Quand il s'agit non pas de transmission à travers les temps, mais de propagation spatiale, et surtout quand les distances sont assez faibles comme dans le cas de l'hellénisation, il n'en est que deux. Soit, parce que l'ouvrage est souvent conservable et manipulable (p. 23), le déplacement des choses, par commerce ou pillage : du matériel mobilier est transporté hors de son lieu de production, fait connaître un style nouveau et devient objet à imiter; c'est ainsi qu'on a repéré des contrefaçons locales de vaisselle attique d'importation. Soit l'itinérance des hommes : dans le cas du Mausolée, on sait que des praticiens grecs ont été appelés à travailler en pays barbare, de même qu'Archélaos de Macédoine avait fait venir Zeuxis pour lui décorer sa maison³⁴; mais rien n'empê-

³³ C'est en ces termes que j'ai posé jadis le problème de «la mosaïque en Grèce à l'époque impériale» : *Aufstieg und Niedergang des röm. Welt*, 12. 2 (1981), p. 320-346.

³⁴ Élien, *Var. Hist.*, XIV, 17 = *Rec. Milliet*, n° 209.

chait des praticiens barbares de venir en Grèce s'instruire de l'art grec, à la façon dont un Anacharsis vient de Scythie s'enquérir des mœurs helléniques. Et tout un chacun pouvait contribuer à propager la connaissance des usages grecs, par exemple les mercenaires.

Bien plus pleine d'imprévu, en second lieu, la recherche des initiateurs ou, dans le sens où nous prenons le mot d'«entreprise»³⁵, les entrepreneurs de l'hellénisation. Et d'autant plus que, sur le modèle de l'europanisation colonialiste, on se figure spontanément que ce sont ceux-là mêmes dont le style s'est diffusé qui sont les acteurs de cette diffusion, par conquête commerciale et, plus probablement, par les contraintes que permet d'exercer la conquête militaire. Or, il n'en est rien.

Hormis sans doute la distribution commerciale de leurs produits, les Grecs, d'une part, paraissent avoir été souvent pour peu de chose dans l'entreprise d'hellénisation. Tout comme au XX^e siècle la Turquie, le Japon et tant d'autres se sont d'eux-mêmes europanisés, ce sont les barbares qui, pour une grosse part, se sont spontanément auto-hellénisés : Mausole prend lui-même l'initiative de recourir à des artistes grecs; le Monument des Néréides, les tombes à façades grecques de Caunos ou Telmessos, le tombeau de Kazanlak se construisent dans des territoires qui échappent à toute domination grecque, politique ou militaire. Et plus tard ce sont les Romains qui, vainqueurs de la Grèce, s'approprient eux-mêmes la civilisation et, entre autres, l'art du vaincu, ce que résumant les célèbres vers d'Horace (*Épîtres*, II, I, 157-158) : *Graecia capta ferum uictorem cepit et artes / Intulit agresti Latio*, «la Grèce conquise conquiert son farouche vainqueur et introduisit les arts dans le rural Latium».

Les Grecs, ou les Macédoniens hellénisés, d'autre part et inversement, quand ils ont été conquérants, sont loin d'avoir pratiqué systématiquement une politique d'hellénisation. On n'ira évidemment pas soutenir que la diffusion de l'hellénisme dans le ci-devant empire achéménide ne doit rien à la conquête d'Alexandre et à la constitution subséquente de monarchies helléniques! Mais, si hellénisée que fût Alexandrie, chacun sait bien que les Lagides ont trouvé un intérêt politique à pharaoniser au point qu'un observateur non égyptologue ne voit guère de différence entre le temple d'Edfou commencé en 237 av. J.-C. par Ptolémée III et les temples de Karnak ou Louxor qui sont plus anciens de dix ou douze siècles. De même dans le secteur de l'écriture, l'usage des tablettes cunéiformes reste vivace en Babylonie où les Séleucides étaient soucieux de maintenir les traditions locales.

Les mérites du concept d'isotechnie.

Quand on est informé, on constate ainsi que le conquérant peut imposer son style comme il peut imposer sa langue; mais qu'il peut tout autant s'en garder; et inversement adopter lui-même le style du vaincu; et puis encore que l'échange peut se faire hors de toute domination ou coercition. Aussi, dans les cas où l'information fait défaut, ne saurait-on du constat d'expansion d'un style inférer des explications assurées sur les facteurs de cette expansion en s'engouffrant dans des hypothèses périlleuses. C'est le cas de la mycénisation de la Crète : pour reprendre les termes d'Al. Farnoux³⁶,

³⁵ AA, n° 172 : «prise d'initiative, mise à l'œuvre».

³⁶ Dans l'article à paraître sur «la mycénisation de la Crète».

«l'étude de l'échange d'art se transforme en une archéologie de l'invasion»; de la présence en Crète de produits mycéniens on tire automatiquement celle des Mycéniens eux-mêmes, comme si d'autres explications n'étaient pas tout aussi plausibles³⁷.

Du socioartistique, en un mot, impossible d'inférer le sociologique³⁸ : le faciès stylistique, seul observable, ne livre pas sa raison d'être, ne fait pas connaître les facteurs fort divers qui l'ont instauré. Pour retarder ce passage difficile du constat socioartistique à la cause sociologique, nous avons posé le concept, aussi neutre que possible, d'isotechnie qui, selon le modèle bifacial et biaxial de l'outil, permet de reconnaître des similitudes, complètes ou partielles, sans préjuger de leur cause. En effet, il ménage à l'archéologue une double dispense.

Celle, d'abord, de devoir décider entre l'emprunt sociologique et l'invention indépendante : nous avons déjà rencontré cette alternative à propos du couros archaïque; et pareillement, quand les Grecs construisaient des salles hypostyles, est-ce qu'ils s'approprièrent le procédé des Égyptiens et des Perses ou découvraient-ils tous seuls une solution technique qui, au fond, s'impose dans un système architectural à seules poussées verticales? on n'en aura jamais le cœur tout à fait net, mais il est sûr qu'en art tout ne tient pas à l'histoire. On ne va pas expliquer par une influence l'usage que partagent la Délos antique et la Bretagne traditionnelle de liaisonner des murs de schiste ou de gneiss au moyen de blocs de granit disposés en besace!

Celle, ensuite, dans les cas d'échange d'art, de devoir le décrire immédiatement en termes d'«influences», c'est-à-dire de prendre déjà parti sur le sens de l'échange et sur des vecteurs de connaissance et des initiateurs d'ouvrages qui ont existé nécessairement mais qui peuvent nous rester éternellement incertains ou même inconnus.

Double dispense d'autant moins dommageable que l'isotechnie est en soi un fait historique, car, aussi importante que la communauté de langue qu'on met toujours en avant, la communauté de style n'est rien d'autre que le mode artistique de la convergence sociale, de l'homogénéisation des communautés³⁹. Par là la répartition stylistique tient constitutivement à l'archéologie de la politique⁴⁰.

Appareil théorique et casuistique archéologique

Cette apologie de notre concept d'isotechnie m'incite à conclure sur des considérations de méthode.

Déjà en traitant de la maison délienne dans le précédent fascicule de *RAMAGE*, je m'attaquais à un sujet rebattu, mais dans le parti d'appliquer un modèle théorique à un corpus bien établi et suffisamment documenté. En distinguant nettement le *tropos* et le *topos*, en dissociant du logement ce qui dans la maison est officine et spectacle, en exploitant à propos du logement nos concepts stabulaires de gîte et d'habitat, d'iso-loir et de point de rencontre, etc., je crois avoir alors, sans m'appuyer sur un quel-

³⁷ En parallèle, voyez, sur «la présence grecque dans les cités phéniciennes», les justes remarques de J. Elayi, *Rev. des études grecques*, 105 (1992), p. 305-327.

³⁸ C'est notre formule, AA, n° 237c.

³⁹ AA, n° 314.

⁴⁰ AA, n° 140.

conque accroissement de l'information, non pas tant renouvelé un sujet que j'avais moi-même traité jadis de la façon traditionnelle (car la nouveauté, quoi que se figure la plupart, n'est pas forcément avantageuse), que fait progresser la compréhension de la maison délienne et plus généralement, pour une part, de la maison grecque.

Pareillement, ici, j'écris sur une question éculée. Mais, sans me préoccuper de brasser tous les cas allégables, je crois l'avoir posée dans des termes plus efficaces en recourant au modèle théorique, et précisément à trois dissociations principales.

1. La théorie de la diffraction de la raison en quatre plans de rationalité conduit à diviser le problème de l'hellénisation et conséquemment, ce qui est le plus important pour l'archéologie, à autonomiser l'hellénisation par l'art, à parité avec l'hellénisation par la langue, les institutions et les codes.

Et, parce qu'on n'entreprenait ni les mots comme Rabelais l'imaginait des «paroles gelées» récupérables l'année suivante, ni non plus les mœurs, mais qu'au contraire l'ouvrage est conservable, il était prévisible que l'hellénisation par l'art suivit deux voies : l'appropriation d'un style à mettre en œuvre et celle de choses ouvrées à utiliser.

2. La constitutive inadéquation de l'outil à sa fin⁴¹ et l'indépendance subséquente du procédé et de la fin instaurent par combinaison quatre genres d'échange d'art qui sont très inégalement exploités dans l'hellénisation mais entre lesquels se répartit la production architecturale du Viêt-nam à l'époque de la colonisation⁴². Et, ici encore par l'autonomie des plans ergologique et sociologique, la possible hétérogénéité ethnique de la chose à faire et de la façon de faire — analogue à celle de la chose à dire et de la façon de dire dans le thème ou la version — fait prévoir des cas d'hellénisation partielle et impose donc à l'archéologie de ne pas considérer globalement l'hellénisation artistique, mais de dissocier ce qui y intéresse ou la fin ou le procédé.

Encore cette distinction reste-t-elle élémentaire, car le modèle ergologique de l'outil devrait permettre de départir plus précisément encore ce qu'il y a, dans un ouvrage hellénisé, de grec et de barbare; par exemple, pour faire grec, on peut taxinomiquement utiliser le marbre sans générativement l'appareiller en blocs à joints vifs. Mais, même encore simple, on ne saurait trop en souligner le rendement archéologique; c'est elle, par exemple, en écartant la confusion induite du schème et du thème de l'image, qui permet d'expliquer la transmission des images, en particulier mosaïstiques, dans l'antiquité gréco-romaine autrement que par l'hypothèse parfaitement inadéquate des «cahiers de modèles»⁴³.

3. Le concept d'isotechnie, pour y revenir d'un mot, donne moyen de traiter de l'échange d'art comme d'un fait historique à part entière sans devoir nécessairement y mêler cette obsession de l'histoire de l'art qu'est l'idée d'influence, c'est-à-dire le parti d'attribuer à ceux-ci les modifications observées chez ceux-là.

Par là je voudrais avoir fait sentir à nouveau l'avantage de l'appareil théorique. Entre autres bénéfiques, il affine l'analyse et, écartant ainsi le risque du globalisme, évite de commettre le genre d'erreur qu'illustraient plus haut les Néréides de Xanthos. Plus encore, par lui l'archéologie échappe aux aléas de l'information puisque

⁴¹ AA, n° 41b.

⁴² Cf. *supra*, n. 20.

⁴³ Ph. Bruneau, *Revue archéologique*, 1984, p. 241-272; position que je défends à nouveau, plus synthétiquement, dans *Ateliers* (Univ. de Lille III), à paraître.

les questions ne se construisent pas opportunistement selon le savoir disponible, mais se déduisent d'une analyse qu'il n'a pas inspirée et qui guiderait donc aussi bien l'investigation de cas historiquement éloignés comme l'europanisation ou l'américanisation actuelles. Tandis qu'à l'ordinaire l'archéologie ordonne logiquement les données qu'elle a d'abord rassemblées, ici l'investigation du cas singulier est subordonnée à la reconnaissance antérieure de processus génériques et vides de contenu. Étant bien entendu qu'il ne s'agit nullement d'un modèle inventé par l'observateur pour être plaqué sur les choses mais du modèle qui, présent dans les faits à décrire, rationnellement inhérent à l'ouvrage, n'est qu'à décrypter⁴⁴, c'est cela l'archéologie modélisée⁴⁵.

Philippe BRUNEAU

⁴⁴ AA, n° 208.

⁴⁵ Bien sûr, s'il est des spécialistes pour continuer à globaliser le fait d'art, il en est d'autres qui ont depuis longtemps compris la nécessité de découper : voici trente ans que M. Py, *Revue des études ligures*, 34 (1968), p. 58-59, proposait de distinguer ce qu'il appelait «des niveaux différents dans l'hellénisation» : les «apports de matières», les «apports de techniques» et les «apports de principes (usages, langue, croyances)» et concluait : «on assimile sous un même qualificatif des concepts qui se placent à des niveaux très différents. Il est urgent de faire usage de structures plus nettes».

DIFFÉRENCIATIONS TECHNIQUES, FRONTIÈRES ETHNIQUES : QUELQUES APPORTS D'UNE ARCHÉOLOGIE DE L'AGRICULTURE

L'agriculture, comme les autres activités de production, est doublement éligible à une archéologie définie par l'étude des ouvrages : l'outil, d'une part, son produit, d'une autre, procèdent d'une analyse technique des moyens et des fins. Le champ ou la haie, comme la charrue ou la serpe qui servent à leur confection, sont le résultat d'une fabrication. L'archéologie peut considérer les uns et les autres suivant ses deux axes d'analyse : soit par des mises en séries, établissant des typologies d'outillage, ou confrontant différents types de parcelles ; soit par la mise en évidence de relations d'ensemble, lorsqu'elle étudie la panoplie des moyens de production d'une exploitation, ou bien les liens qui composent, entre eux, les différents éléments d'un paysage agraire. Une archéologie de l'agriculture est donc, avant tout, une étude de systèmes agraires : elle doit permettre de comprendre la raison des enchaînements techniques qui lient, à l'intérieur d'un même mode d'exploitation, les moyens de production (outillage, énergie, façons culturales, bâtiments d'exploitation ...) aux produits (culture, élevage), suivant une certaine organisation dans le temps (assolement) et dans l'espace (parcelle)¹.

¹ La synthèse de Jean-René Trochet, *Aux origines de la France rurale, outils, pays et paysages* (C.N.R.S. éditions, 1993), fournit désormais la base de toutes les recherches sur les anciens systèmes agraires et leur place dans les identités culturelles régionales. C'est dire tout ce que cet article lui doit.

Cependant, l'étude des systèmes agraires, limitée *stricto sensu* à une analyse des moyens et des fins de production, ne suffit pas à rendre compte de tout ce qui est observable dans la technique agricole. D'autres facteurs culturels extérieurs interfèrent avec elle. Ceux-ci sont d'autant plus nécessaires à considérer qu'ils sont les seuls à permettre la compréhension de certains caractères de l'outillage ou de la pratique agricoles. À l'extrême, ils peuvent même les affecter au point de contrarier leur finalité de production. Une archéologie comme celle que nous entendons, consistant à rendre compte des différents processus en cause dans la technique, s'intéresse forcément aussi à la façon dont elle s'articule avec le reste de la rationalité humaine.

I. Technique agricole et rationalité

1. L'esthétique agricole.

Un premier exemple peut en être fourni par l'esthétique agricole.

Dans le dernier tiers du XIX^e siècle, le marquis de Chabannes aménage son exploitation d'Argoulais, dans le Morvan, avec la préoccupation première d'une « agriculture paysagiste » qui n'est qu'accessoirement « progressive et amélioratrice ». La commission de la société locale d'agriculture le justifie en ces termes : « nous nous trouvons dans une propriété seigneuriale où le profit n'est que secondaire, où il faut avant tout faire beau »². Dans ce cas, la rationalité technique d'un aménagement du terroir agricole inclut un souci esthétique, qui ne trouve sa raison qu'en lui-même. Sans doute cet exemple n'est-il pas aussi exceptionnel qu'on pourrait le croire, malgré son exagération. On n'a peut-être pas suffisamment mesuré l'impact, sur la constitution des paysages agraires contemporains, de ce genre de visées esthétiques. Le modèle anglais, gazonnant et pastoral, avec ses clôtures tant vantées par Arthur Young, ne doit-il pas en France une partie de son succès à l'engouement pour la « belle campagne », alors que landes et friches sont régulièrement qualifiées d'« horribles » ? La conjonction de la « révolution herbagère » qui multiplie ce modèle à partir de la fin de l'Ancien Régime, avec le discours sur la nature des émules de Rousseau, peut avoir conditionné les goûts. Lisons, pour nous en convaincre, cet extrait du *Discours sur la vie de la campagne* qu'Alexandre de Laborde publie en 1808 : « Il n'est aucun lieu qui n'ait sa beauté relative, qu'il suffit de développer et de faire valoir. Les fermes mêmes [*sic*], si multipliées en France et presque toujours trop rapprochées des maisons, sont susceptibles de leur servir d'ornemens. [...] il en seroit de même pour les terres labourables, que l'on pourroit diviser par des plantations, sans nuire à leur exploitation. Le système nouveau d'agriculture qui tend à multiplier les troupeaux et les prairies artificielles, est favorable à cette amélioration, en rendant les plantations plus nécessaires, et en contribuant ainsi à joindre le pays aux parcs par des gradations motivées »³. On ne

² Ph. Mancheron, « Concours de culture dans l'arrondissement de Château-Chinon en 1884, rapports présentés à la société départementale d'agriculture de la Nièvre sur les exploitations concurrentes », *Bulletin de la société départementale d'agriculture de la Nièvre*, 1884, n°3, p.181.

³ Alex. de Laborde, *Discours sur la vie de la campagne*, Paris, imp. de Delance, 1808, pp. 176-

saurait mieux exprimer ce rêve d'une nature «paysagée», traitée comme un grand jardin, ainsi que la concevaient J.-M. Morel et le marquis de Girardin. Mais l'esthétique n'a sûrement pas affecté que les paysages agraires : ne lit-on pas déjà dans le *Théâtre d'agriculture* d'Olivier de Serres qu'«on exige deux choses pour les bâtimens [sous-entendu agricoles] ; savoir, la bonté et la beauté, afin d'en retirer un service agréable»⁴ ?

2. Agriculture et «plans de rationalité».

L'esthétique reste, on s'en doute, un facteur incident marginal. Ce qui, en agriculture, ne trouve pas sa raison dans la technique ressortit alors aux autres capacités culturelles de l'homme, que nous pouvons, selon la théorie de la médiation, ordonner en capacités logique, ethnique et éthique, chacune de ces rationalités étant tour à tour infrastructure et contenu des autres. De là découle, pour ce qui est de la technique, sa représentation, son ethnicisation et sa réglementation ; et inversement, la possibilité pour la technique de produire représentation, différenciation ethnique ou règles⁵.

Ce n'est pas ici le lieu de détailler la façon dont la technique agricole et ces différents modes de rationalité s'affectent mutuellement. Mon propos est d'illustrer les recoupements de la technique agricole avec l'ethnique, définie comme capacité d'idiomatisme ou de singularisation, par laquelle s'instaurent convergences et divergences culturelles. Mais il est auparavant important de souligner que ce processus n'est qu'une des modalités des interférences réciproques entre la technique et les autres plans. Je me contenterai de quelques exemples.

Technique agricole et représentation. — À la finalité de production de la technique agricole peut s'ajouter une finalité de représentation, celle-ci étant parfois susceptible de primer celle-là. Ce pourrait être le cas des parcellaires en ellipses observés dans le bocage breton, dont on a supposé que le tracé obéissait à des schémas issus d'un sym-

177. Je ne fais pas reposer sur cette seule citation l'hypothèse d'une influence de l'esthétique sur l'essor des paysages bocagers. Cette question a été partiellement abordée par Yves Luginbuhl, *Paysages, textes et représentations du paysage du siècle des Lumières à nos jours* (La manufacture, 1989). Le sujet de l'esthétique en agriculture, et particulièrement de l'esthétique et des paysages agraires contemporains mériterait une recherche approfondie. Je suppose qu'un rapide coup d'œil dans une bibliothèque agronomique des XVIII^e et XIX^e siècles fournirait d'autres exemples : comme le traité célèbre de J.-M. Morel, *Théorie des jardins, ou l'art des jardins de la nature* (1^{ère} éd. 1776), ou celui du marquis de Girardin, le père d'Ermenonville : R.-L. de Girardin, *De la composition des paysages* (1777), suivi de : *Promenade d'Ermenonville* (1811), postface de M. H. Conan (coll. Pays/paysages, Champ Vallon, 01420 Seyssel, 1992). L'avis de l'éditeur de la réédition de 1805 précise qu'«on traite principalement des Campagnes, de leur embellissement, de leur culture, et de leur subsistance» (René Gérardin père [sic], *De la composition des paysages sur le terrain, ou des moyens d'embellir la nature autour des habitations, en y joignant l'agréable à l'utile* [Paris, chez Debray, an XIII], p. 5).

⁴ Olivier de Serres, *Théâtre d'agriculture et ménage des champs*. J'ai utilisé l'édition de Meurant, 1802, T. I, p. 37.

⁵ Sur la théorie de la médiation de Jean Gagnepain et ses applications à l'archéologie : Ph. Bruneau et P.-Y. Balut, *Artistique et archéologie* (Mémoires d'Archéologie générale, 1 et 2, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1997).

bolisme magico-religieux : «il ne serait guère étonnant [...] qu'une unité minimale, comme un espace cultivable, ait pu être soumise à un marquage de type magico-religieux, fondé sur une certaine connaissance de la géométrie»⁶. Plus près de nous, et de façon plus vérifiable, cette finalité de représentation s'observe dans les préoccupations des zootechniciens. Les efforts déployés, dans le dernier tiers du XIX^e siècle, par les membres de la société d'agriculture de la Nièvre, pour maintenir une robe uniformément noire à sa race chevaline, répondaient moins au motif de débarrasser ses étalons «des graves inconvénients de la robe blanche» (prétendus inconvénients alors sujets de débats) qu'à «l'idée si séduisante de créer une race chevaline nivernaise absolument homogène et distincte par sa couleur noire des autres races de chevaux de trait»⁷. Au risque de nuire à l'efficacité technique de la sélection génétique (comme ce fut le cas dans cet exemple), celle-ci se trouve subordonnée au désir d'une signalisation, par l'adoption uniforme d'une robe noire imposée comme insigne de l'espèce. On pourrait, sans doute, retrouver la même intention dans la création de produits gastronomiques ou œnologiques, d'où peut découler une réglementation des caractères distinctifs aptes à signaler ces produits au consommateur.

En sens inverse, la technique agricole peut non plus produire de la représentation, mais être elle-même l'objet d'une représentation : il y a un lexique et une imagerie de l'agriculture. Reconnaître en chacun d'eux une modalité de la capacité humaine à dire ou à imaginer la technique permet de mieux comprendre l'autonomie des mécanismes en œuvre et la façon dont ils se recourent. Ainsi, les variantes lexicales ne révèlent pas plus de variantes techniques qu'une image ne reproduit, à coup sûr, une réalité agricole : simplement parce que la variété des représentations ne correspond pas toujours, loin s'en faut, à celle des choses représentées. Si l'on ne pose pas cette distinction à ce niveau de généralité, on risque fort de brouiller l'analyse des cas particuliers. Ainsi du repérage des techniques agricoles, tel que le livrent les *Atlas linguistiques de la France*, qui cartographient par régions le vocabulaire du monde rural : identifiant les techniques à partir du lexique, leur entreprise conduit forcément à subordonner les frontières des premières à celles du second ; aussi prend-on le double risque de faire passer pour des différences techniques des oppositions lexicales, et inversement de négliger les frontières techniques qui ne se traduiraient pas dans le vocabulaire.

Dans le même ordre d'idées, la représentation imagée ne comporte pas qu'une finalité mimétique : l'imagerie agricole reproduit tout autant la conception que la perception qu'on a de l'agriculture. C'est pourquoi Oudry peut peindre, avec *l'Agriculture* ou *La France*, depuis rebaptisée *La ferme*⁸, une juxtaposition de travaux agricoles, techniquement aberrante dans leur simultanéité : semis, labour, fenaisons, etc. Incohérente en tant que reproduction d'une exploitation réelle, sa peinture (comme le suggèrent ses premiers titres, et d'après un écrit d'Oudry lui-même⁹) n'a de sens qu'en

⁶ Jean-René Trochet, *Aux origines de la France rurale, outils, pays et paysages* (C.N.R.S. éditions, 1993), p. 25.

⁷ V^{te} de Saint-Sauveur, «Rapport sur l'exposition des animaux de l'espèce chevaline du concours général de Nevers en 1884», *Bulletin de la société départementale d'agriculture de la Nièvre*, 1884, n°1, p. 39.

⁸ Salon de 1751. Paris, musée du Louvre, département des peintures, inv. 7044.

⁹ «Dans un mémoire du 17 janvier 1751, Oudry décrit minutieusement son tableau et relate les circonstances de son exécution. Le sujet et les éléments sont dictés par le Dauphin, fils de

tant que représentation d'une idée de l'agriculture, conçue à travers un panorama de ses ressources et de ses activités. Faute de prendre garde à cette dualité de l'image, l'interprétation qu'on en fait risque fort de fausser notre connaissance¹⁰.

Technique agricole et préférence. — On constate le même processus de recoupe-ments, entre la technique et la capacité à poser des normes que la théorie de la médiation nomme l'éthique. Il est ainsi, dans l'outil, des dispositifs qui produisent de la déci-sion et dispensent l'usager d'en prendre : tels sont les régulateurs des charrues, qui, une fois ajustés, déterminent leur entrure et la largeur du labour. On ne saurait mieux l'exprimer que cet article d'un catalogue lyonnais, vantant en 1833 sa version «heureusement simplifiée» de «charrue Grangé» : «cette charrue, qu'on pourrait appe-ler INTELLIGENTE, fonctionne sans être dirigée par aucun conducteur : elle conser-ve sa direction et son équilibre avec une imperturbable régularité»¹¹.

D'autre part, il est des règles à la technique agricole : outillage et pratique peuvent faire l'objet de prescriptions. Celles-ci ont donné lieu à codification, depuis les juris-prudences transcrites dans les coutumiers d'Ancien Régime et rassemblées en *Code rural* dès la seconde moitié du XVIII^e siècle¹², jusqu'au Code rural actuel et aux usages locaux qui le complètent. Mais il arrive que tel outil, telle façon de faire emportent la préférence des usagers ou des propriétaires des moyens de production sans forcément donner lieu à une codification. Dans tous les cas, il s'agit de normes définissant une pratique, ainsi que l'exprime ce commentateur du *Code rural* : «Dans notre ancien droit, nous trouvons les usages rédigés dans des Coutumes locales, ou épars à l'état de routines coutumières»¹³. Là encore, les processus en cause doivent être bien dissociés, car il n'est pas toujours de raison technique à un choix : c'est pourquoi les férus d'agro-nomie peuvent, tout au cours du XIX^e siècle, condamner l'agriculture de tradition, en lui reprochant seulement d'être «routinière». Les expérimentations agronomiques qu'ils lui substituent ne donnent pas toujours, loin s'en faut, de meilleurs résultats : s'en prenant à la routine, c'est en elle d'abord une préférence et non une performance qu'ils combattent.

Louis XV et père du futur Louis XVI» (Mad. Pinault-Sorensen, «Le travail à la campagne», in *Paysages, paysans, l'art et la terre en Europe du moyen âge au XX^e siècle* (cat. d'exp., Bibliothèque nationale de France, éd. de la R.M.N., Paris, 1994), pp. 174-175.

¹⁰ Les auteurs de *l'Histoire de la France rurale* s'y sont laissé prendre : la légende de la reproduction qu'ils donnent du tableau indique «Ferme de polyculture, colombage et torchis. Harassant travail pour garnir la grange». S'étonnera-t-on que dans le même livre, l'interpréta-tion documentaire de cette image voisine avec un chapitre qui décrit la réalité rurale à partir de *La vie de mon père* de Rétif de la Bretonne? (*Histoire de la France rurale*, sous la direction de G. Duby [Seuil, 1975], p. 409 et troisième partie : Emmanuel Le Roy Ladurie, «Du social au mental, une analyse ethnographique», pp. 443-503).

¹¹ *Catalogue des instruments perfectionnés d'agriculture de la fabrique d'Auguste Donna*, sous la régie de M. Grandjean, ingénieur-mécanicien, à Lyon (oct. 1833). Je remercie Marie-José Garniche, conservateur du musée de la Charité-sur-Loire, qui m'a fourni ce document.

¹² *Code rural, ou maximes et réglemens concernant les biens de Campagne*, nouvelle édition, Paris, chez Prault père, 1774. L'auteur précise dans son avertissement qu'il a rassemblé «les Règles de cette police de la Campagne qui se trouvent dispersées dans un grand nombre de divers traités» (p. IV).

¹³ H. Watrin, *Code rural*, texte et commentaire (Paris, Alb. Fontemoing, 1900), p. 575.

II. Technique agricole et ethnicité

Mais surtout, l'activité agricole est «dans l'histoire». Ses modalités changent, suivant le temps, l'espace et l'état social d'une paysannerie qui n'est, en rien, un milieu homogène. Ces variations sont d'autant plus importantes à prendre en compte qu'on a affaire à des civilisations rurales pré-industrielles, dont l'équipement technique est, par définition, peu uniforme. Cette constitutive «ethnisation» de la technique, avant d'être réduite par la mécanisation, fait que l'outillage et sa mise en œuvre évoluent d'une région à l'autre, sans qu'à cela corresponde nécessairement une diversité des travaux effectués. Bien sûr, ces variations peuvent être dues aux contraintes d'adaptation de la technique agricole à des milieux naturels inégaux, avant que les uniformise le recours aux techniques d'amendement : chaulage, marnage, etc., de drainage ou d'irrigation. Mais culturellement, il n'est pas plus de technique agricole universelle qu'il n'est d'éternel paysan¹⁴ : l'agriculture n'échappe pas plus que les autres activités de l'homme aux différenciations qu'instaurent l'époque, le lieu ou le milieu humain ; et comme toute activité technique, elle peut être affectée par ces différenciations autant qu'elle en crée par elle-même.

1. Bref rappel sur l'araire.

Un exemple, maintenant bien connu grâce à *L'Homme et la charrue* d'Haudricourt et Delamarre¹⁵ et aux recherches de Jean-René Trochet¹⁶ est fourni par les bâtis des araires.

L'araire est un instrument aratoire attelé, caractérisé par la symétrie de sa partie travaillante. Il se distingue de la charrue, dissymétrique en raison de son versoir qui retourne la terre d'un seul côté. On nomme bâti le système d'assemblage d'un araire. Même si des variantes de détail sont nombreuses, on s'accorde depuis les travaux de ces auteurs à reconnaître quatre grands groupes de bâtis : *chambige*, *manche-sep*, *dental* et *quadrangulaire*.

Le bâti *chambige* doit son nom à la pièce courbe, ainsi désignée (avec des variantes) dans la majeure partie de son aire d'utilisation. C'est la pièce de traction, autrement dit l'age de l'araire. À sa base, coulissent les autres éléments constitutifs principaux (fig. 1).

¹⁴ Contrairement à ce que laisse entendre le discours habituel sur la paysannerie : entre mille exemples, je citerai le titre du livre de R. et C. Brettel, *Les peintres et le paysan* (Skira, 1983 — c'est moi qui souligne). C'est une tendance générale de confondre tout ce qui est rustique dans «le grand sac de la tradition», pour reprendre l'humoristique expression d'Anne Tricot, conservateur au musée national des Arts et Traditions populaires.

¹⁵ A.-G. Haudricourt et M. J. Brunhes-Delamarre, *L'homme et la charrue à travers le monde* (Paris, Gallimard, 1955).

¹⁶ Notamment son *Catalogue des collections agricoles - araires* (Musée national des Arts et Traditions populaires, Paris, éd. de la R.M.N., 1987). C'est de ce travail que j'extrais, en espérant ne pas trop les caricaturer, les éléments qui suivent sur la répartition des bâtis d'araires en France.

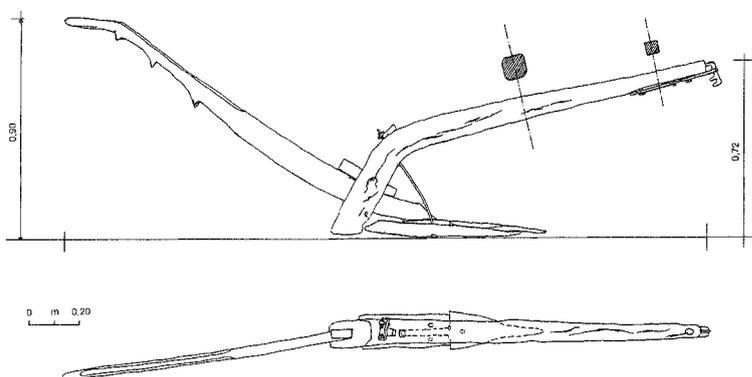


Fig. 1. — Araire chambige, à reille.
 Saint-Sauveur-des-Pourcils, «Camprieu» (Gard).
 Dessin Musée national des Arts et Traditions populaires, J. Jarrige
 (in J.-R. Trochet, *Catalogue des collections agricoles-araires*, Musée national
 des Arts et Traditions populaires, Paris, éd. de la R.M.N., 1987, p. 33).

Le bâti *manche-sep* a un assemblage opposé : la courbure est formée par le raccord du manche avec le sep, la partie qui travaille le sol. Le manche et le sep sont souvent faits d'une seule pièce cintrée, mais parfois le manche est une pièce rapportée à l'extrémité coudée du sep (fig. 2).

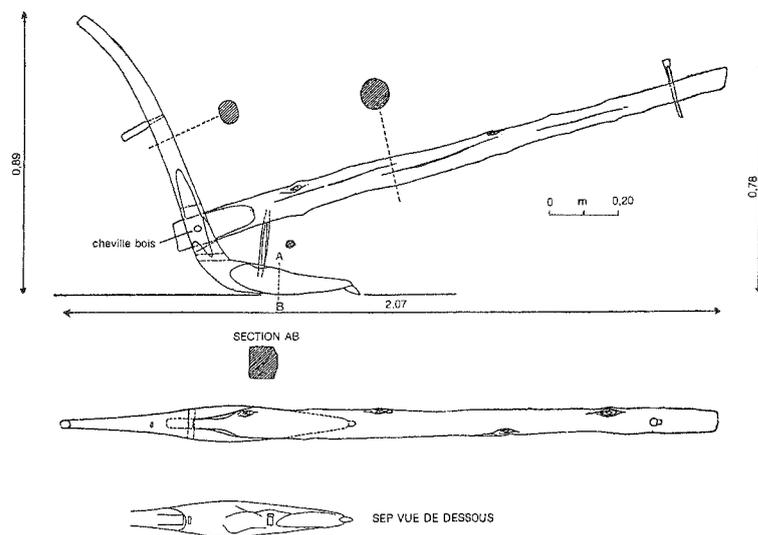


Fig. 2. — Araire manche-sep,
 Queyras, probablement Arvieux, «Les Escoyères» (Hautes-Alpes).
 Dessin Musée national des Arts et Traditions populaires, P. Soulier (n° 47.52.1) (in J.-R.
 Trochet, *ibid.*, p. 209).

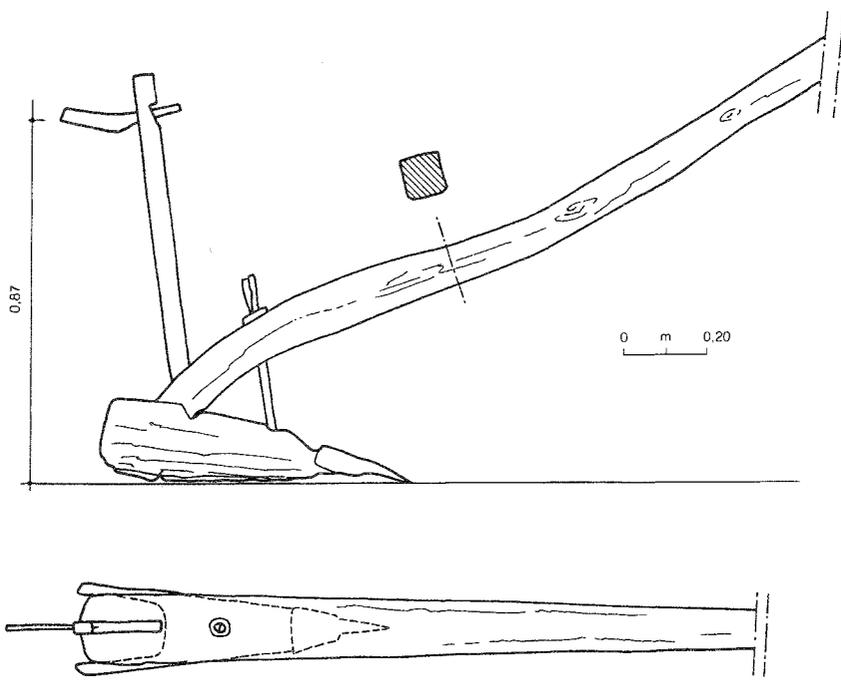


Fig. 3. — Araire dental, Galeria, «Prezzuna» (Haute-Corse).
Dessin Musée national des Arts et Traditions populaires, J.-R. Trochet
(in J.-R. Trochet, *ibid.*, p. 65).

Le bâti *dental* assemble ses éléments constitutifs sur le sep de l'araire ou *dental* (fig. 3).

En raison de l'utilisation d'une pièce de bois cintrée pour former l'élément d'assemblage principal, ces trois bâtis sont dits «triangulaires». Le quatrième est dit *quadrangulaire* : quatre pièces de bois indépendantes, montées à tenon et mortaise, forment l'araire (fig. 4).

Le bâti de l'araire est, en principe, indifférent au travail effectué avec cet instrument. La façon dont il est assemblé n'affecte ni le profil du labour, qui définit la fonction de l'araire, ni les tâches qu'on lui fait accomplir. Le bâti est un système de confection de l'instrument, qui se particularise et se transmet à l'intérieur d'aires régionales plus ou moins homogènes, et dont la cartographie est aujourd'hui dressée, en France, de façon à peu près complète¹⁷. C'est donc, typiquement, un cas d'ethnisation de la technique, au sens où nous entendons ce terme.

¹⁷ J.-R. Trochet, *ibid.*, notamment p. 4, signale les lacunes de la cartographie dues au manque d'études régionales et à l'inégale représentation des provinces françaises dans les collections du musée national des Arts et Traditions populaires.

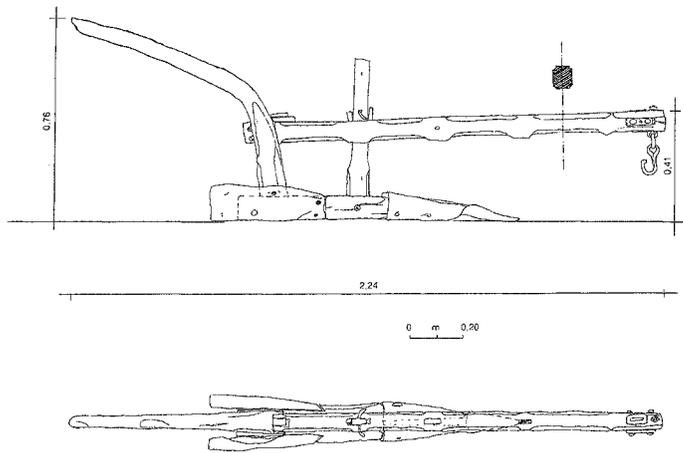


Fig. 4. — Araire quadrangulaire,
 Saint-Colomban-des-Villards, «Valmaure» (Savoie).
 Dessin Musée national des Arts et Traditions populaires, J. Jarrige
 (in J.-R. Trochet, *ibid.*, p. 213).

Sur le territoire de l'actuelle France, le bâti *chambige* est dominant dans la moitié Sud, exception faite de la façade atlantique, du couloir rhodanien et du massif alpin. Le bâti *manche-sep* est présent autour de l'aire *chambige* : sur les rives du Rhône, dans les Alpes, dans le Sud-Ouest et dans le Berry méridional. Le bâti *dental* n'est présent qu'au Nord de la Corse ; enfin le bâti quadrangulaire, réputé plus récent en raison du niveau de technique requis pour son assemblage, semble le plus répandu dans la moitié Nord de la France ; ailleurs, il concurrence le bâti *manche-sep* et se retrouve, par exemple, dans le Dauphiné septentrional, la Savoie et le Centre (fig. 5).

Ainsi résumée (de façon très sommaire), la cartographie des bâtis d'aires dessine des zones qu'il est tentant de comparer aux différenciations culturelles mieux connues, observées de plus longue date dans les secteurs du langage et du droit, ou, dans le secteur de la technique, à travers l'architecture rurale et par exemple ses matériaux de couverture.

2. Les techniques agricoles et d'autres éléments de l'ethnicité.

Concordances ... — Tout d'abord, la technique agricole peut conforter ces différenciations culturelles. Corroborant des frontières déjà reconnues, elle apparaît comme un élément à part entière de ce que nous nommons l'ethnie, évoluant conjointement avec ses autres manifestations. C'est ce que Jean-René Trochet a montré avec

l'exemple du contact «Nord-Sud» dans le Forez et la Bresse¹⁸. L'aire hybride *manche-sep - chambige*, remontant le couloir rhodanien depuis la Provence, coïncide dans le Forez avec l'aire linguistique du franco-provençal et avec celle, juridique, du

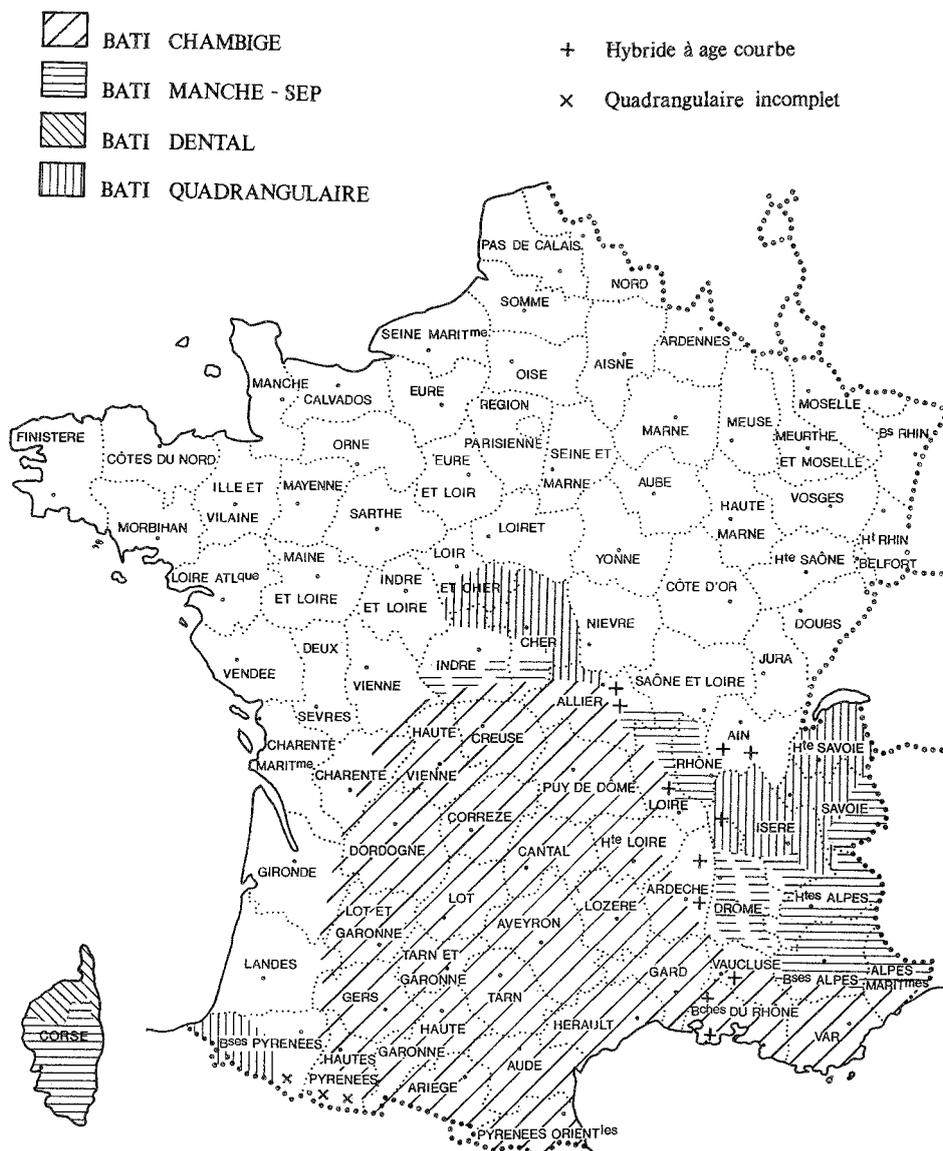


Fig. 5. — Carte de répartition des bâti d'aires en France, par J.-R. Trochet (*ibid.*, p. 257).

¹⁸ J.-R. Trochet, *Aux origines de la France rurale, outils, pays et paysages* (C.N.R.S. éditions, 1993), pp. 115-120.

droit écrit, face à l'araire chambige, la langue d'oc et le droit coutumier auvergnats. En Bresse, cet araire hybride suit la limite de la Bresse du Sud dite savoyarde, face à la Bresse moyenne dite louhannaise ; cette dernière, tournée vers le Nord à partir de son rattachement à la Bourgogne en 1289, possède un araire de bâti quadrangulaire, donc plutôt de caractère septentrional. Ces coïncidences entre les variations de la technique agricole et les autres facteurs de la différenciation ethnique ne s'arrêtent pas aux seuls bâtis d'araires. Jean-René Trochet en donne d'autres exemples prouvant «une certaine homogénéité dans les techniques de la vie rurale à l'intérieur du domaine franco-provençal»¹⁹ pour sa partie occidentale. D'autre part, le rapprochement qu'il fait est éloquent entre certaines de ces limites et celles des anciennes tribus gauloises, reproduites dans les divisions ultérieures des cités gallo-romaines puis des diocèses : «ces exemples montrent non seulement que des éléments techniques, autres que les charpentes et les matériaux de couverture, pouvaient faire partie du contraste Nord-Sud, mais aussi que ce dernier s'appuyait sur des frontières antérieures à la plupart des traits habituellement considérés pour le définir»²⁰ (fig. 6).

... *et discordance* — Cependant, ce genre de coïncidence n'est évidemment pas partout vérifié, et les exemples sont bien plus nombreux où ces différentes frontières ne se recou-

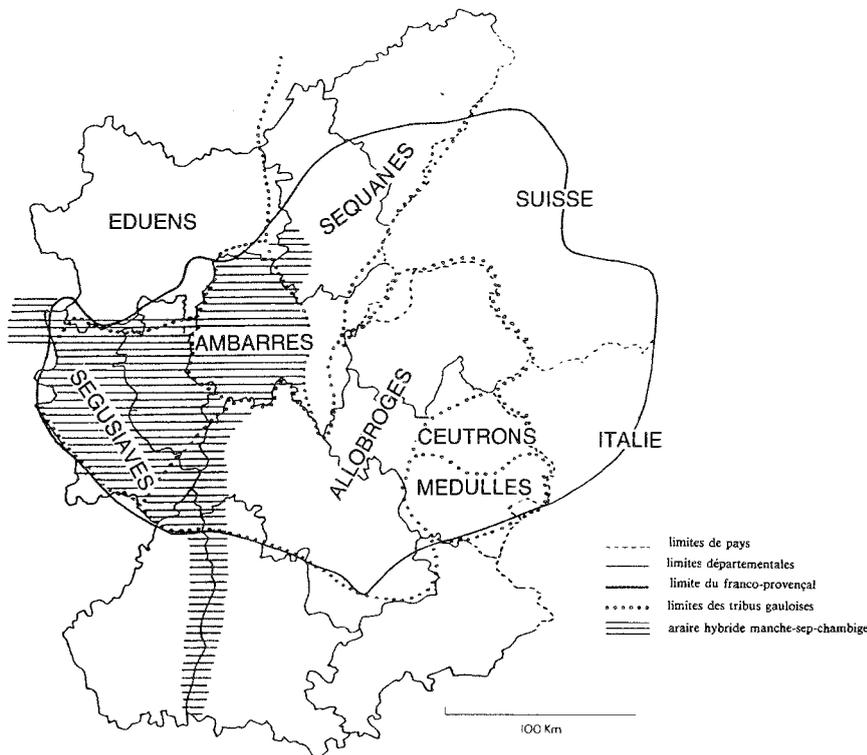


Fig. 6. — «Le domaine franco-provençal», par J.-R. Trochet (*ibid.*, 1993, carte 12).

¹⁹ *Ibid.*, p. 119.

²⁰ *Ibid.*, p. 119-120.

pent pas. Ainsi sur le territoire de l'actuelle France, les caractères de la méridionalité, hors du pourtour du littoral où ils se concentrent, connaissent une extension variable suivant les plans culturels que l'on considère : langage, droit, société ou technique. Chacun d'eux instaure une identité méridionale : celle de la langue d'oc face aux autres langues gallo-romanes, du droit écrit et non coutumier, de la «sociabilité méridionale»²¹ contrastant avec des formes différentes de relation et d'organisation de la famille et du groupe ; et, sur le plan des techniques, l'appartenance méridionale de la tuile canal, du moulin à roue horizontale, de la cuisine à l'huile, de la crémaillère à anneaux, de l'araire chambige — pour ne citer que ceux-là — s'opposant à d'autres modes de couverture, à la roue verticale, à la cuisine au beurre, à la crémaillère à dents et aux instruments aratoires septentrionaux. Leur cartographie dessine une série de lignes qui ne se superposent pas, et créent, pour ainsi dire, une méridionalité à géométrie variable, sans correspondance avec une communauté de peuplement.

De telles discordances n'ont rien pour surprendre : imaginer qu'il puisse y avoir automatiquement coïncidence entre les différents éléments de la différenciation ethnique signifierait qu'une ethnie possède un faisceau de traits culturels discriminants fonctionnant solidairement, et de ce fait solidairement opposables à ceux des voisins. La moindre observation le dément : ainsi, le mobilier des tombes de la période des Invasions ne nous révèle rien de sûr, la plupart du temps, quant à l'ethnie de leurs occupants, parce que les emprunts de style entre les groupes gothiques et les Sarmato-Alains interdisent une imputation fiable du matériel à des germanophones, des irano-phones ou pire, des Huns. Une unité de civilisation — univers technique, traditions orales ... — peut recouvrir des ethnies diverses et un foisonnement linguistique, comme chez les peuples caucasiens du Nord ; tandis que les Arabes combinent une unité linguistique à une opposition tranchée de modes de vie, entre bédouins nomades et agriculteurs²². Et si les variations de la technique ne trouvent pas d'explication dans le peuplement, celui-ci ne saurait conséquemment être déduit des faciès du matériel : il n'est probablement pas plus de «peuple des champs d'urne» qu'il n'est de «peuple de l'araire chambige». Faute d'y prendre garde, on raisonnerait vite comme ce Thomas Riboud, qui prouvait l'origine sarrasine des Bressans notamment par la forme de leurs cheminées et la culture du sarrasin, sans se soucier d'ailleurs que ce dernier fût mandchou et introduit en Europe au XVI^e siècle²³ ! Supposer une explication par le peuplement à l'ensemble des ruptures ethniques ne permet d'ailleurs d'en expliquer les discordances qu'au prix d'hypothèses rarement vérifiées : accidents de l'histoire ayant fait régresser certains traits alors que d'autres auraient mieux résisté, jeux souvent obscurs d'influences» ayant fait progresser tel caractère, etc.

Les raisons en cause — La discordance entre ces ruptures ne peut s'expliquer si l'on ne pose pas d'abord l'ethnicité comme une capacité de divergence, constitutive de la raison humaine, se traduisant, à l'échelle individuelle ou collective, par des façons de

²¹ Bien que la réalité qu'elle recouvre soit parfois relativisée par les ethnologues, j'utilise ce terme consacré par les études historiques dont J.- R. Trochet fait état : *ibid.*, p. 40.

²² Je remercie mon frère de m'avoir suggéré ces exemples.

²³ Th. Riboud, «Recherches sur les origines ... de quelques communes du département de l'Ain», *Mémoires de l'Académie celtique* V, pp. 5-30, réédités par N. Belmont, *Aux sources de l'ethnologie française : l'académie celtique* (Paris, éd. du C.T.H.S., 1995), pp. 201-226.

dire, de faire, d'être ou de juger toujours variées. Cette capacité de divergence, ou «arbitraire»²⁴, s'exerçant sur la technique comme sur les autres plans, induit des équipements et des pratiques dont la variété a d'abord comme raison d'être une habitude différente, discriminante de l'individu ou du groupe. Ce qui dicte la répartition, au Nord de l'Auvergne, entre la tuile canal et la tuile plate, peut être simplement l'usage local, ou la tendance inverse à s'en démarquer, et cette raison peut suffire. Mais il peut aussi y avoir à ce choix une explication pratique, technique, et celle-ci n'a aucun motif de coïncider avec les autres facteurs de la différenciation entre le Nord et le Sud de la France. En effet, l'ethnisation rencontre dans le langage, la technique, la société et le droit des processus rationnels différents. Ce qui est en cause dans les mouvements de flux et de reflux des dialectes occitans, par exemple du lexique, n'est pas ce qui dicte l'adoption de l'araire ou de la tuile creuse. Certes, la capacité culturelle de différenciation en œuvre est la même dans chaque cas, mais elle porte tantôt sur un système lexical, tantôt sur des systèmes agraires, tantôt sur des solutions architecturales liées à des modes de vie et des types d'exploitation qui ont chacun leur propre rationalité. Si l'araire et la tuile creuse ne sont pas utilisés dans le Sud, ce n'est pas parce que les méridionaux font un rejet de la charrue et de la tuile plate, ou qu'ils ignorent d'autres types de matériel : à preuve, les traces d'utilisation de la charrue en Languedoc, en Bourbonnais ou en Limousin pour des défrichements²⁵, l'utilisation de tuiles plates dans le Quercy ou le Périgord, les modes de couverture variés qu'on rencontre dans tout le Massif Central, etc. On ne peut rendre compte de la mouvance de ces caractères qu'à condition de saisir la raison d'être de chacun, dans sa cohérence interne. L'utilisation de l'araire pour les opérations de labour n'est qu'un élément d'un système cultural, comprenant aussi la réitération des labours, l'enfouissement des semis sous raie (induisant certains procédés de moisson), la jachère nue alternant avec une céréale d'hiver dans un cycle de culture plutôt biennal (mais pouvant être interrompu par des herbages temporaires), et un parcellaire qui est généralement quadrangulaire. Il y a, symétriquement, un enchaînement des techniques avec la charrue²⁶. Quant aux matériaux de couverture, on ne saurait les dissocier de la pente des toits, qui induit le développement des combles, lui-même lié à l'organisation des surfaces de stockage des récoltes, et finalement à tout le système d'exploitation. Jean-René Trochet montre bien, à propos des techniques agricoles, que les limites qu'elles tracent d'une certaine méridionalité «ne prennent tout leur sens que si on les oppose au stock technique septentrional»²⁷. Ainsi en va-t-il des autres ruptures, qu'elles soient également techniques ou bien linguistiques, sociales et juridiques : évoluant suivant des processus rationnels qui leur sont propres, elles sont théoriquement autonomes et n'ont donc pas d'obligation à coïncider. De là l'intérêt qu'offre, pour leur

²⁴ Ph. Bruneau et P.-Y. Balut, *Artistique et archéologie*, proposition n° 118.

²⁵ Fr. Sigaut, «Les conditions d'apparition de la charrue, contribution à l'étude des techniques de travail du sol dans les anciens systèmes de culture», *Journal d'Agriculture Tropicale et de Botanique appliquée (JATBA)* vol. XIX n° 10-11, Muséum national d'histoire naturelle, pp. 442-478, oct.-nov. 1972. En ce qui concerne le Bourbonnais et le Limousin, A. Paillet, *Archéologie de l'agriculture en Bourbonnais* (Créer, Nonette, 1996), p.122.

²⁶ J.-R. Trochet, *Aux origines de la France rurale*, p. 54.

²⁷ *Ibid.*, p. 40.

étude, une théorie de la raison humaine qui dissocie ces différents plans et analyse leurs recouvrements.

3. Technique agricole et ethnicité : nouvelles frontières.

Cette autonomie de la rationalité technique interdit de la subordonner à un autre plan culturel, et par conséquent oblige à considérer les différenciations qu'elle instaure, à parité avec celles que créent le langage, la société ou le droit, sans hiérarchie de ces plans entre eux : «À condition de savoir ce qu'elle recouvre, note Jean-René Trochet, la "culture matérielle" définit tout autant un profil de civilisation rurale que la langue, les coutumes successorales ou la "sociabilité"»²⁸. Une meilleure connaissance de ces techniques permettrait donc, dans le cas du conflit Nord-Sud, de tracer les lignes d'une «autre méridionalité», face à celles de la langue d'oc ou du droit écrit. L'exemple du Bourbonnais, autre région conventionnellement reconnue comme frontière entre la «France du Nord» et celle «du Sud», peut illustrer la façon dont la technique agricole concourt à cette définition, et l'apport que fournit son étude (fig.7).

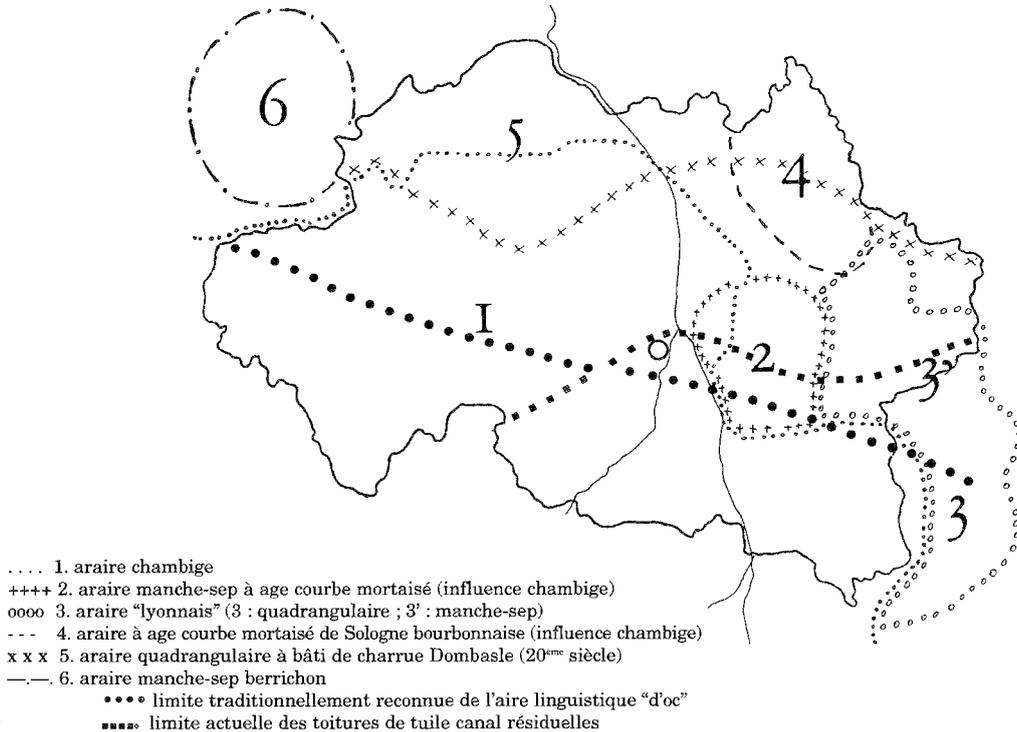


Fig. 7. — Carte de répartition comparative des limites en Bourbonnais (département de l'Allier) : aire d'extension des bâtis d'aires, limite traditionnellement reconnue de la langue d'oïl (au nord) et des parlers du "croissant" d'oc (au sud), limite de la tuile plate (au nord) et de la tuile canal (au sud).

²⁸ *Ibid.*, p. 40.

Tous les éléments de la méridionalité évoqués plus haut ne sont pas présents dans cette ancienne province, située au Nord du Massif Central. Sans prise en compte des techniques agricoles, elle n'en possède même qu'une faible part, et sur une étroite portion de son territoire. Signe supplémentaire du primat accordé au langage, c'est la cartographie de la «langue d'oc» face à la «langue d'oïl» qui a dessiné la frontière : la «langue d'oc» et sa toponymie — hâtivement réduite à un inventaire des suffixes domaniaux en *-at* ou *-ac*, dérivés de *-acum* — sont traditionnellement repérées dans le tiers Sud de la province, à l'intérieur d'un espace de transition dénommé «Croissant». Au Nord, c'est-à-dire dans les deux tiers du Bourbonnais, se serait parlé un vieux français d'oïl, et la toponymie septentrionale se marque dans l'évolution de *-acum* en *-y*. Les exemples de cette opposition abondent : citons, parmi les noms de lieux, Valignat au Sud, et Valigny au Nord de la province ²⁹.

Mais les études récentes du géographe Pierre Bonnaud ont remis en question cette bi-polarité³⁰. À une opposition langue d'oc/langue d'oïl, Pierre Bonnaud propose d'ajouter un ensemble qu'il baptise médiroman, intermédiaire entre le domaine d'oïl, autour de l'Île-de-France, et les parlers d'oc du Languedoc, de la Provence et du sud du Massif central. Cet ensemble médiroman, qui présente des traits méridionaux, inclurait notamment l'auvergnat et le substrat dialectal de l'ensemble du Bourbonnais et d'une partie du Berry. Arguments à l'appui — notamment grâce à la toponymie revisitée sous l'angle dialectal — le géographe suggère ainsi que le Bourbonnais du Nord n'est d'oïl que depuis sa francisation médiévale, et que le Croissant n'est rien d'autre que l'étape ultime, observée au XIX^e siècle, d'une régression des traits médiromans.

Mais si des juristes et non des linguistes avaient dressé la carte, le Bourbonnais serait franchement du Nord, car c'est le droit oral ou coutumier qui s'y observait, non le droit écrit³¹. Quant à la «sociabilité méridionale», les études locales manquent pour en repérer ici d'éventuelles extensions ; il est cependant notoire que le Bourbonnais n'en connaît, pas plus que le Massif central, les expressions les plus probantes aux yeux des historiens : habitat groupé avec organisation de la vie collective, précocité des institutions municipales, densité des confréries, voire des loges maçonniques, etc.

Si l'on considère maintenant le plan des techniques, c'est la présence de tuile canal dans la frange Sud du Bourbonnais, très résiduellement aujourd'hui, qui a été invoquée par les dialectologues pour corroborer, bien que ne la suivant pas, leur frontière

²⁹ Parmi les nombreuses études consacrées aux parlers locaux du Bourbonnais, et évoquant la rupture «oc/oïl», je citerai les travaux de : M. Bonin, *Dictionnaire général des patois bourbonnais* (imp. Pottier, Moulins, 1984) ; Fr. Brunet, *Dictionnaire du parler bourbonnais et des régions voisines* (rééd. Horvath/Foucher, 1983) ; G. Lagarde, *Dictionnaire du parler de la région de Cérilly* (Colmar, chez l'auteur, 1984) ; L. Péroux-Beaulaton, *Les parlers bourbonnais en le centre de la France* (Montluçon, Publications centrales, 1940).

³⁰ P. Bonnaud, *Terres et langages, peuples et régions*, thèse de doctorat ès-Lettres, université de Clermont-Ferrand, 1980 (Clermont-Ferrand, éd. Auvernhia Tara d'oc, 1981).

³¹ Méplain aîné, «Notice sur la législation civile et les jurisconsultes du Bourbonnais», *Bulletin de la société d'émulation du département de l'Allier*, 3^e vol., 1853-54, p. 130 : «on peut, il me semble, affirmer avec certitude que si le Bourbonnais touchait au pays de droit écrit, il appartenait entièrement aux pays de droit coutumier».

entre oc et oil. Cependant, si l'on voulait lui assigner une correspondance linguistique, on devrait noter que dans la Montagne bourbonnaise, où ce mode de couverture se prolonge depuis son aire lyonnaise et forézienne, la tuile canal est beaucoup moins «d'oc» que «franco-provençale»³².

On le voit à cet aperçu forcément très schématique, le Bourbonnais possède inégalement certains caractères identitaires du Sud, et ceux qu'on invoque le plus volontiers : «langue d'oc» et tuile canal, ne sauraient être assimilés sans nuances à des traits purement languedociens, comme s'ils remontaient de façon homogène et solidaire depuis la Méditerranée.

Qu'en est-il des techniques agricoles ?

Le bâti chambige — rappelons-le, celui qui domine dans le Massif central et le Languedoc couvrait, jusqu'au XIX^e siècle, les deux tiers du Bourbonnais. J'ai montré



Fig. 8. — Araire chambige (à soc),
provenant de Montilly, «Les Longues Aires» (Allier).
Cliché M.N.A.T.P. (A. Paillet) n° 85.38.15.

³² Le même constat d'une discordance entre les aires linguistiques et celles des matériaux de couverture a déjà été fait en Auvergne par L. Breuillé, R. Dumas, R. Ondet et P. Trapon dans *Maisons paysannes et vie traditionnelle en Auvergne* (Créer, Nonette, 1987), pp. 48 à 52.

son extension au-delà de Moulins, précisément jusqu'à Montilly³³ (fig. 8). C'est-à-dire qu'il dépassait très largement, vers le Nord, la limite entre «oc» et «oïl» traditionnellement reconnue. À ce bâti d'araire s'ajoutent d'autres caractères de l'agriculture méridionale : l'araire est, anciennement, sauf peut-être en Limagne, le seul instrument aratoire en usage pour toutes les façons culturales de plein champ, ce qui entraîne, notamment, le semis sous raies, sans enfouissement à la herse (fig. 9). Celle-ci, et la charrue, tous deux instruments septentrionaux, n'apparaissent qu'avec les innovations introduites au XIX^e siècle par les amateurs d'agronomie. Cependant, à l'époque contemporaine où l'araire chambige est encore de façon certaine en usage, d'autres éléments des techniques agricoles méridionales paraissent absents ou sont moins perceptibles. Le battage des céréales à l'extérieur, qui a pu cependant laisser des traces dans la toponymie, semble inexistant, sauf peut-être en Montagne bourbonnaise ; cette absence semblerait confirmer que le battage en plein air contourne l'ensemble du Massif central. Mais c'est surtout l'organisation de l'assolement et celle de l'espace agricole qui diffèrent de ce qu'on connaît dans la sphère méditerranéenne. L'assolement biennal, dominant dans le Sud de la France, n'est signalé ici, au début du XIX^e siècle, que dans quelques cantons. L'assolement triennal est observé en Limagne, et c'est l'assolement dit «atlantique», basé sur le défrichement d'herbages temporaires, qui est apparemment la rotation dominante. L'organisation du terroir agricole, pour autant qu'on puisse en juger, ignore à la période contemporaine la distribution des activités autour du village en auréoles concentriques : «ferrages» où se pratique une culture permanente, *ager* où se cultivent les céréales et la vigne, *saltus*

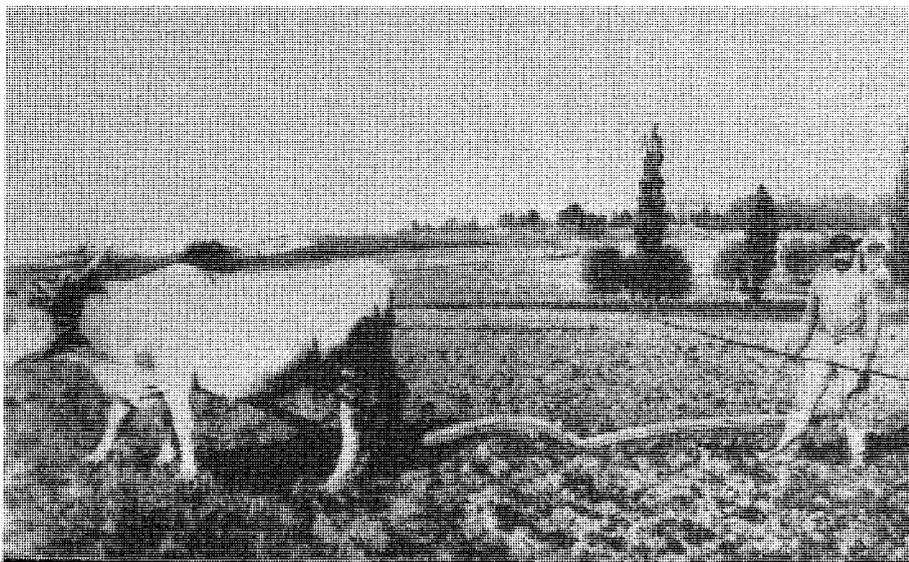


Fig. 9. — Labour de jachère à l'araire chambige.
Charroux (Allier), début du XX^e siècle. Document du musée de Charroux.

³³ A. Paillet, *Archéologie de l'agriculture en Bourbonnais* (Créer, Nonette, 1996), pp. 217-225. On pourra se reporter à cet ouvrage pour plus de détail sur les éléments de technique agricole auxquels je fais allusion.

servant au parcours du bétail, à l'approvisionnement en bois et à quelques cultures temporaires. Le Bourbonnais connaît le schéma plutôt septentrional des «champagnes», en Limagne, mais presque partout, un parcellaire bocager s'est imposé progressivement à la période moderne. Autrement dit, sans entrer dans plus de détails, le Bourbonnais, du point de vue agricole, semble composer avec des éléments divers qui trouvent un écho tantôt dans le midi méditerranéen (araire chambige, culture à l'araire avec jachère et semis sous raie), tantôt dans le Nord-Est (champs ouverts et parcellaire limagnais avec utilisation précoce de la charrue), tantôt dans le système atlantique (bocage, assolement avec défrichement d'herbages temporaires). Cependant, on ne peut éliminer l'hypothèse d'un substrat méridional, francisé comme l'aurait été le langage. L'apparition du bocage de grande propriété a évidemment occasionné un remembrement complet de l'espace agricole, et de rares sources pourraient suggérer une organisation du terroir préalablement plus proche de l'*ager* et du *saltus* demeurés dominants dans la sphère méditerranéenne³⁴. Quoi qu'il en soit, les éléments en notre possession nous montrent finalement un Bourbonnais beaucoup plus teinté de méridionalité qu'il n'y paraissait jusqu'alors. Mais ce caractère n'affecte pas de façon homogène l'ensemble des techniques agricoles, ni *a fortiori* la totalité des identités culturelles de la province.

Si l'on admet qu'il n'y a pas de hiérarchie entre les différentes expressions de *l'ethnique*, on mesure le déficit d'informations qui résulte de notre méconnaissance des techniques du monde rural, et au premier chef des techniques agricoles. L'exemple du Bourbonnais montre, de ce point de vue, tout l'apport de leur étude. Dans une région où la rupture Nord-Sud est devenue si proverbiale qu'on en fait même état dans les publications touristiques, la moindre des choses est d'observer les différentes manières dont elle se marque, à commencer par celles qui remettent en cause les repères traditionnels des frontières culturelles, basés sur un état des lieux au XIX^e siècle et les observations d'une dialectologie trop souvent approximative³⁵.

Mais la même démonstration pourrait être faite sur les autres plans culturels : la technique agricole fait l'objet de variantes lexicales, de réglementations qui sont originales et peuvent nous renseigner, de façon également novatrice, par exemple sur les frontières linguistiques ou celles des juridictions. Une archéologie de l'agriculture reste à construire, qui ne soit pas uniquement une enquête sur des moyens et des fins de production. Fondée sur une «artistique», qui, à l'égal de ce que fait la linguistique pour le langage, s'attache à analyser les mécanismes rationnels en cause dans la technique, une archéologie de l'agriculture doit forcément rendre compte de tous ces processus dans leurs recoupements avec l'outillage et les pratiques agraires.

Antoine PAILLET

³⁴ Je pense particulièrement à un ancien plan sur parchemin de Lusigny (Sologne bourbonnaise), daté de 1676 : *ibid.*, planche p. 37.

³⁵ L'autonomie des différentes frontières ethniques (langues, styles, codes...) est expliquée par Ph. Bruneau et P.-Y. Balut, *Artistique et archéologie*, proposition n° 135.

LES MULTIPLES FACETTES DE L'ART DU CARREAU DE FAÏENCE EN FRANCE

L'utilisation des carreaux de faïence dans l'architecture française est attestée à partir du XIII^e siècle. Fragiles, souvent éphémères, des décorations originales ont été posées dans quelques-uns des palais, des églises ou des demeures les plus célèbres de la fin du Moyen âge, de la Renaissance et de l'Ancien régime. L'art du carreau de faïence, en France, jusqu'au XVIII^e siècle, est marqué par une suite ininterrompue d'échanges avec ses principaux voisins : l'Espagne, l'Italie, la Hollande... Confronté à la richesse de ces productions, le carreau français n'a pas de réelle spécificité artistique. Il est demeuré, durant ces cinq siècles, constamment à la croisée de plusieurs influences, sans parvenir à les intégrer totalement ou à les assimiler dans une formule originale.

Si, dans ces pays, l'art du carreau a eu une spécificité « nationale », c'est qu'il bénéficia, contrairement à la France, d'une production continue dans le temps et d'une implantation durable dans quelques villes spécialisées. À l'inverse, aucune tradition ne relie les carrelages avignonnais et du Val-de-Loire créés au XIV^e siècle, ceux de Provence et de Rouen au XVI^e siècle, ceux de Nevers puis de Lisieux et de Saint-Cloud à la fin du XVII^e et au début du XVIII^e siècle. À chaque époque et en chaque lieu, la production carrelière résulte d'une initiative dynamique ponctuelle : les travaux réalisés au Palais des Papes, les résidences de Jean de Berry ou d'Anne de Montmorency, les commandes royales sous le règne de Louis XIV... Les décorations ordinaires, dans de nombreuses régions, sont moins connues et nous sommes contraints de traiter en priorité les carrelages conservés, ou retrouvés lors de fouilles archéologiques, provenant

souvent de sites prestigieux. Il faut supposer qu'ils révèlent les caractéristiques essentielles de la production et de l'emploi des carreaux de faïence en France¹.

L'échange, au cours de l'histoire des carreaux de faïence, s'est nourri du commerce des marchandises, du travail des hommes venus travailler ici, parfois seulement de la volonté de reproduire *un art de l'autre*. La diversité des carreaux français illustre parfaitement la variété des produits fabriqués dans les contrées alentours. S'agit-il encore de carreaux français? Dès lors qu'ils sont destinés à un édifice bâti en France, fabriqués ou commandés spécialement, les carreaux n'échappent pas aux exigences et aux usages locaux. Ainsi l'échange se matérialise dans ce qui est finalement devenu *un autre art*.

1. Un art de l'autre

Il n'existe guère de carrelage, en France, qui ne soit pas, pour des motifs divers, rapproché d'une production étrangère. Souvent l'explication de cette apparence exotique provient de ce que la production a été dirigée en partie par des artistes étrangers. La production d'un ouvrage, précisons-le, ne se réduit pas à l'étape de la confection matérielle des carreaux; elle inclut toute l'analyse de la fabrication, notamment l'assemblage et le pavage architectural. Lorsque l'ouvrage a été détruit ou déposé, lorsque la documentation fait défaut, il est parfois impossible de rétablir certaines dispositions qui pourtant constituaient des parties essentielles des carreaux de faïence. Pour cette raison, et peut-être aussi par manque d'audace, les études de carrelages sont malheureusement trop souvent réduites à une comparaison des décors peints.

Les origines de la pénétration des fabrications étrangères sont triples : l'importation de carreaux, l'immigration de carrelers, l'imitation de modèles.

a. L'importation de carreaux.

Le commerce des marchandises est certainement la première cause des échanges artistiques. Le transport de carreaux depuis les pays voisins ou lointains suivait les

¹ Les recherches concernant les carreaux de faïence en France se sont développées ces dernières années, notamment autour de deux expositions. Les principales références citées dans les notes s'y rapportent :

Marly 1993 : *Châteaux de faïence, XIV-XVIII^e siècle*, Musée-Promenade de Marly-le-Roi - Louveciennes, 1993.

Avignon 1995 : *Petits carrés d'histoire, Pavements et revêtements muraux dans le midi méditerranéen du Moyen Âge à l'époque moderne*, Palais des Papes, Avignon, 1995-1996. Cette exposition a ensuite été présentée à Paris (Musée des Arts et Traditions Populaires) en 1998.

Les premières synthèses concernant l'ensemble de la production française ont été publiées récemment :

Lahaussais 1994 : Chr. Lahaussais, «L'art du carreau en France : diversité des expressions décoratives», *Azulejos, Les métamorphoses de l'azur / Las metamorfosis del azul*, exposition, Paris 1994, p. 56-63.

Joliet 1996 : W. Joliet, *Die Geschichte der Fliese*, 1996 (Frankreich : p. 91-92).

routes commerciales habituelles. Des ports de l'importance de Marseille recevaient aussi des cargaisons de carreaux en transit². Les régions frontalières semblent naturellement avoir été plus perméables aux importations. Parfois, l'aire de diffusion est plus large et résulte alors de commandes de connaisseurs. C'est le cas des carreaux espagnols importés, à diverses époques, en France. Au xv^e siècle, alors que la production semble avoir totalement cessé, ce sont des carreaux de Manises (Valence) qui ont été employés à l'abbaye de Fontfroide (Catalogne) et près d'Albi, vers 1490, dans la chapelle du château de Combefa³. Au siècle suivant, ce sont des carreaux présentant un émaillage particulier, dit à l'arête (cuencia), dont l'origine est islamique; ils furent développés en Espagne du Sud, à Séville et Tolède. Quelques fragments ont été retrouvés à Avignon, dans les fouilles de la chapelle Saint-Gabriel⁴; d'autres proviendraient du château de Fontenay-Trésigny (Seine-et-Marne)⁵. Néanmoins, ils ont été, en France, au xvii^e siècle, à l'origine des carreaux de Lisieux, dont le procédé d'émaillage procède de cette sorte de carreaux à décor cloisonné. Comme les carreaux à l'arête ont été imités au xix^e siècle, l'attribution et la datation des carreaux de ce type sont parfois difficiles. À la même époque, de nouvelles productions espagnoles se répandent : au xvii^e siècle, en Provence essentiellement, arrivent des carreaux catalans⁶; puis au xviii^e siècle, ce sont des carreaux valenciens qui ont été employés à Rambouillet. Le carrelage du sol des bains a été conservé; il est formé de deux sortes de carreaux d'origine valencienne. Il s'agit probablement d'une partie des carreaux «de Valence» mentionnés dans deux paiements de 1733 ordonnés par le comte de Toulouse pour son château de Rambouillet⁷.

L'importation des carreaux de faïence hollandais est souvent bien documentée, ce qui facilite leur identification et permet de mieux connaître les modalités de ces échanges. Les importations se développèrent, à partir du début du xvii^e siècle, car la production de carreaux s'améliora et se regroupa dans des faïenceries spécialisées. Les premiers carreaux hollandais ont été livrés en 1627 pour Beauregard (près de Blois); ils proviennent de Delft et représentent des cavaliers et des soldats, peints à partir de modèles gravés et publiés quelques années auparavant. Plusieurs changements de programme modifièrent le plan d'assemblage des carreaux dans la grande galerie du château, si bien que l'installation définitive eut lieu en 1638 (ce carrelage d'environ 5 000 pièces est toujours en place). Cette importante décoration ne suscita pas d'autres commandes du même genre. Mais, quelque temps après, de nouveaux carreaux hollandais se répandirent dans tous les pays d'Europe. Il semble que ce soit les faïenceries de Rotterdam qui se spécialisèrent dans la fabrication de ces carreaux. En France, la première commande fut pour le pavillon de Trianon, en 1670. En 1688,

² *Avignon 1995*, p. 153 (H. Amouric).

³ Chr. Norton, *Carreaux de pavement du Moyen âge et de la Renaissance (Collections du musée Carnavalet)*, 1992, p. 69 et 140.

⁴ *Avignon 1995*, p. 125 et 128 (H. Amouric).

⁵ *Marly 1993*, p. 56 (Th. Crépin-Leblond).

⁶ Montpellier, Arles, Aix... et peut-être La Tour-d'Aigues : *Avignon 1995*, p. 129-147 (H. Amouric, G. Vindry).

⁷ Recherches de J. Blécon citées dans *Marly 1993*, p. 102 (Br. Bentz).

de nouveaux carreaux hollandais décorèrent les bains de Marly : de nombreux vestiges ont été mis au jour lors des récentes campagnes de fouilles. Les archives mentionnent aussi des livraisons pour le Grand Trianon, puis à plusieurs reprises pour le château de Versailles et Fontainebleau, jusqu'en 1755. De nombreux autres châteaux imitèrent cette mode; des carreaux provenant de Rochechouart (Haute-Vienne), Labbeville (Val d'Oise) ont été retrouvés. Les analyses de terres ont montré qu'ils avaient la même origine que ceux de Marly⁸. Enfin, il subsiste encore dans la pièce des bains du château de Rambouillet le carrelage mural, posé vers 1730, composé de carreaux simples et de tableaux de carreaux représentant des vues marines ou des bouquets. L'importation de carreaux hollandais fut de relativement courte durée : mais les quantités livrées en France confèrent à cette production une importance historique remarquable.

b. *L'immigration de carreliers.*

À plusieurs reprises, des spécialistes étrangers sont venus en France pour fabriquer sur place des carreaux de faïence. Les causes de cette immigration industrielle ne sont pas toujours connues et le résultat de leur travail n'est pas toujours attesté. Ce second aspect de la pénétration des carreaux étrangers est ainsi plus complexe. La difficulté est de pouvoir discerner, dans ces productions, ce qui relève de l'apport original du carrelier dans les conditions particulières auxquelles il est soumis, de ce qui provient d'une adaptation de son travail aux usages locaux. La question se pose dès l'apparition de la faïence, en France. Les premiers carreaux de faïence ont été découverts à Marseille (quartier Sainte-Barbe) dans les fouilles d'un atelier où ils ont été fabriqués au cours de la première moitié du XIII^e siècle. La présence d'artisans étrangers venus «d'Espagne ou d'Italie du Sud, voire du Maghreb»⁹ est inférée de la méthode de fabrication proprement islamique de ces carreaux.

Par des textes d'archives, nous savons qu'en 1383, à la demande du duc de Berry, trois artisans espagnols vinrent travailler en France. L'un d'eux, Jehan de Valence, s'installa à Poitiers entre 1384 et 1387; il travailla aussi, semble-t-il, pour d'autres résidences duciales à Bourges et, surtout, à Mehun-sur-Yèvre (Cher). Les fouilles réalisées sur place ont permis de trouver de nombreux vestiges. Toutefois, les carreaux ne semblent pas tous avoir été réalisés dans le même atelier et la présence d'un second artisan est envisageable.¹⁰ Un autre carrelier «sarrazin», Jehan de Gironne, installa un atelier à Dijon entre 1383 et 1389 où il réalisa les carreaux de la Chartreuse de Champmol pour le duc de Bourgogne. Ces décorations somptueuses ne furent pas imitées car «les potiers mauresques ne semblent pas avoir transmis leur savoir-faire»¹¹.

⁸ Br. Bentz et D. Dufournier, «Chemical analysis of faïence tiles from the castles of Marly (Yvelines), Rochechouart (Haute-Vienne) and Labbeville (Val-d'Oise)», *Journal of the Tiles and Architectural Ceramics Society*, à paraître.

⁹ Avignon 1995, p. 11 (G. Démians d'Archimbaud).

¹⁰ Ph. Bon, *Les premiers «bleus» de France / Les carreaux de faïence au décor peint fabriqués pour le duc de Berry / 1384, 1992*, p. 158.

¹¹ Marly 1993, p. 42 (Chr. Norton).

Il s'écoula plus d'un siècle avant que réapparût durablement l'art du carreau de faïence. Cette «renaissance» est généralement rapportée à la présence à Paris, en 1527, de l'ornemaniste florentin Girolamo Della Robbia venu réaliser le décor faïencé des façades du château de Madrid. En fait, il n'y réalisa pas de carreaux et s'il est vrai qu'il contribua à la réintroduction de la faïence en France, d'autres céramistes italiens étaient installés à Lyon depuis 1512. L'influence italienne fut probablement décisive mais, contrairement aux techniques espagnoles médiévales, elle perdura par-delà ses initiateurs.

Lors de la construction du «Trianon de porcelaine», en 1670, de nombreux carreaux hollandais avaient été importés. Mais il fut aussi fourni environ 10 000 carreaux de faïence par la manufacture de Saint-Cloud, créée quelques années seulement plus tôt par un marchand importateur de faïences hollandaises. Les premiers ouvriers étaient venus de Hollande et parmi eux se trouvait probablement W. J. Pint, un spécialiste de carreaux. Il est donc possible de supposer une origine hollandaise à cette livraison¹². Actuellement, aucun vestige de carreau ne peut être rattaché à cette éventuelle production qui, peut-être, a été confondue. D'ailleurs, à la fin du XVII^e siècle, la production française de carreaux de faïence était assez faible, si bien que, dans son traité d'architecture, A.C. d'Aviler ne mentionne que la production hollandaise et précise «qu'on nomme d'Hollande»¹³ tout carreau de faïence.

c. *L'imitation de modèles.*

L'apparence «exotique» de certaines productions de carreaux français provient aussi, parfois, de l'intention des faïenciers de reproduire des modèles réputés. Ce genre d'imitation est comparable à la copie d'antique en sculpture ou, en peinture, au travail des copistes dont l'art faisait honneur aux œuvres originales. L'avantage commercial, dans le cas des carreaux, était certainement un facteur encourageant les imitations mais il faut aussi prendre en compte les difficultés liées aux échanges : des droits de douanes, au XVII^e siècle, limitaient le commerce et encourageaient les imitations. Nevers, Moustiers et tant d'autres s'inspirèrent de la mode des carreaux hollandais¹⁴. Au XVIII^e siècle, à Lille et dans les fabriques du Nord de la France, la production est si bien imitée qu'il en devient impossible de la distinguer des pièces fabriquées en Hollande à la même époque¹⁵.

En Provence, au XVII^e siècle, c'est l'attrait des produits espagnols qui favorisa l'essor d'une production locale analogue. À Aubagne, par exemple, les céramistes s'adaptèrent : «devant le succès de la concurrence, ils ont su proposer à leur clientèle des imitations des modèles les plus simples»¹⁶. Les carreaux de faïence étant aisément transpor-

¹² Br. Bentz, «Les faïences de Saint-Cloud : quelques aspects de la production royale», *Sèvres*, 4 (1995), p. 37.

¹³ D'Aviler (A.C.), *Cours d'architecture...*, 1691.

¹⁴ Joliet 1996, p. 92. *Avignon 1995*, p. 154 (B. de Ressaëguier).

¹⁵ *Carreaux de faïence dans le nord de la France*, catalogue d'exposition par G. Becquart et C. Dhérent, Saint-Amand-les-Eaux / Saint-Omer, 1982-1983.

¹⁶ *Avignon 1995*, p. 142 (H. Amouric).

tables, la diffusion des motifs était rapide. Néanmoins, d'autres vecteurs ont été utilisés. D'une part, la poterie de faïence : elle était souvent fabriquée (et peinte) dans les mêmes ateliers que les carreaux ; les décors « chinois », que l'on rencontre sur quelques carreaux, étaient véhiculés par les pièces en porcelaine importées d'Extrême-Orient. Les carreaux découverts récemment à Saint-Jean-du-Désert (Marseille) témoignent de ces échanges lointains ainsi que d'une série d'imitations de carreaux turcs à la manière des ateliers d'Iznik, sur des grands carreaux¹⁷.

D'autre part, l'imitation peut s'attacher à reproduire des décors qui ne proviennent pas de carreaux de faïence : c'est le cas à Nevers, au milieu du XVII^e siècle. Les panneaux, qui auraient été réalisés pour le château ducal, ont été peints à partir de figures empruntées aux gravures publiées par le voyageur italien Nicolo de Nicolai. L'influence italienne semble avoir fréquemment emprunté cette voie, dès le XVI^e siècle, tant pour les carrelages exécutés par Masséot Abaquesne à La Bâtie d'Urfé (Loire) que pour ceux, dont l'origine de fabrication est encore inconnue, du château de Polisy (Aude)¹⁸.

Ces derniers exemples illustrent bien la difficulté qu'entraîne souvent l'absence de sources écrites. Lorsque des carrelages ont une apparence étrangère, l'explication donnée à ce constat doit prendre en compte les trois possibilités distinguées précédemment : importation, immigration, imitation. Dans le cas des carrelages d'Écouen, ils avaient primitivement été attribués à Girolamo Della Robbia. Il eut alors été aussi acceptable de supposer une commande à un atelier italien. C'est finalement la découverte de textes mentionnant Masséot Abaquesne qui a fixé l'attribution. Dès lors, de nombreux autres carrelages ayant quelques ressemblances avec ceux d'Écouen lui ont été attribués, tel celui de Polisy ; mais les recherches récentes, prenant en compte l'hypothèse d'un échange basé sur la reproduction d'un modèle, admettent une autre attribution¹⁹.

2. Un autre art

Toutes les facettes du carreau ne sont pas simultanément affectées par l'échange artistique. L'emprunt peut ne porter que sur un ou plusieurs aspects à la fois. Il est donc nécessaire, avant de comparer les ouvrages, de disposer de quelques critères constitutifs des carreaux de faïence. L'analyse traditionnelle oppose « la technique » et « le style » pour distinguer le procédé de fabrication et le décor peint. En fait, cette dualité n'est qu'apparente car le décor est lui-même issu d'une technique si bien qu'un même motif peut-être exécuté selon des procédés différents²⁰, ou simplement de diffé-

¹⁷ *Avignon 1995*, p.155 (V. Abel).

¹⁸ Communications de C. Leroy et de Th. Crépin-Leblond aux Journées d'études « Estampes et majoliques au XVI^e siècle » en octobre 1997 à Lyon.

¹⁹ *Marly 1993*, p. 49 (Th. Crépin-Leblond).

²⁰ À Marly, les carreaux des bassins fabriqués à Saint-Cloud et à Lisieux ont, parfois, les

rentes tailles. Quant au procédé de fabrication, il n'échappe pas au style, puisqu'il en est l'un des composants²¹.

Il convient de regrouper d'abord sous l'incidence de la technique, le choix des matériaux (argile, couverte, émail) et donc les couleurs employées, la préparation de la pâte et les étapes de la cuisson, enfin le procédé de peinture.

Ensuite, nous distinguons deux finalités industrielles incluses dans la fabrication du carreau : l'ornement et le revêtement. Celles-ci ne doivent pas être comprises comme les deux côtés du carreau, l'un orné de motifs, et l'autre fixé au support, car il ne s'agit pas d'un découpage matériel. En réalité, le carreau combine ces deux fonctions, à savoir de l'image et du pavé. L'image a une fonction décorative tandis que le pavé a une fonction architecturale.

En outre, les carreaux sont prévus pour être assemblés en carrelage. La restitution des assemblages nécessite le recours à une clé qu'il s'agit de connaître et de respecter pour conserver l'appartenance d'origine. De cela se distingue le procédé de fixation, ou pavage.

Enfin, un carrelage est destiné à une utilisation particulière qui fait qu'un sol d'église n'est pas un mur de salle de bains. Dans chaque cas, l'échange peut être lié à la présence ou à l'absence d'un trait caractéristique de la production.

a. *La technique.*

Il est d'usage de s'en tenir à la technique de fabrication d'un ouvrage pour le classer dans une catégorie en apparence nettement définie. Ainsi distingue-t-on le verre et la céramique, et parmi cette catégorie, la faïence et la porcelaine. La rigueur de ces découpages ne résiste pas à l'analyse des innombrables variantes que, de tous temps, les artisans n'ont cessé d'apporter aux ouvrages qu'ils ont fabriqués. La recette de la faïence a connu bien des changements entre le XIII^e siècle et le XVIII^e siècle si bien que la définition de ce procédé varie. Son acception la plus large, cependant, inclut les céramiques recouvertes d'un émail à base d'étain. La préparation de la pâte, le mode de cuisson, les oxydes employés pour le décor et leur procédé d'application, ne sont donc pas des traits définitoires de la faïence. L'évolution des connaissances, les matières premières disponibles et les conditions de fabrication sont les principaux facteurs de différenciation des productions.

Historiquement, les caractéristiques techniques se sont momentanément figées et ont donné lieu à des types géographiquement délimités : tel procédé est attaché à l'art islamique, tel autre à l'art italien, etc. Si tous les carreaux d'importation conservent, intégralement, leur technicité d'origine, cela tient assurément à ce que leurs destinataires n'y pouvaient rien. Il faudrait pouvoir distinguer le cas où le carrelier fabrique pour l'importation (par exemple, en Hollande, à partir du XVII^e siècle), voire pour satisfaire une commande, du cas où la marchandise est vendue à l'étranger indépendam-

mêmes motifs mais l'aspect décoratif porte la marque de deux procédés d'émaillage différents. *Marly 1993*, p. 96 (Br. Bentz).

²¹ Pour la définition que nous donnons du « style » : Ph. Bruneau et P.-Y. Balut, *Artistique et archéologie* (1997), n° 129-131.

ment du producteur. Dans le premier cas, une adaptation de la production est envisageable.

Lorsque les carreaux de faïence résultent du travail, en France, d'un artisan étranger, il est normal qu'il reproduise ici son savoir-faire, puisqu'il est venu pour faire valoir ses capacités. Mais il est peu probable qu'il puisse retrouver des conditions identiques, notamment les argiles, les oxydes. Les analyses de composition argileuse devraient, pour le moins, leur donner un air parfaitement français! Pourtant, techniquement, les carreaux de Marseille du début du XIII^e siècle sont de tradition islamique (y compris les fours de cuisson), comme ceux de Mehun-sur-Yèvre ou de Poitiers sont espagnols.

Dans le cas des imitations étrangères, le faïencier cumule le handicap précédent (la matière première, éventuellement les outils qu'il ne possède pas) avec celui du geste : les secrets de fabrication, lorsqu'ils sont découverts, requièrent la transmission d'un tour de main que l'observation du produit fini peut ne pas laisser entrevoir. Cependant, l'imitation n'est pas la copie et peut être partielle. C'est ce qu'il est advenu des carreaux hispano-mauresques transfigurés par les potiers normands : le décor cloisonné est adapté, avec un émail mat, à l'épais pavé rouge des briquetiers. Son aspect exotique, malgré tout, lui assura un réel succès dans les châteaux royaux (Trianon, Versailles, Marly) entre 1670 et 1725.

b. *L'ornement et le revêtement.*

L'influence étrangère sur la production française et, inversement, l'influence française sur des productions d'origine étrangère portent aussi sur la manière d'investir la technique de fabrication dans l'ornement et dans le revêtement des carreaux de faïence. Ces finalités distinctes correspondent, d'une part, à l'image portée par le carreau et, d'autre part, au pavé qui assure l'adhérence, l'étanchéité, l'isolation. Ces qualités du pavé en faïence sont toujours présentes même si elles ne sont pas nécessaires dans une utilisation particulière. En général, les analyses stylistiques privilégient indûment l'image, ce qui permet rarement de connaître les caractéristiques du pavé.

C'est néanmoins le cas lorsque les marques d'un dispositif de fixation sont relevées sur des carreaux, qu'il s'agisse de les relier entre eux ou de les accrocher au sol ou au mur. Ainsi l'estampage d'une grille gaufrée, au revers des carreaux du XVI^e siècle trouvés dans les fouilles du château de La Tour-d'Aigues, est l'indice déterminant l'attribution de ces carreaux au faïencier du bourg, François Auriol, dont on connaît d'autres carreaux portant la même marque. Ce procédé aurait alors été imité des carreaux italiens de Savone (Ligurie)²².

Des échanges plus nombreux ont été observés en ce qui concerne l'ornement. Les sujets, les motifs, les coloris choisis comme thème décoratif ont souvent une origine plus aisément identifiable. L'emprunt du décor étant indépendant de celui des moyens techniques de le réaliser, ajouté à l'enchevêtrement des influences, il devient souvent hasardeux de prononcer une attribution à partir d'un découpage stylistique de l'ornement. Dès la fin du XIII^e siècle, les faïenciers conjuguent un procédé d'origine isla-

²² *Avignon 1995*, p. 119-120 (A. Kaufmann et H. Oggiano-Bitar).

mique imprégnant fortement le décor, à dominantes de vert et de brun, avec un répertoire plus traditionnel des peintures murales et de l'enluminure : c'est le cas, par exemple, des carreaux «gothiques» de la vallée de la Garonne²³ et de Perpignan²⁴.

Mais l'exemple de Mehun-sur-Yèvre est remarquable. La venue d'un ou de deux artisans espagnols, annoncée par les archives et corroborée par la technique des carreaux mis au jour dans les fouilles du château, est encadrée par des choix décoratifs. La devise ducale, combinant l'ours et le cygne avec un monogramme, est représentée sur de très nombreux carreaux si bien qu'il résulte que «des motifs purement français ont été, pour partie, techniquement réalisés à la mauresque»²⁵. Les carreaux hollandais des bains du château de Marly ont été, de la même manière, adaptés à leur commanditaire royal, notamment par la représentation du monogramme de Louis XIV et d'un tapis de fleur de lys.

Inversement, les carreaux de Saint-Cloud découverts lors des fouilles de Marly imitent étroitement des carreaux de Lisieux commandés peu avant pour un emploi commun dans des bassins. Si on peut convenir de la nécessité d'une certaine uniformité du parti décoratif, celui-ci ne concerne que le revêtement et l'ornement à l'exclusion du procédé de fabrication. Pourtant, ce sont les contraintes liées au procédé d'émaillage par cloisonnement (d'origine espagnole) qui expliquent le recours à des motifs essentiellement géométriques. Les faïenciers de Saint-Cloud ont adopté les décors mais ils ont conservé leur procédé de peinture sur émail qu'ils pratiquaient déjà sur la poterie de faïence, y compris pour des carreaux qui n'étaient pas destinés à Marly. C'est donc par leurs motifs ornementaux que les carreaux de Saint-Cloud empruntent, au XVIII^e siècle, à l'art mauresque.

c. L'assemblage et le pavage.

À la fin du Moyen âge, les grandes compositions carrelées se sont progressivement substituées aux décors de mosaïques. Ce nouveau procédé diffère essentiellement par le recours à un agencement de pièces homogènes. Souvent, l'agencement est prévu dès la fabrication, notamment dans le cas de tableaux ou de panneaux de carreaux. Mais l'agencement peut être indépendant de la production des carreaux et être élaboré au moment du pavage. Symétriquement à l'image et au pavé, l'assemblage correspond à l'ornement du carrelage et le pavage correspond au revêtement d'un groupe de carreaux. Il est donc possible de disposer des carreaux d'origine étrangère sans tenir compte des habitudes du pays d'où ils proviennent en ne respectant pas l'une ou l'autre de ces modalités.

L'agencement des carrelages n'étant pas toujours conservé, les exemples d'échange sont assez rares. Mais ils illustrent plusieurs cas de figure. Ainsi, à Mehun-sur-Yèvre, l'assemblage des carreaux — comme leur ornement — échappe aux usages espagnols. La configuration des carreaux est assez variée et comporte plusieurs modèles assez complexes, ce qui limite les possibilités d'agencement et permet de restituer certaines

²³ *Marly 1993*, p. 38 (C. Norton).

²⁴ *Avignon 1995*, p. 103-104 (G. Démians d'Archimbaud).

²⁵ *Marly 1993*, p. 40 (Ph. Bon). Souligné par l'auteur.

parties du carrelage. L'origine de ce type d'assemblage n'est pas étranger car il avait précédemment été employé dans le Val de Loire, au château de Saumur, avec des carreaux glaçurés²⁶.

Les carreaux hollandais des bains de Marly témoignent aussi de dispositions particulières qui, n'ayant pas cours en Hollande, affectent l'assemblage et le pavage. Ces innovations avaient pour résultat, d'intégrer le carrelage dans un intérieur français de l'époque. Il s'agit d'abord de l'agencement des différents modèles de carreaux en forme de panneaux : un encadrement floral entourait un panneau rectangulaire à l'imitation des panneaux de lambris. Au siècle suivant, à Versailles notamment²⁷, les panneaux des bains seront finalement placés dans de véritables compartiments de menuiseries. Une seconde originalité, à Marly, avait consisté dans la manière de fixer les carreaux avec des clous, dont la tête était dorée. Ces éclats de dorures produisaient manifestement un effet de richesse²⁸.

d. *La destination.*

Le changement est radical entre les premiers carrelages en faïence, placés sur des sols, souvent dans des églises ou des galeries de châteaux, et ceux qui furent placés plus tard au mur, dans des bains, des cuisines ou des âtres de cheminées. Les choix ont été influencés, dans certains cas, par des réalisations étrangères²⁹. Selon les habitudes et les possibilités locales, les carreaux n'étaient pas destinés aux mêmes édifices : ainsi, les carrelages hollandais des jardins de Fronteira (Portugal) ont, malgré eux, un caractère méditerranéen.

Dans certaines situations, c'est donc le carreau d'origine étrangère qui est adapté à une destination nouvelle. En France ce fut le cas, à partir de la fin du XVII^e siècle, quand se développa la mode des carreaux hollandais dans les appartements des bains. La décoration de faïence remplaça alors celle, plus coûteuse, de marbre qu'on employait jusqu'alors dans les bains des palais. Si l'association des carreaux et des bains dans les châteaux se répandit en France et dans d'autres pays d'Europe, ce parti décoratif ne fut pas adopté en Hollande où l'emploi des carreaux était plutôt destiné aux maisons : en quelque sorte, le carreau d'importation «appartient à part entière au patrimoine français»³⁰. Une remarque semblable paraît convenir aux façades du château de Madrid (Paris) dont il n'existe pas d'antécédent comparable en Espagne et en Italie³¹.

²⁶ *Marly 1993*, p. 41 (C. Norton).

²⁷ *Marly 1993*, p. 112-116 (J.-Cl. Le Guillou).

²⁸ *Marly 1993*, p. 86, 93-94 (Br. Bentz, M. van der Linden).

²⁹ *Avignon 1995*, p. 10 (G. Démians d'Archimbaud) : «Il se produit en quelques décennies [au commencement de l'époque moderne] une mutation décisive dans la conception et la fonction même de ces carreaux devenus des revêtements muraux, à l'instar des grands exemples italiens ou espagnols».

³⁰ Lahaussais 1994, p. 57.

³¹ *Marly 1993*, p. 54 (M. Chatenet).

Dans d'autres circonstances, c'est la destination qui est empruntée bien que la réalisation soit confiée à des faïenciers français³². Ainsi, le programme décoratif des bassins de Marly, conçus vers 1710 et revêtus de carreaux de Saint-Cloud et de Lisieux, déplaça l'emploi de la faïence de l'intérieur des bâtiments vers l'extérieur, dans le jardin. En l'occurrence, le projet consistait à décorer l'habitat des carpes du roi avec le luxe qui convient à un palais. Mais les carrelages de jardins, grandioses autour de la Méditerranée, n'étaient pas adaptés à la rigueur climatique septentrionale.

Enfin, l'interprétation est parfois incertaine quand il y a mélange d'art : la salle à manger de la maison de Victor Hugo, aménagée à Guernesey en 1857, est plutôt originale. Des carreaux hollandais du XVIII^e siècle y ont été réemployés sur les murs de la pièce et au-dessus de la cheminée. Ici, l'assemblage des carreaux et une avancée murale forment une grande lettre H majuscule. N'y a-t-il pas un peu d'art français dans cette exhibition?

Les pays ayant eu une forte tradition faïencière, à l'exception du Portugal, ont concurrencé l'art du carreau français, provoquant sans doute ainsi la pauvreté de la production locale. Pour nous, cette situation d'échanges intenses permet opportunément de proposer une première analyse ergologique du carreau de faïence car, nous l'avons vu, tous les aspects ne sont pas concernés simultanément et il convient de les distinguer afin de les observer. Deux carences apparaissent dans les recherches en ce domaine. D'une part, l'analyse du « revêtement » au profit de l'imagerie : les problèmes de stabilité, de résistance, notamment, étaient pourtant d'une réelle importance. D'autre part, la vision très réductrice de l'attribution limitée au seul façonneur. De même que la datation devrait toujours indiquer, outre la date de fabrication, celle où le carrelage fut démonté, abandonné, etc., il n'est pas satisfaisant de n'avancer que le nom d'une fabrique quand celle-ci a pu emprunter à d'autres.

Ainsi, lorsque des carreaux ne sont pas aisément attribuables (par une inscription, un texte d'archives ou des analyses de composition chimique), il est tout aussi imprudent de s'en tenir à l'une ou l'autre origine de production sur la base d'un seul critère, en négligeant toutes les autres hypothèses envisageables, et il est vain de souligner telle ou telle influence (voire une double influence) sans avoir préalablement discerné les critères pouvant la caractériser. Enfin, en chaque occasion, on ne saurait omettre de signaler les limites de l'emprunt et l'originalité de l'art du carreau en France.

Bruno BENTZ

³² Le cas inverse est plutôt rare, mais on peut mentionner les carrelages des pavillons du château de Nymphenburg en Allemagne, près de Munich, réalisés avec des carreaux hollandais, mais dont la conception aurait été influencée par les décorations françaises de Versailles, Marly et Rambouillet : Joliet 1996, p. 172 et W. Joliet, « Ein Vorschlag am Rande », *Fliesen und Platten*, 4 (1997), p. 81.

ESQUISSE POUR UNE ARCHÉOLOGIE DE LA FRANCE COLONIALE (Viêt Nam, 1860-1945)

Il s'agit de découvrir en quelques traits un domaine de savoir duquel les archéologues se sont tenus éloignés : le passé colonial de la France. A cette abstention, j'entrevois deux raisons. La première tient à la définition courante de l'archéologie, de ses objets et de ses buts, ou plutôt de ses pratiques, puisqu'en la matière, à défaut d'une vision cohérente, ce sont les habitudes professionnelles qui orientent trop souvent les secteurs d'étude¹. La seconde tient à un phénomène conjoncturel beaucoup plus ample, à savoir le désintéret, jusqu'à une période récente, des Français pour cette part de leur histoire. Ayant entrepris une recherche sur l'architecture française au Viêt Nam, j'ai pu constater, au-delà des bâtiments de Hô Chi Minh-Ville ou de Hanoi, combien les traces de l'ancienne présence coloniale demeurent visibles et combien elles sont virtuellement riches d'enseignement. C'est que notre nation a subi le reflux de la décolonisation et qu'entre les accords de Genève de 1954 qui mirent fin à la guerre d'Indochine et ceux d'Évian qui terminèrent celle d'Algérie en 1962, la France a connu la hantise de la guerre civile, le renversement d'une république et la fondation d'une autre. Dans les années qui suivirent, selon les appartenances, l'évocation de l'ère coloniale se faisait sur les seuls modes du regret ou de la condamnation. L'opinion poussait à d'autres débats. Les historiens, à de rares mais notables exceptions près², s'en allaient explorer des territoires plus conformes aux soucis de l'heure. La France oubliait ses colonies. De manière symptomatique, le musée de la porte Dorée, tout entier dévolu à leur gloire, fut rebaptisé dès 1960 en musée des Arts africains et océa-

¹ Il est bien entendu que je me réfère à la définition de l'archéologie telle qu'elle a été approfondie lors des livraisons successives de *RAMAGE*, puis systématiquement exposée par Ph. Bruneau et P.-Y. Balut, *Artistique et archéologie* (Paris, 1997), abrégé ici en AA.

² Tel Raoul Girardet, *L'Idée coloniale en France* (La Table ronde, Paris, 1972).

niens. Aujourd'hui le tabou s'estompe. Encore préfère-t-on, dans certains milieux, parler d'une pudique «France d'outre-mer», les mots ayant vertu d'adoucir les réalités. Depuis 1962, les jeunes Français ont appris à vivre dans des limites strictement hexagonales, ou au mieux européennes. Les taches roses de l'«empire» ont disparu des atlas remis à jour, ce qui est compréhensible, mais aussi des leçons d'histoire, ce qui l'est moins. Or, comme dans la valse des générations la dernière venue a toujours à cœur de contredire la précédente, la curiosité pour l'«héritage» colonial succède désormais au silence³. Au sens propre, nombre de ces mêmes jeunes Français montent au grenier des souvenirs rechercher l'ombre d'un grand-père dont la carrière s'est déroulée aux antipodes. Cette sensibilité nouvelle mêle la nostalgie d'une grandeur disparue à une angoisse quant à l'état actuel du pays. La rencontre avec cet autre, qui fut notre prédécesseur, notre ancêtre colon, convaincu de sa «mission civilisatrice», s'opère par le truchement des vestiges architecturaux, vestimentaires et imagiers. En cela se constitue un véritable patrimoine de la France coloniale, dans le sens d'une reconnaissance de notre passé, quel qu'il fut. S'il est hors de question de revendiquer les biens qui appartiennent à des nations désormais souveraines, du moins peut-on se montrer attaché aux liens avec la société française d'autrefois qu'ils représentent⁴.

L'archéologie d'une expansion nationale.

L'archéologie moderne et contemporaine peut apporter sa contribution à la connaissance des ouvrages qui sont venus accompagner ce mouvement historique. A ce titre, l'archéologie de la France coloniale s'avère l'homologue de l'archéologie de la République, ou de l'archéologie du catholicisme, secteurs qu'elle prolonge et recoupe⁵. Comme pour ces domaines déjà explorés, il s'agit d'apprécier en quoi l'étude des ouvrages, sans valorisation de style, a son rôle à jouer dans l'étude d'un phénomène social.

Ce dernier, pour l'exprimer largement, a consisté à prendre possession, selon des modalités diverses, d'un territoire étranger, entraînant la rencontre avec un milieu naturel différent et la confrontation avec des cultures autres, le plus souvent réticentes. D'une part, l'organisation de la vie sous des latitudes inhabituelles devait susciter une nouvelle formulation de l'analyse des fins et des moyens dans la constitution de l'équipement technique. D'autre part, cet équipement se constitua au contact d'usages exotiques. A titre d'exemple, ces deux aspects justifiaient la réunion d'un congrès international d'urbanisme tenu à l'occasion de l'exposition coloniale de 1931⁶. Ainsi, le choix du colonisateur déclina la gamme des possibilités qui s'offraient à lui,

³ Voir par exemple la magistrale synthèse de Pierre Pluchon et Denise Bouche, *Histoire de la colonisation française*, 2 vol. (Fayard, Paris, 1991).

⁴ Sur l'opposition des «biens» et des «liens», cf. P.-Y. Balut, *RAMAGE*, 2 (1983), p.215-217.

⁵ Pour cette raison, cet article s'inspire largement de celui de Ph. Bruneau, «L'archéologie de la République et du catholicisme dans la France du XIX^e et du début du XX^e siècle», *RAMAGE*, 3 (1984-1985), p. 13-47.

⁶ *L'Urbanisme aux colonies et dans les pays tropicaux* (Éditions de la revue Urbanisme, Paris, 2 vol., 1932-1935).

de la transposition de ses savoir-faire sans changement à l'adoption intégrale des usages de l'indigène, en passant par un métissage technique ou l'invention de nouveaux outils. Ces phénomènes de confrontation engendrèrent une réalité particulière, qui est justement la réalité coloniale. De même qu'en s'exportant l'équipement technique occidental se trouvait modifié, de même les clivages sociaux se trouvaient redistribués. Tel républicain farouche trouvait à louer l'œuvre des missionnaires «là-bas» alors qu'il exérait les curés «ici».

Pour illustration, on peut lire dans un ouvrage édifiant comme il en circulait beaucoup au début du siècle : «Paul Bert, qui laissa en France la réputation d'un ennemi déclaré du Catholicisme, se montra en Extrême-Orient beaucoup plus tolérant, et comprit, comme Mgr Puginier l'avait prévu, que les missionnaires, tout en travaillant au bien spirituel des peuples qu'ils évangélisaient, rendent à la France de notables services»⁷. Sans doute faudrait-il nuancer la belle unité derrière le drapeau, mais on aura compris que la spécificité coloniale déplaçait les barrières qui structuraient à la même époque la société en métropole. De plus, il conviendrait de distinguer entre les différents colonies et protectorats du Levant, d'Afrique du Nord, d'Afrique Occidentale ou Équatoriale et d'Asie, chacune ayant développé ses caractères propres.

L'art en milieu colonial.

Une archéologie du monde colonial, se proposant d'analyser la globalité de l'équipement technique inhérent à l'expansion française au cours des XIX^e et XX^e siècles, devrait prendre en charge les différentes industries en lesquelles se distribuent les produits de la technique. Ainsi, au premier chef, des industries de l'être : l'alimentation, le vêtement et le logement. S'y ajoutent les industries de la représentation, imagerie et écriture. Les performances observées en ces domaines feront apparaître l'utilité de l'enquête archéologique, pour cette raison que «l'ouvrage n'a pas la même situation sociale que le message auquel s'en tiennent ordinairement les historiens de profession»⁸. Ainsi le «discours» colonial ne recouvre pas entièrement la réalité. Pour s'en tenir à l'architecture, la littérature de l'époque, fortement teintée d'idéologie, insiste sur les caractères pratiques, tel l'aspect fonctionnel d'une école, ou l'organisation rationnelle d'un hôpital; les journaux saluent l'esthétique de telle église et signalent les prouesses techniques des ingénieurs. Cependant, ces textes éludent le plus souvent les modes de construction, la distribution des bâtiments et les moyens employés pour parvenir aux résultats, que seuls ils commentent. Les archives permettent de combler les inconnues documentaires mais présentent les bâtiments isolément, interdisant une représentation des ensembles. Sous ce rapport, les plans de villes ou de quartiers apportent des indications précieuses, cependant limitées : ils offrent le point de vue des opérateurs sans rendre compte de celui des utilisateurs. Nécessairement fragmentaire, le document écrit ou dessiné supporte l'analyse archéologique basée en

⁷ R. P. Piolet, *La France au dehors, les missions catholiques au XIX^e siècle* (Hatier, Paris, s.d.), vol. 2, p. 476. Paul Bert fut le premier résident général de l'Annam-Tonkin en 1886 après avoir été ministre de l'Instruction publique dans le cabinet Gambetta ; Mgr Puginier était alors évêque de Hanoi.

⁸ Ph. Bruneau, *op. cit.* (*supra* n. 5), p. 15.

premier lieu sur l'autopsie. Outre le charme de découvrir physiquement une ville, cette méthode permet d'éprouver les ensembles, comme le face à face du quartier administratif et de la mission par delà le Petit Lac, à Hanoi. Les sources écrites remplacent l'autopsie dans le cas d'ouvrages disparus ou simplement projetés et relancent l'observation. Alors le vestige peut être rapporté, de manière affinée, au projet qui le sous-tendait et la carrière de l'ouvrage peut être retracée.

Les difficultés, à l'instar de celles qui guettaient l'archéologie de la République il y a quelques années⁹, ne sont pas minces. Les monuments susceptibles d'intérêt ne se cachent plus au fond des provinces, mais sont disséminés aux quatre coins de la planète. Certains pays, comme l'Algérie, se trouvent dans une situation politique désastreuse, peu propice à l'accueil du curieux de passé colonial. Nombre d'ouvrages ont été détruits : au Viêt Nam, les statues des places publiques ont évidemment été remplacées par des héros plus proches de l'idéal national. Ces embarras de méthode contraignent à établir un échantillonnage, à défaut d'un inventaire exhaustif. De plus, l'ampleur géo-chronologique des phénomènes en cause varie selon les centres d'intérêt : ainsi la colonisation de l'Afrique du Nord débute en 1830, mais les «vieilles colonies» de l'Ancien Régime pourraient apporter leur part d'informations sur la société française d'alors. Les missionnaires précédèrent en bien des lieux la souveraineté nationale. Dès lors, la limite chronologique du phénomène ne peut coïncider avec la date officielle de la prise de possession. Enfin, les aires géographiques varient au gré des conquêtes, puis des replis, et ne doivent se circonscrire aux seuls territoires d'Outre-Mer : sur le sol national subsistent des traces de cette époque, comme les monuments aux morts à la mémoire de «nos protégés» tombés au champ d'honneur.

S'agissant du Viêt Nam, ces difficultés se trouvent contrebalancées par un matériel observable bien conservé et largement documenté par l'écrit et l'image, de sorte que les opérations de relève peuvent être, dans la majorité des cas, menées à bien jusque dans le détail. Et de surcroît la rencontre de deux sociétés restées à peu près imperméables l'une à l'autre avant l'époque coloniale offre un cas exemplaire d'échange d'art. Documentation abondante et présence de deux communautés clairement identifiées permettent à l'archéologue de considérer les phénomènes en jeu avec un confort que ne connaît pas le spécialiste de telle civilisation très ancienne comme c'est le cas, par exemple, de l'archéologie mycénienne.

Manifestations techniques d'une expansion nationale.

A l'image d'une bonne intrigue théâtrale, l'argument de l'archéologie de la France coloniale repose sur un conflit, parfois feutré mais le plus souvent violent, entre deux groupes sociaux : les colonisateurs et les colonisés. Comment cette rencontre se manifeste-t-elle au plan technique?

Le colonisateur, ayant à imaginer de nouvelles manières d'être, confronté à des milieux exotiques, se trouvait dans la nécessité de se doter d'un équipement qui fût à même de répondre à sa situation. En l'occurrence l'imposition de la souveraineté politique française passait aussi par celle de sa technique. Parmi les buts avoués de la

⁹ *Ibid.*, p. 16.

colonisation figurait en bonne place la promesse d'apporter à l'indigène les bienfaits de la liberté assortis des lumières du progrès. En toute logique, les initiatives coloniales furent donc destructrices de l'ordre rencontré, sur le plan politique comme sur le plan technique. Ainsi s'explique au Viêt Nam la destruction systématique de paillotes, immédiatement après la conquête. Sous prétexte de danger d'incendie, bien réel, le colonisateur entendait bâtir en dur et donner l'exemple d'une «vraie» ville. Autant que possible, le colonisateur importa ses propres modèles. Mais par nécessité ou par adoption il fit parfois sien l'équipement de son protégé. La majorité des cas observés révèle cependant l'infléchissement de l'équipement au contact du colonisé selon un processus de métissage.

Parallèlement, la supériorité technique du colonisateur a souvent fait passer sous silence la résistance du colonisé. La destruction en est aussi la première manifestation : en 1885, lors de la révolte des Lettrés consécutive aux concessions successives de la cour impériale de Huê, impuissante à contenir les exigences françaises, de nombreuses églises furent saccagées. L'idole singulière des Européens était aussi odieuse aux yeux des mandarins que les idoles plurielles l'étaient au regard des chrétiens. Quand le Tonkin fut pacifié, c'est-à-dire que la force pencha du côté du vainqueur, ces destructions cessèrent. Elles reprirent avec le mouvement d'indépendance et s'attachèrent essentiellement aux images et aux textes, à savoir aux industries de la représentation. Ainsi les fresques du palais de Justice de Hanoi montrant *La Justice méditative* et *La Justice répressive* ne sont plus visibles, comme la plupart des décors explicitement porteurs de l'idéologie «impérialiste». Lors d'une compétition entre deux groupes sociaux, destruction et constitution de l'équipement technique sont les deux faces d'un même phénomène. En symétrie des usages du colonisateur, le colonisé s'appropriera les outils occidentaux, tels quels, ou bien en modifiant certains de leurs traits.

Une archéologie de la France coloniale se doit donc de prendre en considération les deux points de vue, celui du colonisateur et celui du colonisé. Au plan technique qui nous intéresse la confrontation coloniale a suscité un double mouvement que l'on peut qualifier d'«indigénisation» de l'europpéen et d'«européanisation» de l'indigène. Je me propose de donner, à travers quelques exemples empruntés pour la plupart à la réalité vietnamienne que je connais mieux, quelques indices de ces phénomènes en me limitant au logement.

Le logement.

En analogie au vêtement dans lequel sont dissociables «abri» et «habit», le logement s'analyse en «gîte» et «habitat». Les caractères d'un ouvrage s'expliquent par l'aménagement de la condition naturelle de l'homme dans un environnement naturel donné, mais aussi par la prise en compte de son être culturel. Comme elle eut à se vêtir, la société coloniale eut à se loger. En réponse à la nature des terrains, aux matériaux qu'elle pouvait en tirer, au climat particulier de telle ou telle colonie, elle modifia sa maison comme elle modifia son costume. Elle ne demeura cependant pas ignorante de la réalité culturelle auprès de laquelle elle s'imposait. Le colon eut à répartir l'espace bâti entre les différents groupes d'utilisateurs, à l'échelle de la ville comme à celle du logement. Ces contraintes combinées engendrèrent un aménagement de l'espace particulier, constitutif de l'identité coloniale.

Je me propose d'indiquer dans les lignes qui suivent comment l'archéologie pourrait rendre compte de ces objets d'une manière systématique. Étant le produit d'un affrontement sociologique et technique, le logement colonial porte les marques de cette rencontre. Les deux groupes en présence s'approprièrent mutuellement leurs ouvrages de manière intégrale, ou bien ils continuèrent à utiliser leurs logements respectifs, ou bien encore ils retinrent de l'équipement de l'autre certains caractères constitutifs. Ces traits pouvaient tenir soit aux emplois attendus (qui loger ?), soit aux procédés mis en œuvre (comment loger ?). Les croisements de ces données sociologiques d'une part et techniques d'autre part a engendré différentes séries donnant lieu à un classement stylistique, le style étant entendu comme l'ethnisation de la technique¹⁰. Pour cette première tentative j'ai renoncé aux considérations systématiques sur l'utilisation des matériaux qui auraient eu pour conséquence de multiplier les recoupements à analyser.

1. Le style «indigène» : fins et procédés vietnamiens.

Dans l'urgence de l'installation, le colonisateur emprunte son logement à la partie adverse. Au Viêt nam, les militaires s'accommodent des bâtiments locaux, s'appropriant des édifices dévolus à l'armée impériale : «l'angle nord-ouest de la citadelle de Hué, ainsi qu'un ouvrage extérieur appelé Tràn-binh-dàih avaient été concédés à la France par le traité du 6 juin 1884. C'était là que se trouvait la garnison française de 400 hommes (...)»¹¹. Les constructions offraient des espaces suffisants pour abriter un nombre important de soldats et avaient l'avantage de se situer sur une position de défense, caractères convenant aussi bien à l'armée de conquête qu'à l'armée vietnamienne. Le phénomène se reproduisit à Hanoi où les entrepôts à riz de la citadelle servirent d'hôpital militaire durant une dizaine d'années, le temps que fût construit l'hôpital de Lanessan. De même, certains services civils occupèrent d'abord des pagodes que l'on aménagea sommairement afin d'abriter les fonctionnaires¹². Aussi réalistes que les militaires et les fonctionnaires, mais plus parcimonieux, des commerçants de Hanoi louèrent dans un premier temps des «compartiments», locaux commerciaux et d'habitation asiatiques tout en profondeur, ouverts en atelier-boutique sur la voie publique.

Tous ces ouvrages adoptés par le colonisateur avaient en commun d'assurer un gîte parfaitement adéquat aux conditions naturelles locales. En tant qu'habitat, ils offraient le minimum souhaité, comme la possibilité de séparer hommes de troupe et officiers. Ces appropriations, toujours envisagées comme provisoires, ressortissent à une instrumentation¹³ du bâti existant, affecté à des usages pour lesquels ils n'avaient pas été prévus. Mais il se rencontre des cas où le bâtisseur français au Viêt Nam dut

¹⁰ AA, n°129; cf. Ph. Bruneau, «Huit propositions sur le style», *RAMAGE*, 5 (1987), p. 87-106.

¹¹ Nguyễn Thê Anh, *Monarchie et fait colonial au Viêt Nam (1875-1925)* (Éditions L'Harmattan, Paris, 1992), p. 104.

¹² Appropriation de pagodes devant servir de bureaux, magasins et logements aux personnels des Travaux Publics, entreprise Schroeder - 1885 (RS H7 5231, Archives nationales du Viêt Nam, dépôt de Hanoi).

¹³ Sur le sens de ce mot, cf. AA, n° 76.

se conformer strictement à l'habitat indigène : au Tonkin, le statut de protectorat obligea à garder, au moins en façade, l'administration traditionnelle et donc à lui apporter un logement. Ainsi les architectes fonctionnaires firent-ils reproduire des maisons traditionnelles destinées aux mandarins locaux (fig. 1). Toutefois, l'adoption de l'existant comme la construction à l'asiatique pour des occupants vietnamiens demeurèrent tout à fait marginales.

A l'appropriation de l'ouvrage de l'autre fait pendant la conservation par l'indigène de son propre logement. L'équipement précolonial qui échappa aux destructions, temples, palais ou simples maisons de villages, fut entretenu et parfois construit ou reconstruit. Par définition, la majorité de l'habitat vietnamien continua d'obéir aux habitudes architecturales traditionnelles.

Ainsi, le style «indigène» rassemble les cas observés où les fins industrielles du bâti préexistent à l'ère coloniale et se trouvent servies par des procédés techniques locaux.

2. Le style «colonial» : fins vietnamiennes, procédés européens.

Pour le colonisateur, le style que je qualifie ici de «colonial» résulte de solutions techniques d'adaptation aux contraintes naturelles. Très vite les colons et les ingénieurs conçoivent le type de la maison coloniale, à même de répondre aux exigences du climat. De larges toitures débordantes protègent des pluies généreuses de la mousson. Contre la chaleur, une galerie circulaire dite «véranda» assure la régulation thermique des pièces qu'elle entoure. Contre l'humidité, les ouvertures doivent permettre la ventilation des espaces intérieurs, raison pour laquelle le vitrage se trouve proscrit, notamment dans le Sud du Viêt Nam. Il est remplacé par un fin grillage qui empêche les moustiques de pénétrer. Les éléments constitutifs de la maison coloniale proviennent de l'expérience des migrations européennes : la véranda en est une constante depuis l'installation des Portugais aux Indes, dès la fin du XV^e siècle. Outre une adaptation du gîte, le style colonial répond à une organisation sociale particulière, par exemple en superposant l'espace d'habitation et l'espace de travail. Dans les premiers édifices administratifs de Hanoi, dits «quatre bâtiments», le rez-de-chaussée servait de bureau et l'étage d'habitation. Les plans font apparaître une salle à manger mais on est en peine de trouver une cuisine pour la bonne raison que les repas étaient préparés par les domestiques dans un petit bâtiment à l'extérieur.

Le logement familial du colonisé subit également des modifications. Les «compartiments» du quartier des Trente-six rues à Hanoi forment aujourd'hui un remarquable ensemble d'habitat urbain asiatique. La maison-tube s'ouvre par une façade de deux à cinq mètres de large et s'enfonce de vingt à soixante mètres en profondeur, perpendiculairement à la rue. Le schéma de cet habitat dériverait du modèle campagnard où se succédaient la salle réservée au repos familial et aux visites, la salle du chef de famille, une cour-jardin, puis les salles d'habitation et de service. Transposé à la ville, ce modèle aurait perdu en largeur, aboutissant à ces façades étroites donnant sur une boutique-atelier. Avec le temps les murs mitoyens largement débordants ont disparu au profit d'un alignement plus systématique, les lourds toits de tuiles pentus et parallèles à la rue, doublés d'auvents, ont cédé le pas à des façades en écran (fig. 2). La majorité de ces maisons date des années 1920 et 1930 et intègre les apports occidentaux, baies classiques en arcades, corniches et balcons pour les plus anciennes, ornements art-déco mêlés aux motifs traditionnels, puis baies rectangulaires, oculus, voire toits-terrasses à l'imitation des villas modernes de Hanoi.

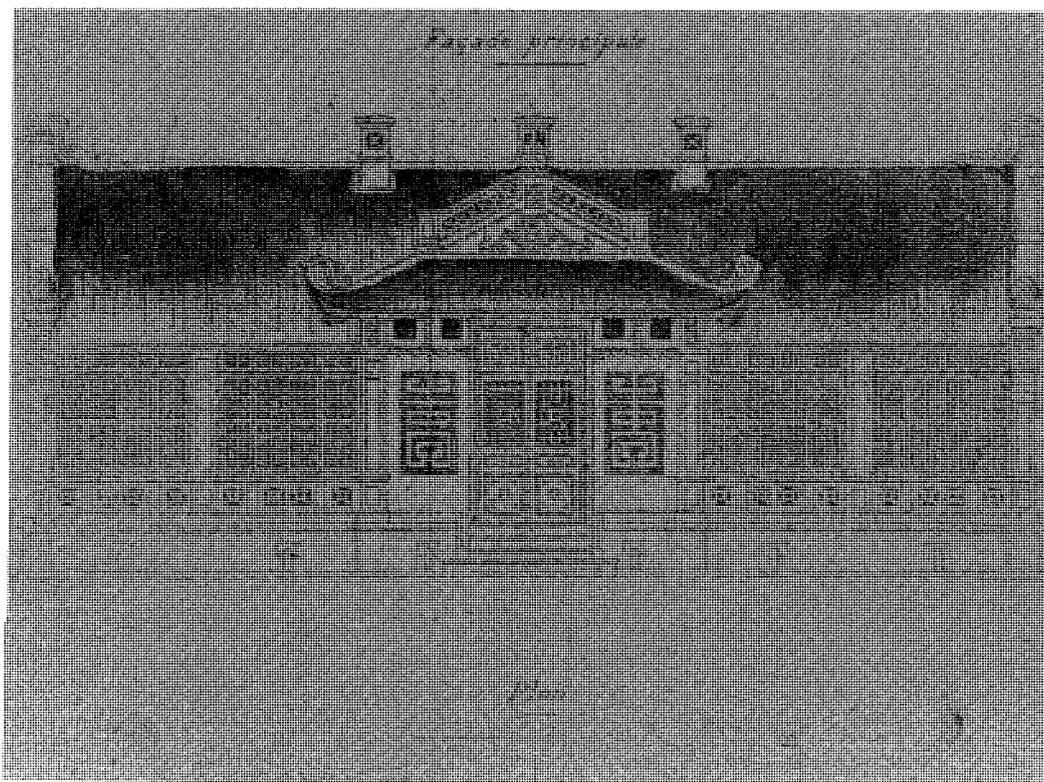


Fig. 1. — Habitation destinée à un mandarin provincial dessinée par le Service des bâtiments civils du Tonkin vers 1925.



Fig. 2. — Villa coloniale à Saïgon : la véranda périphérique nécessaire à la régulation thermique de l'habitation prend la forme d'un décor de pilastres ioniques.

Ainsi, le style «colonial» rassemble les cas observés où les fins industrielles du bâti préexistent à l'ère coloniale et sont servies par des procédés techniques importés.

3. *Le style «métis» : fins européennes, procédés vietnamiens.*

La société coloniale introduisit auprès de ses sujets indigènes des programmes architecturaux inconnus de ces derniers, entre autres l'hôtel de ville, la banque ou le musée. L'observation de l'environnement local conduisit à des aménagements tenant aux conditions climatiques, mais aussi à une recherche d'ordre esthétique. A travers «l'empire» furent semés des édifices proprement français ou occidentaux par leurs fonctions, auxquels on donna une apparence locale. Les différentes manières contribuèrent à distinguer les communautés coloniales. Les architectes empruntèrent tel ou tel thème pour l'adapter à leurs édifices. En Tunisie, le beffroi de l'hôtel de ville de Sfax dessiné par Raphaël Guy se fait minaret, le dôme classique prend un air «arabe», renforcé par les baies aux arcs outrepassés. Au Viêt Nam, à partir des années 1920 se fait jour la préoccupation d'intégrer aux bâtiments des éléments qui se bornent souvent à une imitation de motifs décoratifs. Ainsi la corniche de la Banque de l'Indochine à Saigon s'orne-t-elle d'acrotères sur le modèle du Naga, serpent mythique sculpté en forme de palmette que l'on retrouve dans les temples khmers. L'investigation archéologique fournit son répertoire à cette tendance de l'art colonial. Pour cette raison, les musées portent la marque d'une réflexion approfondie, mettant en adéquation le contenu des pièces à présenter et leur contenant. A Hanoi, les commanditaires, représentants de la prestigieuse École française d'Extrême-Orient, avaient acquis une bonne connaissance des monuments vietnamiens, dont certains étaient d'ailleurs protégés. Aussi eurent-ils à cœur de collaborer avec l'architecte Ernest Hébrard pour se doter d'un bâtiment qui intégrât les données qu'ils avaient pu relever lors de leurs travaux archéologiques. Les galeries périphériques du musée de Hanoi sont soutenues au moyen de colonnes liées au toit par des consoles, à la façon des éléments porteurs de l'architecture vietnamienne. Ernest Hébrard qui a théorisé sa pratique prônait à juste titre l'avènement du «style indochinois» (fig. 3).

En symétrie, la désorganisation de la société vietnamienne dans ses fondements traditionnels où la religion jouait un rôle omniprésent suscita des phénomènes aussi inattendus que le caodaïsme. En 1927 l'évêque de la mission de Cochinchine occidentale¹⁴ signale le danger de cette secte qui lui enlève des fidèles. Le caodaïsme fondé par Ngo Van Chieu, un fonctionnaire de l'administration coloniale, réunit sous la tutelle de Cao Daï, créateur de l'univers, des principes confucianistes, des croyances taoïstes, bouddhistes, islamiques, chrétiennes, mais aussi le culte du ciel et des ancêtres, survivances de la primitive religion des Viêts. Confucius, Bouddha, Mahomet et Jésus-Christ en sont logiquement les prophètes tandis que le panthéon rassemble, entre autres, Victor Hugo, Sun Yat-sen, Jeanne d'Arc, Louis Pasteur, Lénine et Winston Churchill. Le temple caodaïste est à l'image de son syncrétisme religieux. Au catholicisme, il emprunte la basilique qui permet de rassembler une assistance nombreuse tournée vers l'autel où l'œil de Cao Daï surplombe les statues des prophètes. Les tours de l'église occidentale prennent l'allure de stûpas, à rebours du beffroi-minaret de l'hôtel de ville de Sfax.

¹⁴ *Comptes rendus des Missions Etrangères*, Paris, 1927, p.111.

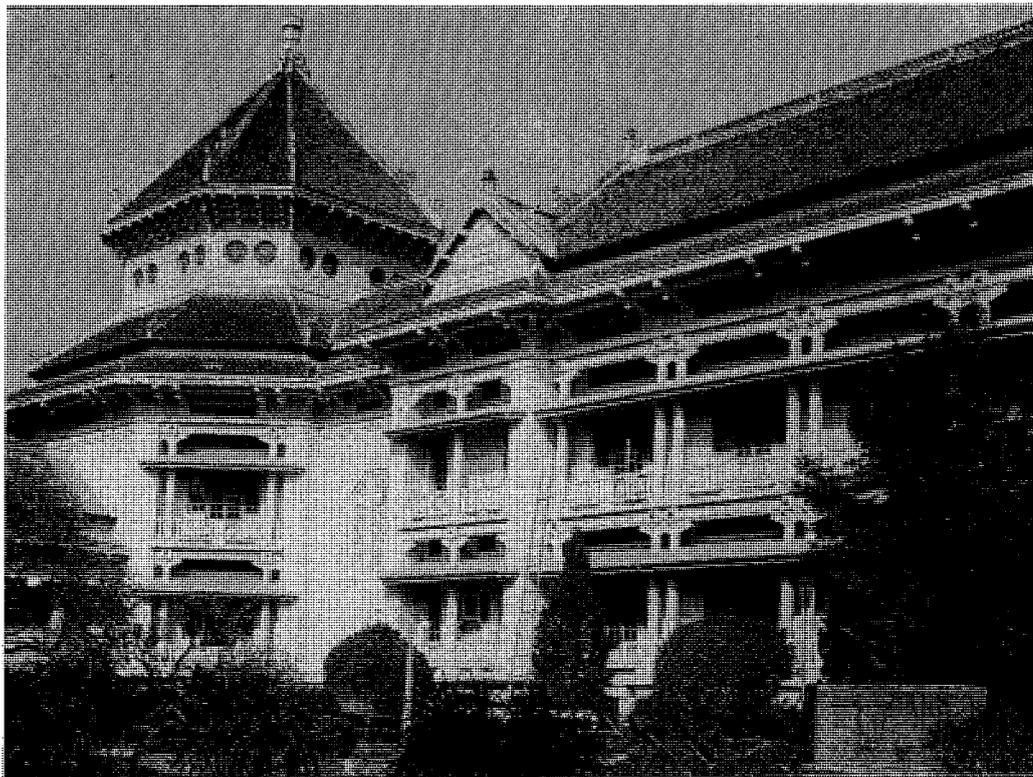


Fig. 3. — Le musée de l'École française d'Extrême-Orient à Hanoi : construit à partir de 1925 par l'architecte Ernest Hébrard, il combine un programme sans équivalent dans le Viêt Nam précolonial avec des solutions techniques empruntées à l'architecture locale.

Ainsi, le style «métis» rassemble les cas observés où les fins industrielles du bâti sont importées et sont servies par des procédés techniques locaux.

4. Le style «métropolitain» : fins et procédés européens.

Avant que le style métis se généralisât, le colonisateur imposa ses propres programmes et sa propre manière de faire, sans adaptation stylistique. L'arrivée des administrateurs civils en Indochine correspond à la banalisation du recours à l'architecte professionnel issu de l'école des beaux-arts. Alors que l'ingénieur de la conquête avait tenté dans l'urgence de répondre aux contraintes naturelles, l'architecte du service des bâtiments civils importe son art, sans dérogation. Pour lui, la difficulté réside dans la nécessité de bâtir selon des poncifs parisiens sous un climat tropical. Le territoire se ponctue d'édifices à partir desquels s'exerce le pouvoir, de l'hôtel du gouverneur général à l'hôtel du résident de province (fig. 4). Les bâtiments majeurs reçoivent un soin particulier, entendant signaler la suprématie du colonisateur. Pour ce faire, les acquis métropolitains donnent la mesure, accordant à l'effet produit une importance prépondérante. Il en résulte quelques palais à frontons et colonnades parmi lesquels se range l'hôtel du gouverneur général de Saigon, aujourd'hui détruit, qui multipliait les espaces de réception et de représentation, ou, également à Saigon, l'hôtel de ville muni d'un campanile et de sculptures où souffle un vent baroque.

Les missionnaires s'étaient donné pour tâche de diffuser une religion dont la vocation universelle échappait aux autorités indigènes. Pour mener à bien leur projet ils s'étaient intégrés à la vie locale, y compris dans leurs façons de s'alimenter et de se vêtir. Une pagode désaffectée coiffée d'une croix tenait aisément lieu d'église, suffisamment à même d'accueillir la personne divine et d'abriter l'assemblée des fidèles. Ils opérèrent un changement radical lorsque la souveraineté française fut acquise : en 1877 Saigon vit s'élever une cathédrale néo-romane en brique, à flèches gothiques, dessinée par l'architecte Jules Bourard, construction directement transposée du renouveau architectural catholique métropolitain.

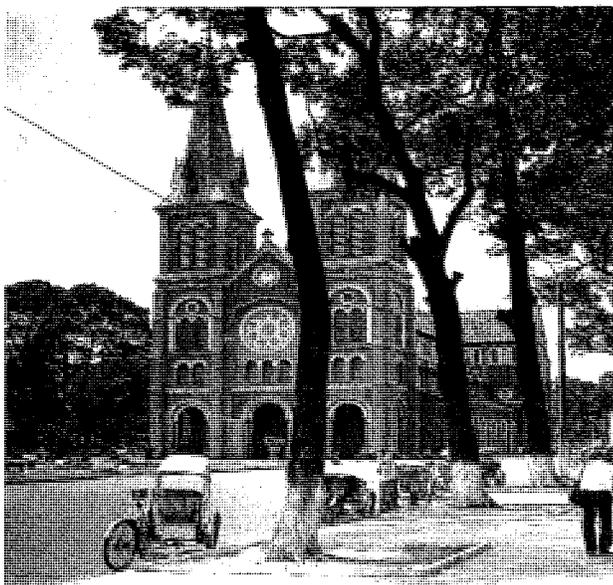


Fig. 4. — La cathédrale Notre-Dame à Saigon : construite à partir de 1877 par les architectes Edmond Boulanger et Jules Bourard, elle semble transplantée d'une province française et ne fait l'objet d'aucune adaptation stylistique.

La présence de l'équipement importé sur son sol par le colonisateur a parfois conduit l'indigène à une appropriation intégrale des bâtiments de son «protecteur». Ainsi l'installation du gouvernement vietnamien dans l'ancien palais du gouverneur général de l'Indochine au moment de l'indépendance s'avère l'équivalent de l'occupation de la citadelle de Hanoi par l'armée française durant la conquête. Le même édifice répondait à des fins politiques d'intérêts contraires mais identiques quant à l'exercice du pouvoir. Depuis les bureaux d'où avait rayonné l'administration de l'Union indochinoise s'organisait désormais le Viêt Nam indépendant.

En adoptant la religion catholique les Vietnamiens firent leurs les églises à l'occidentale. Le clergé indochinois qui a remplacé les prêtres français continue à rassembler les catholiques sous les voûtes des édifices néo-gothiques comme à la cathédrale de Hanoi construite par Mgr Puginier en 1887. Le modèle basilical a essaimé au gré des vicissitudes politiques : lors de la partition du pays en 1954, une population estimée à 600.000 catholiques s'est réfugiée au Sud, faisant construire maintes églises comme celles que l'on voit en arrivant à Hô Chi Minh-Ville par l'ancienne route Mandarine.

Le logement familial offre également des exemples d'adoption de son homologue européen, à commencer par des éléments de confort tels que les climatiseurs. Cette intégration ne s'arrête pas aux dispositions tenant au gîte : la villa de l'empereur Bao Daï construite à Dalat à la fin des années 1930 articule les espaces de travail, de réception et de repos tout comme l'aurait souhaité un bourgeois des belles banlieues parisiennes. Les architectes adoptèrent la mode des volumes courbes, du toit-terrasse et des baies circulaires alors en vigueur.

Ainsi, le style «métropolitain» rassemble les cas observés où les fins industrielles du bâti sont importées et sont servies par des procédés techniques également importés.

Dans l'attente d'une archéologie de la France coloniale.

Ce développement provisoire sur le logement colonial indique comment la méthode archéologique pourrait en rendre compte dans son ensemble. A défaut d'un inventaire complet qui était exclu ici, du moins j'espère l'avoir fait apercevoir par un échantillonnage d'ouvrages analysés selon leurs raisons d'être en corrélation avec les procédés mis en œuvre.

Jusqu'à présent la réalité coloniale semble avoir attiré les seuls historiens. Si les événements politiques sont connus, si les phénomènes économiques commencent à être soupesés et les phénomènes sociaux analysés, la classique opposition entre «vestiges matériels» et «témoignages» écrits a orienté les courants de recherche, en ce domaine comme ailleurs. Pour les périodes récentes, les industries alimentaires et le vêtement restent l'apanage des sociologues et ethnologues selon que les groupes humains pris en compte sont proches ou lointains. L'architecture demeure du ressort des historiens d'art quand elle est noble, mais vient entre les mains des ethnologues lorsque l'objet se fait «vernaculaire». Les images connaissent la même ligne de partage, tableaux de maîtres pour les premiers, art populaire pour les seconds. Quant à l'écriture, elle intéresse d'abord les linguistes. Cependant, l'archéologie qui a pour vocation d'étudier l'ensemble des produits du travail humain se tient en retrait. L'«invention» de l'objet colonial a pourtant une raison d'être plus profonde que la

simple curiosité : une large part des monuments observables est susceptible de disparition. Au Viêt Nam, la récente ouverture économique a des conséquences sur l'aménagement urbain et nombre de nouveaux immeubles viennent remplacer les bâtiments d'époque française. Dans cette perspective, leur analyse peut rencontrer l'attachement patrimonial exprimé dans certains milieux vietnamiens. De manière élargie, l'archéologie de la France coloniale entre dans l'actualité des échanges entre l'ancienne puissance dominatrice et les nations que sa politique d'expansion a fait émerger dans leurs expressions contemporaines. Elle contribuera pour sa part à dessiner le visage de l'une, en regard des autres.

Arnauld LE BRUSQ

LE PANTALON FÉMININ

De l'échange vestimentaire

Parce que prendre le vêtement de l'autre ne va pas sans redéfinir sa propre identité sociale qu'en tant qu'habit il contribue à instaurer¹, l'échange vestimentaire, sans être de soi illicite, apparaît le plus souvent comme une transgression des usages. Il tend à refaire le monde dans une nouvelle distribution des êtres à l'intérieur des trois coordonnées sociologiques de l'histoire : le temps, le lieu et le milieu.

Prendre l'habit de l'autre, qu'il soit d'une autre époque, d'un autre pays ou d'une autre classe, la pratique, pour universelle qu'elle soit, n'est pas univoque. Ainsi les motivations peuvent fluctuer d'une adhésion totale à une simulation ponctuelle, circonstancielle; les raisons en être techniques, ethniques ou éthiques. Les effets ne sont dès lors pas du même ordre, quant à la transformation qu'un tel acte induit pour la personne.

La transgression que constitue l'adoption non conformiste de l'habit de l'autre peut d'ailleurs être plus ou moins violente, et de ce point de vue le recensement des réserves émises ou de la répulsion manifestée à chacune de ces occasions en dit long sur l'idée que se fait chaque société de ce qui lui est propre et son aptitude à s'approprier une partie du monde plutôt qu'une autre.

Les modalités même de l'emprunt ne sont pas indifférentes. Ainsi du vêtement de l'autre peut n'être adopté qu'une partie (la cravate prise aux Croates), un détail de coupe (la manche «kimono» des Japonais), une matière (les toiles imprimées dites «indiennes»), un motif (la palmette du Cachemire, l'écossais), un principe de composition (le tailleur féminin); ou encore la tenue complète telle quelle (le burnous des Arabes, le largeot des charpentiers) ou réactualisée (le costume marin des petits enfants, le pantalon féminin).

¹ Cet article s'inspire largement des thèses développées par Ph. Bruneau, «Le Vêtement», *RAMAGE*, 2 (1983), pp. 139-173.

L'échange vestimentaire entre les sexes

Des différents types d'échange vestimentaire, celui qui s'effectue entre les deux sexes est sans doute, de tout temps et en tous lieux, le plus sujet à résistance, à en croire les nombreuses prescriptions qu'il inspire. Une de celles-ci, et non des moindres vu la pérennité et l'audience dont jouit cette législation, figure dans la Bible : «une femme ne portera pas un costume masculin et un homme ne mettra pas un vêtement de femme; quiconque agit ainsi est en abomination à Yahvé, ton Dieu»².

Avant de nous interroger sur les raisons probables de cette répulsion qui motive le besoin de légiférer à son propos, il convient de constater la permanence de la pratique de cet échange depuis l'Antiquité. Des innombrables exemples fournis par les mythes, épopées et récits de voyageurs, citons celui d'Hercule, habillé en femme et filant la laine aux pieds d'Omphale, reine de Lydie, elle-même revêtue d'une peau de lion; celui des prêtres d'Atys ou des prophètes de Baal et d'Astarté également revêtus du costume féminin; celui encore d'Athéna qui dans plusieurs chants de l'*Illiade* laisse couler à ses pieds la belle robe brodée «faite et ouvrée de ses mains», pour revêtir la tunique et l'armure de Zeus; ou encore, dans les mythes nordiques, la divinité démoniaque Loki, et, dans l'épopée thibétaine, celui de Gesar, qui tous deux se déguisent en femme.

Ce dont les mythes ou les rites religieux de diverses contrées témoignent se retrouve également dans le monde profane: au théâtre, qu'il s'agisse du Kabuki Japonais ou de celui de Shakespeare où les hommes tiennent des rôles féminins, comme du répertoire moderne de l'Opéra où certains des rôles masculins sont traditionnellement interprétés par des femmes; si dans ce domaine l'échange vestimentaire entre les sexes répond à une convention particulière, tel n'est pas le cas de la foule hétéroclite que composent des cas aussi divers que Jeanne d'Arc, les cantinières de l'armée française, l'abbé de Choisy, le chevalier d'Eon, George Sand, les débardeurs illustrés par Gavarni, Jane Dieulafoy épouse de l'archéologue découvreur de Suse, pour ne citer que quelques-uns des plus célèbres.

L'étendue de la pratique, comme le laisse percevoir cette évocation non exhaustive, dépasse donc le cadre du monde occidental contemporain qui constitue ici notre champ d'investigation privilégié. Ce constat permet aussi de poser comme axiome de base le dimorphisme sexuel du vêtement qui, idiomatique dans ses caractéristiques, n'en est pas moins universel dans son principe.

Or, comme J.C. Flügel l'avait déjà remarqué, «il ne semble exister aucune raison essentielle dans la nature, les coutumes ou les fonctions des deux sexes qui nécessite une différence frappante du costume»³. D'autant que celle-ci, dans la plupart des cas et contrairement à ce qu'on était en droit d'attendre, ne répond ergologiquement pas à une différence morphologique, ne prend nullement en compte les particularités biologiques de chacun des sexes. De fait, la différenciation par le vêtement n'a d'autre raison que de conforter, en les accentuant, les différences sexuelles elles-mêmes⁴.

Ainsi, si animalement le sujet est déterminé en mâle ou femelle, vestimentairement il s'acculture en homme ou femme en surenchérissant sur un clivage «naturel». Dès

² *Deutéronome*, 22, verset 5.

³ *Le rêveur nu, de la parure vestimentaire*; édition française établie en 1982 (éd. Aubier-Montaigne) d'après l'ouvrage publié en 1930 sous le titre *The Psychology of clothes*.

⁴ Cf. Ph. Bruneau, *op. cit.*, p. 158.

lors, le vêtement comme outil de la différenciation, en faisant conventionnellement coïncider le genre de la personne au sexe du sujet⁵, devient signal de celui avec qui il est autorisé de s'accoupler pour procréer.

L'échange vestimentaire qui exemplarise la capacité de l'homme à diverger des uns pour converger vers d'autres, prend dans ce contexte-là une autre dimension : l'adoption du vêtement de l'autre reviendrait ici à contester en même temps le genre mais aussi le sexe, à cause justement de cette confusion que le «calque» entretient. On comprend à cette lumière que l'échange soit perçu comme une déviance, qui plus est, dangereuse pour la perpétuation de l'espèce, et que cette pratique inspire quelque dégoût sinon crainte au point de motiver une réglementation assortie de sanctions, morales ou plus démonstrativement physiques⁶.

Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, G.-Ch. Lichtenberg notait déjà dans un de ses Aphorismes que «si tout à coup on ne pouvait plus reconnaître les sexes aux vêtements et qu'on soit obligé de deviner même les sexes, un nouveau monde de l'amour naîtrait». C'est sans nul doute contre cela que l'homme cherche à se prémunir : d'une élection «libre» de l'autre qui pourrait contrevenir ou contrecarrer son devenir.

L'échange vestimentaire que nous nous proposons d'étudier ici, en troublant cet ordre, pose la question de l'identité sexuelle comme n'allant pas de soi, mais relevant d'un choix (et ce quelles qu'en soient les modalités et les raisons). De là à assimiler le travesti, entendu comme modalité vestimentaire de la divergence, au «travelo», trans-fuge du sexe opposé, il n'y a qu'un pas, que les fantasmes collectifs franchissent allègrement depuis la nuit des temps.

Il s'en faut, et de loin, pour que la réalité se calque sur l'idée que l'on s'en fait et c'est ce que nous tenterons de démontrer dans les pages qui suivent.

⁵ J'emprunte les termes «genre» et «sexe» à Robert Stoller, tels qu'il les a définis dans son étude sur le transsexualisme. Selon lui, «sexe» renvoie à une connotation biologique; pour le déterminer, «il faut analyser les conditions physiques suivantes: les chromosomes, les organes génitaux externes et internes..., les gonades, l'état des hormones et les caractères sexuels secondaires. Le sexe est donc déterminé par une somme algébrique de toutes ces qualités... Le "genre" est un terme qui a des connotations psychologiques ou culturelles plus que biologiques. Si les termes appropriés pour sexe sont "mâle" et "femelle", les termes correspondants pour le genre sont "masculin" et "féminin"; ces derniers peuvent être totalement indépendants du sexe (biologique)», in *Recherches sur l'identité sexuelle à partir du transsexualisme*, édition française établie en 1978, Gallimard. Titre original : *Sex and Gender* (1968).

⁶ Voir par exemple Montaigne qui dans son *Journal de Voyage en Italie*, à propos de Vitry-le-François, rapporte l'histoire d'une femme travestie en homme qui fut condamnée à être pendue, «ce qu'elle disait aimer mieux souffrir que de se mettre en état de fille. Et fut pendue pour des inventions illicites à suppléer au défaut de son sexe». — Voir aussi le cas exemplaire de Jeanne d'Arc dont l'habillement masculin figure dans l'acte d'accusation (ainsi dans l'article 5 du sommaire de l'acte d'accusation réduit en douze articles : «La même femme dit et affirme que par le commandement et le bon plaisir de Dieu, elle a pris et porté et continue encore de porter l'habit d'homme...»), in Adrien Harmand, *Jeanne d'Arc, ses costumes, son armure* (Paris, 1929).

Un cas exemplaire : le pantalon féminin

Innovation des plus marquantes en terme d'usage dans la société occidentale contemporaine, le pantalon féminin nous apparaît également comme une parfaite illustration de l'échange vestimentaire dans la complexité de ses projets et la diversité des «partenaires» mis à contribution.

La position développée ici va à l'encontre d'une idée reçue qui, dans le meilleur des cas, considère le pantalon féminin uniquement comme l'épiphénomène de l'égalité revendiquée entre les sexes. Or, si effectivement ce vêtement ressortit à la problématique de l'échange vestimentaire intersexuel, il ne saurait être exclusivement une manière de déplacer les frontières entre eux. Nous reviendrons plus loin sur les raisons qui ont concouru à la formation de cette idée largement partagée non seulement par les historiographes du costume mais aussi par les usagers eux-mêmes.

Précisons d'emblée que le terme «pantalon» est employé ici comme générique de tous les types particuliers de vêtement recouvrant séparément les deux jambes. Il m'a semblé en effet commode dans un premier temps de rassembler sous un même vocable des vêtements dont les appellations diverses renvoient à des usages ou des formes variés, afin d'en poser clairement une définition ergologique. Le pantalon, défini par son caractère «bifide», s'oppose alors à la tout aussi générique «robe».

Cette opposition nous paraît être la seule pertinente dans le cadre du monde occidental qui nous préoccupe puisque, sur le plan axiologique cette fois, alors que la robe peut indifféremment faire partie de l'habillement masculin ou féminin⁷, le pantalon reste conventionnellement depuis la fin du moyen âge l'apanage exclusif de l'homme.

Tout aussi traditionnellement, dans le monde oriental, en de nombreuses régions et cultures, le pantalon est porté par les femmes. Mais l'adjectif «féminin» que j'emploie dans le titre de cet article marque plutôt l'appropriation que l'imputation⁸. Ainsi le pantalon des orientales, pour être exclusivement féminin, ne nous intéresse ici que dans la mesure où il constitue un des partenaires de l'échange, celui effectué non plus entre les sexes mais entre les lieux.

Par «pantalon féminin», il faut encore entendre tout vêtement «bifurqué» porté par une femme, et ce indépendamment du fait qu'il lui soit proprement destiné et donc par la technique adapté à cette destination, ou qu'il s'agisse pour elle d'un emprunt circonstanciel. La jupe-culotte spécifiquement créée pour une femme, comme par exemple le pantalon de l'époux absent qu'elle porta chez elle sous l'occupation, bien que de nature différente, font partie de la même pratique de rupture par rapport à un système vestimentaire normatif qui pose le pantalon comme illicite.

A propos de norme, il convient de noter qu'en dépit des disparités de ses différents avatars qui ont, comme nous l'avons laissé entendre, pour références au moins deux modèles contradictoires (l'oriental féminin et le masculin occidental), le port du pantalon suscite une égale «répulsion» au cours de son aventure; et la tolérance dont il bénéficie ponctuellement ne saurait faire oublier la réglementation très sévère qui le

⁷ Même lorsque la Mode l'a chassée du vestiaire masculin, la robe persiste encore dans la tenue réglementaire de nombreuses fonctions: avocats, juges, clergé, professeurs d'université, etc...

⁸ Voir P.-Y. Balut, «La méthode et les opérations de l'archéologie : séries et ensembles», *RAMAGE*, 2 (1983), pp. 192-195.

circonscrit. Bien que définitivement admis dans la garde-robe féminine actuelle, y compris pour les occasions les plus formelles, il n'en reste pas moins implicitement objet d'opprobre en certains milieux: curieusement, alors qu'on a l'habitude de considérer son introduction comme allant de pair avec l'émancipation de la femme, et son admission comme étant la preuve de l'égalité acquise entre les sexes, il est aujourd'hui encore tacitement banni de la tenue de la «femme d'affaire», qu'elle soit ministre ou banquière. Son absence, là où il serait logiquement le plus attendu si l'on devait suivre la thèse qui en fait le symbole de l'émancipation, révèle à quel point ce vêtement est investi (encore) de tabou.

L'interdit qui pèse sur lui, en procédant de la répugnance manifestée à toute prise anticonformiste d'habit — et dans le cas présent elle est d'autant plus grande qu'elle concerne la remise en question de la différenciation sexuelle — ne saurait s'expliquer uniquement par cela. D'autres éléments de la garde-robe masculine, tels le veston ou la redingote, se sont périodiquement glissés dans celle des femmes sans susciter plus d'émois que toute nouveauté généralement appelle. Et il est difficile de soutenir qu'au moment où ces échanges ont eu lieu, la redingote ou le veston aient été considérés moins que le pantalon comme un habit exclusivement masculin. Poussant plus loin l'inventaire des pièces ainsi passées du domaine masculin au féminin (chapeaux, chemises, gilet, cravate, chaussures mais aussi les matières et les couleurs réputées mâles), l'on s'aperçoit qu'aucune ne résista aussi longtemps à l'incoercible appel de l'échange.

Le pantalon en tant que type générique est bel et bien le seul. Une telle constance intrigue et l'acharnement à son encontre doit trouver ses raisons ailleurs.

Le corpus.

Si le travestissement avec prise de pantalon est attesté par de nombreux textes et sources iconographiques, force est de constater que jusqu'au milieu du XIX^e siècle, celui-ci relève d'initiatives isolées, émanant de personnalités singulières (reines, guerrières, bas-bleus...).

Bien que l'étendue d'un phénomène ne change à priori rien aux raisons qui président à sa formation, il m'a semblé plus judicieux pour la compréhension de ce qui véritablement en est l'enjeu, de ne considérer qu'incidemment ces manifestations de travestissement. L'étude porte donc principalement sur des moments précis de l'histoire de cette appropriation du pantalon, caractérisés par une pratique plus collective de cet échange, dont les marques ouvrées sont de fait plus abondantes. Autre avantage à cette délimitation du corpus, la réalité vestimentaire à partir de cette seconde moitié du XIX^e siècle est mieux connue dans son ensemble grâce aux ouvrages conservés dans les collections des musées spécialisés.

«Porter la culotte» : au commencement était le verbe.

Habit historiquement assigné à l'homme occidental et ce indépendamment de ses dénominations (braies, haut de chausses, culotte, pantalon), le vêtement «bifurqué» ne s'installe de façon définitive et exclusive qu'à partir du milieu du XIV^e siècle, lorsque

le vêtement masculin, abandonnant le type ample et long de la robe (commune aux deux sexes), se fait ajusté au corps et court; dès lors les jambes ainsi dénudées se gaignent de hauts et de bas de chausses évoluant par la suite dans la combinaison «culotte et bas», avant que le XIX^e siècle n'impose définitivement le pantalon à toutes les classes sociales. Le vêtement féminin, quant à lui, malgré des modifications de coupe, conserve sa longueur et le principe de la couverture des jambes par une jupe persiste.

La différenciation sexuelle par le vêtement, bien qu'ayant toujours été marquée, n'en devient que plus frappante en se focalisant sur la partie inférieure du corps, allant jusqu'à accentuer, comme dans le cas spectaculaire de la braguette, les attributs virils; alors que par un effet de balancier, le décolletage circonscrivait chez les femmes une nouvelle aire d'appas.

Mais arbitrairement instauré comme habit masculin, le pantalon acquiert un statut autre par le truchement du langage. C'est de quoi témoigne la locution «porter la culotte», qui sert à désigner les prérogatives du mâle dans le couple. Effet pervers de cette expression populaire, la «culotte» finit par être investie d'un pouvoir spécial, celui qui confère l'exercice de l'autorité.

«La dispute pour la culotte»⁹, thème iconographique tout aussi populaire dès le XV^e siècle, qui illustre le conflit conjugal pour la conquête de cette autorité en étant le prolongement imagier de l'expression précédemment citée, a contribué à fixer durablement dans les esprits cette relation.

Placée au centre de la guerre des sexes dont elle est l'enjeu, la culotte (ou le pantalon) acquiert dès lors statut de symbole. Et si métaphoriquement la volonté de présider aux destinées du foyer pousse à livrer bataille pour sa possession, on comprend que dans la réalité toute tentative d'appropriation de ce vêtement passe pour une manœuvre dans le but de s'accaparer ce pouvoir.

Par le biais de l'image et du langage, les rôles respectifs de l'homme et de la femme sont ainsi traduits en rapports de force. C'est que la culotte, plus que l'homme, fait bien le maître, désignant dans le contexte conjugal un dominant et un dominé.

Tout rapport de force contenant les germes de sa contestation, il peut être renversé donc induire à une inversion des rôles qui le sous-tendent. Se dessaisir de la culotte revient alors à renoncer non pas à ce qui vestimentairement vous fait mâle mais bien à tout ce qui légalement vous fait homme. Dans ce monde inversé, ou à l'envers, également illustré dès la seconde moitié du XVII^e siècle, il est à remarquer que si la femme figurée porte effectivement la culotte, rarement l'homme endosse la robe... même s'il est astreint à toutes les tâches domestiques auparavant dévolues à son épouse.

La culotte, le pantalon, transcendant toute définition ergologique et sociologique, devient alors affaire strictement idéologique.

Ainsi toutes les velléités littéraires ou politiques des femmes au XIX^e siècle seront stigmatisées par cette métaphore; et les illustrateurs s'en donnent à cœur joie dans les livraisons du *Charivari* ou de son homologue anglais *Punch*.

Daumier, qui faisait par ailleurs preuve d'un esprit ouvert et libéral et dont les charges politiques ont justifié sa sincérité républicaine, est particulièrement impi-

⁹ Sur la fortune iconographique de ce thème, voir, dans la collection des «Albums du Cabinet des Estampes» de la Bibliothèque Nationale, Laure Beaumont-Maillet, *La guerre des sexes* (1984).

toyable à l'égard de ces femmes qui à la fin des années 1840 s'adonnent à la littérature ou à la politique. Dans une série de 40 planches sur le thème des «bas-bleus» publiés dans *Le Charivari* de janvier à août 1844, à quatre reprises il se plaît à mettre en scène le monde conjugal «à l'envers» : alors que le bas-bleu est entièrement absorbé par son travail intellectuel, son époux doit s'occuper de leur enfant ou de la vaissele¹⁰. Bien qu'implicite ça et là, l'expression «porter la culotte» n'y apparaît qu'une seule fois, dans une planche où image et légende jouent de la tautologie. Cette planche parue le 23 mai, qui montre un mari en sous-vêtement aux prises avec son épouse lui lançant à la tête son pantalon, est ainsi légendée :

«Une femme comme moi... remettre un bouton?... Vous êtes fou?...

Allons bon! voilà qu'elle ne se contente plus de porter les culottes... il faut encore qu'elle me les jette à la tête!..»

Au commencement donc, était le verbe.

Par lui, le pantalon arbitrairement assigné au mâle en tant que différent de la femelle, est pensé comme attribut du pouvoir.

C'est sans doute cela qui permet d'expliquer son extraordinaire longévité en tant qu'élément essentiel de la différenciation sexuelle alors que d'autres pièces du vestiaire masculin tombèrent promptement en quenouille.

C'est aussi à la lumière de cela que l'on a pu considérer son introduction définitive et sa grande expansion dans la garde-robe féminine comme l'effet de la reconnaissance d'égalité entre les sexes.

C'est enfin par ce prisme déformant du verbe que tout pantalon (en tant que vêtement bifurqué) fut ramené à l'unique problématique de l'échange vestimentaire entre les sexes, occultant la réalité d'autres échanges dont il fut également le vecteur.

Les raisons techniques de l'échange.

A. *Les bloomers.*

Parmi les premières tentatives d'instauration d'une tenue-à-pantalon dans la garde-robe de la femme occidentale, les «bloomers», dénommés ainsi d'après leur principale publiciste l'américaine Amelia Bloomer, sont d'abord proposés en 1851 aux lectrices de son journal féministe *The Lily* qu'elle édite à Seneca Falls depuis janvier 1849. L'idée de ce costume, consistant en une robe raccourcie aux genoux, laissant apparaître le bas d'un pantalon bouffant «à la turque», ne lui appartient pourtant pas.

La paternité en revient à une de ses proches, Elizabeth Cady Stanton, collaboratrice du journal et par ailleurs organisatrice en 1848 de la première convention des droits de la femme. Elle-même aurait découvert cet habillement grâce à sa cousine Mrs Miller¹¹, qui l'avait adopté après une visite à un sanatorium suisse où les femmes, se relevant des effets désastreux du laçage serré des corsets et du manque d'exercice, étaient habillées d'un pantalon de type turc et d'une jupe courte.

¹⁰ Planches 3, 7, 11 et 14 de la série, respectivement publiées dans le *Charivari* des 8 février, 26 février, 2 mars et 9 mars 1844.

¹¹ «Voyant ma cousine avec une lampe dans une main, un bébé dans l'autre, montant les marches avec aisance et grâce, alors qu'avec mes robes flottantes, je me hissais difficilement, même sans lampe et sans bébé, m'a convaincu de l'urgente nécessité de réforme du vêtement

Le bon accueil réservé à cette réforme vestimentaire, dont témoigne le nombre croissant de demandes de patrons et d'explications qui parviennent au journal, est contrebalancé par les attaques unanimes du restant de la presse. Traversant l'Atlantique, le débat gagne l'Europe; en Angleterre puis en France, les «bloomeristes» qui osent s'exhiber dans les lieux publics sont à leur tour tournés en ridicule.

Les critiques les plus violentes seront exprimées par le trait forcé des caricaturistes, dont *Punch* par exemple publie en Angleterre régulièrement la charge.

Ici les «bloomers» sont mis en situation: leurs zélatrices sont affublées d'attributs masculins, vestimentaires comme le chapeau, la canne, la cravate, ou relevant d'un usage comme fumer la pipe. La mise en scène reprend généralement le thème iconographique du monde inversé connu depuis le XV^e siècle, où «la femme porte la culotte», accentuant le ridicule des personnages représentés: aux côtés de son épouse acquiesce au bloomérisme et «reposant sur ses lauriers», le malheureux Mr Turkey (littéralement «Dindon») est condamné à racommoder lui-même son habit, alors que leur enfant se voit priver de repas car les domestiques, à l'instar de leur maîtresse, refusent de se tenir à leur place¹². L'argument qui y est développé est désormais classique: une femme, en endossant ce vêtement, tente de renverser l'ordre social. Les promoteurs de ce costume, l'ayant compris, s'en défendent parfois avec humour, telle Mrs Grove Nichols dont *The New York Tribune* se fait l'écho: «il y a ceux qui croiront que si les femmes portent des vêtements leur permettant de marcher, elles se détourneront de leurs devoirs»¹³.

Résistant aux sarcasmes, Mrs Bloomer et un cercle très restreint de fidèles persisteront dans leur détermination pendant quelques années encore. Mais la publicité faite autour de cette tenue, n'en retenant que le pittoresque et la ridiculisant, avait eu comme effet de détourner l'attention du public des causes pour lesquelles *The Lily* avait été créé, à savoir la lutte pour la reconnaissance des droits de la femme. Ainsi Mrs Bloomer pour ne pas compromettre la réussite de ce combat abandonna le port du pantalon vers 1857, lors de son déménagement dans l'Iowa.

Les modalités de ce renoncement, indûment négligées par les historiens du costume, jettent pourtant une lumière particulière sur les raisons qui ont motivé l'adoption d'une telle tenue et permettent de mieux cerner ce qui en constitue l'enjeu.

Les circonstances dans lesquelles s'opère cet abandon, en dépit des apparences, sont loin d'être anecdotiques. Mrs Bloomer découvre les limites de son costume face aux vents violents qui soufflent dans sa nouvelle région d'élection; là, ils soulèvent sa jupe courte en exposant aux regards ses jambes pantalonnées, attitude parfaitement inconvenante pour une femme comme elle, féministe certes mais dans la mouvance des ligues de vertu qui prolifèrent à cette époque aux États-Unis: seule la partie inférieure et donc exhibée du pantalon en question était véritablement de l'habit, le reste relevant plutôt du «sous-vêtement». Dans cette situation délicate, Mrs Bloomer échange

féminin et promptement j'adoptais une tenue similaire», Elisabeth Cady Stanton, *E.Cady Stanton as Revealed in her letters, Diary and Reminiscences* (New-York 1928), Vol. 1 p.171; cité par Shelley Foote, *Bloomers, Dress*, p. 3, n° 8 (traduction de l'auteur).

¹² *Bloomerism in practice*, Caricature conservée au National Museum of History and Technology, in Shelly Foote, *op.cit.*, p.6.

¹³ *The New York Tribune* (27 juin 1851); traduction de l'auteur (jeu de mots sur «walk» et «walk away»).

son désormais célèbre costume contre le port de la crinoline¹⁴, invention de plus en plus diffusée, cherchant à remplacer avantageusement les multiples jupons incommodes et lourds que la Mode de l'époque imposait.

On peut être surpris par ce choix contradictoire, la crinoline ayant été perçue, à cause de son volume, comme un sérieux handicap pour toute activité. Or, il semble bien que la promotion de l'ensemble «pantalon et robe courte» répondait dans l'esprit de Mrs Bloomer à un besoin de rationalisation du vêtement féminin contemporain, inadapté à la vie quotidienne de la majorité des femmes qui avaient à s'occuper elles-mêmes de la tenue de leur foyer. Dans cette volonté de créer un vêtement commode et digne à la mesure de la sobriété qu'elle préconisait en toute chose, ce n'est pas tant la robe comme principe générique qu'elle remet en cause : le costume qu'elle promeut en comprend bien une qui, son raccourcissement mis à part, n'est en rien différente de celle qui était à la mode à cette époque et ne semble pas par exemple rejeter la présence d'un corset, pièce qui pourtant fut longtemps fustigée par les tenants de l'hygiène ou de la rationalisation.

Tout compte fait, la réforme, en ne visant que la partie inférieure du vêtement, tend à restituer aux femmes la capacité à se mouvoir sans qu'elles aient à supporter le poids et l'encombrement des jupons multiples. De ce point de vue, la crinoline, ou plus exactement l'invention d'un jupon-cage constitué d'arceaux, pouvait apparaître comme une réponse aussi efficace à cette gêne, et c'est sans doute cela qui explique l'abandon du pantalon à son profit par Mrs Bloomer elle-même.

On le voit dès lors, contrairement à une idée largement répandue, la «prise de culotte» n'était qu'un pis-aller et nullement une manière vestimentaire de s'arroger un pouvoir mâle.

Si la proposition se heurte à tant d'hostilité c'est bien parce qu'elle émane d'un groupe par ailleurs propagateur d'idées égalitaires et non pas pour ses qualités propres. Ceci est à tel point vrai que le même type de vêtement n'aura aucun mal à s'imposer dès 1853 pour des activités telles que la gymnastique ou les bains de mer. Comme si sorti du contexte de son «invention», celui qui lui a valu tant de publicité, il pouvait, devenu du même coup anodin, être admis comme un vêtement parfaitement convenable pour l'exercice physique.

B. Le pantalon cycliste.

Après l'essai avorté des réformistes du milieu du XIX^e siècle, le costume cycliste, tel qu'il apparaît dans les années 1890, est la première incursion notable du pantalon dans la garde-robe féminine.

Il occupe une place importante dans l'histoire de cet article vestimentaire, en cela qu'il affecte un bien plus grand nombre d'usagers que n'avaient pu le faire auparavant les tentatives émanant de groupes restreints, idéologiquement marqués, qu'il s'agit des «bloomers» ou de la tenue Saint-Simonienne, et qu'en plus, contrairement à certains de ses homologues déjà admis, comme celui de la tenue des bains de mer ou de la gymnastique, il se porte en public.

L'engouement suscité par le cyclisme ravivera donc le débat autour de «la culotte», qui prend ici l'apparence d'un pantalon ample, froncé à la ceinture, dont les jambes bouffantes sont resserrées sous le genou. Ce type, que l'on rencontre aussi bien en

¹⁴ Dexter C. Bloomer, *The life and writings of Amelia Bloomer* (Boston, 1895), p. 72.

France que dans les pays anglo-saxons, emprunté à la tenue de zouave, sera désigné par le terme de pantalon ou culotte de zouave ou encore de «bloomers» bien que n'ayant aucune parenté formelle avec ce dernier¹⁵.

Incompatible avec les jupes longues, soit parce que trop amples elles s'accrochaient aux roues, à la chaîne ou aux pédales, sans parler du vent qui mettait à l'épreuve la pudeur en les soulevant, soit parce que, trop étroites, elles rendaient impossible le pédalage¹⁶, l'invention de la bicyclette oblige à chercher ailleurs un type de vêtement adéquat. Le pantalon de zouave apparaîtra alors comme la meilleure solution : ménageant le confort de la cycliste et la bienséance en enveloppant la partie inférieure de son corps sans rien laisser voir de ses contours; suffisamment ample pour s'apparenter à une jupe mais néanmoins à deux jambes pour autoriser l'exercice tout en assurant la sécurité en cas de chute.

Emprunté à un uniforme militaire mais non moins d'origine orientale, ce pantalon, pour composer un costume nouveau appelé à s'adapter à une pratique nouvelle, se voit adjoindre chemise à plastron et cravate, canotier ou chapeau de feutre¹⁷; tous ces éléments puisés dans la garde-robe masculine civile paraissent sans doute dans leur sobriété mieux appropriés à l'exercice de cette activité «sportive» que les corsages à fanfreluches contemporains. Quant à la veste en drap à revers plus ou moins larges, qui complète l'ensemble pour donner une allure «masculine», elle n'est pas à proprement parler perçue comme telle à l'époque, puisque dérivant du costume tailleur qui bénéficie d'un grand crédit depuis une décennie déjà, notamment pour les tenues de voyage ou d'activités sportives (fig. 1), elle est à ce moment là passée dans les mœurs au point que personne ne s'avise de lui reprocher son origine.

Le costume de la cycliste tranche alors radicalement avec le reste de la garde-robe féminine; trop incongru mais néanmoins nécessaire, on tente dès son apparition à en atténuer l'«allure garçonnière» par divers moyens qui visent à le rendre plus seyant. Ainsi, à partir de 1893 et pendant toute la décennie suivante, les magasins de confection et les revues de mode à travers les patrons qu'elles proposent, présentent plusieurs solutions. Le pantalon-cloche, très ample du bas et qui a l'apparence d'une jupe, est supplanté par deux autres types qui coexisteront un temps : d'une part le cos-

¹⁵ Voir par exemple le modèle 2123, publié dans la revue américaine *The Ladies' standard magazine* d'avril 1894, sous la désignation «Ladies' bicycling trousers (Bloomer or Zouave style)». Si en Angleterre ou aux États-Unis les deux termes alternent pour désigner ce pantalon, c'est sans doute en raison du rapprochement fait entre ces deux modèles de pantalon bouffant qui s'opposent au pantalon masculin occidental, mais également parce que le souvenir des premiers bloomers y laissa plus de traces.

¹⁶ De tous ces inconvénients attestent entre autres les témoignages de lectrices cyclistes adressés au *The Lady's standard magazine* dans le numéro spécial consacré au costume de bicyclette en avril 1894 et édité à New-York.

¹⁷ Jean Lorrain, *Poussières de Paris* (1895), brosse ainsi le portrait de la «cyclewoman» : «C'est sur de larges pantalons bouffants de drap gris, le buste sanglé d'une étroite veste de piqué blanc et ceinturé de cuir fauve, une blonde un peu grande mais faite à ravir. Plastronnée comme un homme d'une chemise de batiste mauve, la dame arbore une haute cravate de piqué blanc sous un col rabattu boutonné d'un gros saphir... Elles sont bien deux ou trois cents tous les matins, garçonnières et provocantes, qui viennent prendre l'avoine, soit au châlet du cycle, soit à Armenonville, la main appuyée aux aciers de leur pneu. Partout, au Bois comme aux boulevards extérieurs, le bicycle triomphe...».

tume composé par une jupe portée sur un pantalon entièrement dissimulé, et d'autre part celui qui comporte une jupe fendue (comme on désigne alors celle qui s'appellera plus tard jupe-culotte). Entre ces deux, apparaissent périodiquement des modèles «hybrides» avec des systèmes de boutonnage astucieusement étudiés. Tel est le cas d'une «redingote pour bicycliste avec pantalons», ainsi décrite : «La jupe de la redingote a derrière une assez longue fente qui se perd dans les plis. Pour monter en bicyclette on réunit les bords de cette fente et les bords de devant par des boutons, et l'on serre chaque morceau par une cordelière fixée dans l'ourlet, ce qui forme un pantalon bouffant...»¹⁸. Dans le même registre on trouve outre-Atlantique une «jupe divisée bloomers»¹⁹, qui peut être utilisée pour le cyclisme, l'alpinisme et l'équitation «à califourchon» (*sic*) : la jupe fendue est munie d'un élastique à l'ourlet pouvant être resserré autour des chevilles pour former pantalon.



Fig. 1. — Costume de bicyclette avec pantalon zouave.
La mode illustrée,
1897, n° 31, p. 315.

Tous ces stratagèmes dont fait l'objet un costume jugé disgracieux ont pour point commun l'effacement de la présence du pantalon; soit par dissimulation en le faisant recouvrir d'une jupe, soit par assimilation en le faisant ressembler le plus possible à celle-ci²⁰. C'est qu'en fait, toléré au nom de la pudeur qu'il protège, il n'en reste pas moins inconvenant en dehors de l'occasion précise qui le fait admettre.

Or, la cycliste étant dans le même temps une promeneuse, son costume se trouve dans l'obligation de concilier deux circonstances pour lesquelles des vêtements différents sont requis: la pratique de la bicyclette et la promenade.

¹⁸ *La Mode Illustrée*, 1897, n° 37, p. 386, 387.

¹⁹ «Ladies' divided skirt bloomers», *The Ladies' standard magazine*, avril 1894, p. 83, 99, 101.

²⁰ On retrouvera cette même préoccupation un demi-siècle plus tard, bien que la jupe-culotte ou le «Knicker-bocker», version moderne du pantalon de cycliste, soient définitivement passés dans les moeurs. «A bicyclette, la classique jupe-culotte peut être taillée en biais de façon à donner au repos l'apparence d'une jupe ample et froncée», in *Modes et Travaux*, 15 août 1941, p. 90.

Une comparaison avec d'autres tenues féminines «à pantalon» contemporaines permet de mieux saisir ce qui est ici véritablement en jeu. Les bains de mer et la gymnastique, devenues pratiques courantes pour les femmes de cette fin de siècle, ont donné naissance à la création de costumes spécifiques, dotés de pantalons de formes diverses mais toujours restés bien visibles sous une tunique ne recouvrant que leur partie supérieure. Pareillement jugés «disgracieux», ils furent soumis à de nombreuses modifications de coupe, ou de matière, mais les aménagements apportés ne visèrent jamais la dissimulation du pantalon. Bien au contraire, afin de faciliter la natation par exemple, on le dégagera de plus en plus en substituant à la tunique ou la blouse un corsage. Garant de la même sécurité dans tous ces cas, le pantalon, tout aussi indispensable à la cycliste et à l'écuyère qu'à la baigneuse et la gymnaste, doit se faire oublier dans le costume des unes alors que sa présence n'incommoder pas dans celui des autres.

C'est qu'en fait, si les bains de mer et la gymnastique se pratiquent dans des lieux spécifiques qui leur sont consacrés, le cyclisme et l'équitation se déroulent dans une aire qui englobe d'autres activités et donc un monde qui ne leur est pas propre. Et si en bord de mer ou au gymnase, il est possible d'être exclusivement baigneuse ou gymnaste, dans les allées du Bois ou sur la route qu'elles partagent avec d'autres promeneurs, l'écuyère comme la cycliste ne peuvent cesser d'être par cette proximité des piétons virtuels.

Le costume doit donc composer avec des règles de bienséance antinomiques qui exigent la présence du pantalon sur la selle et son absence à la descente.

L'attrait de la nouveauté, accompagné du délice de la provocation, qui avait prévalu lors de l'adoption du pantalon de zouave en 1894, cèdera finalement la place au confort de la correction, sous les nombreuses incitations des revues de Mode, juges et parties dans la bienséance vestimentaire : «...nous répudions la culotte pour les dames. Dès qu'elles sont à pied, elles ont l'air de travesties; avec la jupe, elles sont habillées comme tout le monde et personne ne les remarque»²¹.

Après une décennie de tergiversations, le costume de cycliste est gagné à la cause de la jupe comme en témoignent les cinq différents modèles proposés par la *Belle Jardinière* en 1902. À côté de la «Culotte cloche n° 3» qui s'apparente à la culotte de zouave d'origine, on trouve une jupe cloche accompagnée d'«une culotte pour mettre sous la jupe», une jupe en drap cuir, une «jupe-culotte avec fausse culotte formée par la doublure intérieure en polonaise» et enfin «la Mexicaine», une jupe dûment brevetée par le Grand Magasin; cette dernière «se transforme en culotte cycliste au moyen d'un poignet en drap que l'on place au-dessus du genou et autour duquel vient se fixer, au moyen de boutons à pression, l'ampleur du bas de chaque jambe (environ 2m10). La culotte reprend instantanément la forme jupe par une simple tension sur l'ourlet du bas»²².

La féminisation de ce costume, entraînée par l'adoption définitive de la jupe-culotte, aura eu comme conséquence, en la rapprochant d'autres costumes féminins en cours tel que le tailleur, d'atténuer le caractère «sportif» que le modèle de Zouave, par sa singularité, contribuait à établir. Dès lors, la proposition vestimentaire finalement retenue fait glisser la pratique de la bicyclette du domaine du sport, c'est-à-dire de

²¹ *L'Art et la Mode*, 1897, no 31, p. 602.

²² *Belle Jardinière, Catalogue pour cyclistes et automobilistes*, 1902.

l'activité exercée pour elle-même, qui requiert une tenue spécifique, à celui du moyen de transport (fig. 2). Cela deviendra particulièrement sensible pendant la seconde guerre mondiale, par exemple, lorsque la jupe-culotte sera largement utilisée par les femmes dont la bicyclette, par la force des choses, est le moyen de transport privilégié. Elle sera même conseillée par extension pour «les déplacements de fin de semaine, les voyages, où les vieux moyens de transport tels que carrioles, voitures à âne, longs trajets à pied, relient la citadine à ses parents ou amis des champs»²³.

Hormis celle que j'ai évoquée plus haut, le cyclisme et l'équitation présentent d'autres analogies, tenant à la configuration de la monture et au positionnement du corps humain sur elle. Les deux activités posent alors sur le plan vestimentaire féminin le même type de problèmes à résoudre dans un contexte où la correction interdit aux femmes de montrer leurs jambes.



Fig. 2. — Modèles de la Maison la Belle Jardinière, costume de bicyclette avec jupe fendue, costume d'amazone avec pantalon dissimulé sous la jupe. *La Mode Illustrée*, 1897, n° 31, p. 314.

Dans la pratique de l'art équestre, la solution adoptée à partir du milieu du XIX^e siècle, consiste à superposer à un pantalon ou une culotte de drap, une jupe de longueur asymétrique permettant de cacher entièrement les jambes lorsque la cavalière est en selle. Cette tenue particulière est alors adaptée à la position tout aussi parti-

²³ *Modes et Travaux*, 15 août 1941, p. 9.

culière de la monte «à l'amazone», où la femme conduit son cheval en ayant les deux jambes du même côté de la selle. Cette monte «féminine» qui amène la conception d'une selle adéquate, est en vigueur en Europe jusqu'aux années 1920 et ce malgré les tentatives de quelques cavalières «intrépides» qui choisissent de monter à califourchon (contre l'avis des médecins et moralistes...)

Pour les femmes cyclistes, une position similaire n'est pas vraiment possible, et il semble bien que la bicyclette, dans ses multiples avatars connus depuis le début du XIX^e siècle, s'est toujours heurtée à cette incompatibilité entre les robes et la conduite de la machine.

Le modèle «Ariel» par exemple, construit en 1872, muni d'une roue avant immense, étant de ce fait totalement contre-indiqué aux dames, avait bénéficié d'un aménagement particulier afin qu'elles pussent s'asseoir «à l'amazone», ce qui compromettait dangereusement un équilibre déjà précaire. La volonté de parvenir à un compromis entre les ambitions cyclistes des femmes et le respect des convenances aboutit en 1879 à la naissance d'un véhicule hybride, «le dicycle», qui, ni tricycle ni bicycle, possédait deux grandes roues parallèles situées de part et d'autre de la selle, de manière à laisser assez de place pour les robes; en pédalant, les femmes ne dévoilaient que le bout de leurs chaussures.

Mais la production en plus grande série, qui contribue à populariser le cycle, a fait fi des particularismes vestimentaires des sexes au nom de la recherche d'un modèle fiable et commode à conduire.

Ainsi, dans les années 1890, les cyclistes du beau sexe n'ont d'autre choix que d'enjamber leur engin, opération impossible dans une jupe étroite et compromettant la pudeur dans une jupe plus ample. L'adoption par elles de la culotte bouffante, empruntée à la tenue de Zouave, est la réponse apportée à la nécessité où elles se trouvent de se poser de part et d'autre d'une barre horizontale qui, reliant le guidon à la selle, n'est pas sans rappeler le dos du cheval avec lequel l'écuyère doit composer.

Dès lors, le pantalon de la cycliste, loin d'être un prétexte à émancipation ou à travestissement comme l'on s'est longtemps complu à le considérer, est dicté, appelé par la configuration même de la machine.

L'engouement massif des femmes pour la petite reine obligea sans doute les constructeurs à quelques modifications qui de fait rendront possible un aménagement particulier du costume. Il en va ainsi de la disparition de cette barre transversale qui caractérise jusqu'à nos jours le vélo féminin et qui permet d'y monter en jupe ou jupe-culotte aisément. Ceci explique l'adoption définitive du pantalon dans la tenue d'équitation, lorsque la monte «à l'écuyère», c'est-à-dire à califourchon, se généralisa, alors que celui-ci cédait la place à la jupe-culotte ou à la jupe dans la tenue de cycliste.

Dans le premier cas le vêtement a dû s'adapter au véhicule alors que dans le second l'inverse se produisit.

Les raisons ethniques de l'échange.

Bloomers, pantalons de cycliste, d'écuyère ou de baigneuse, en dépit de leur fortune critique, procèdent, comme nous venons de le voir, d'une raison technique. Ils constituent en effet des réponses originales à des questions vestimentaires nouvelles, consécutives soit à une activité jusque là inédite pour la femme (comme la pratique de

la bicyclette ou des bains de mer), soit à la prise de conscience de l'inconfort que la Mode de l'époque imposa. Dans cette même catégorie, on pourrait d'ailleurs inclure tous les autres costumes de sport ou d'activités à performance physique, telles que ski, alpinisme ou aviation, qui, dans les deux premières décennies du XX^e siècle, s'ouvrent aux femmes. Que le modèle de référence de ces derniers soit non plus le pantalon à la turque d'origine bisexuelle mais le pantalon masculin occidental contemporain, ne change rien à cette analyse. En l'occurrence, le partenaire de cet échange vestimentaire n'est choisi que pour son aptitude à concilier une certaine activité et la bien-séance, ou le confort, là où la jupe du vestiaire contemporain se révélait inapte.

Il n'y a pas, de fait, de positivisme dans cette élection: ce n'est pas parce que le vêtement bifide renvoie au masculin qu'il est choisi, c'est parce qu'il est simplement bifide.

Mais dans d'autres situations, et avec les mêmes partenaires, l'échange vestimentaire peut procéder d'une autre raison, que nous appellerons ethnique, puisqu'elle contribue à changer la personne.

«Lodalisque».

Ainsi, reconsidérons le cas du «pantalon à la turque» dont la Mode s'empare en 1911 : bien qu'il puisse s'apparenter à la proposition de Mrs Bloomer par sa forme et sa composition avec une robe plus ou moins courte, il s'en éloigne définitivement par ses matières. L'utilisation de soies légères et souples, souvent transparentes comme la mousseline, et de couleurs vives et contrastées, l'adjonction de garnitures telles que broderies et franges, accusent nettement son caractère oriental.

Devenu l'épicentre d'une nouvelle polémique, qui n'est pas sans rappeler par son ampleur, sinon par certains de ses arguments, celle qui s'était développée autour du pantalon de cycliste quinze ans auparavant, ce pantalon là, bien que n'étant pas coupable a priori d'attenter à la différence des sexes, n'en sème pas moins un trouble dans l'«ordre vestimentaire» de l'époque.

Avant d'étudier les causes de cette adoption et des réticences qu'elle provoqua, ses effets sur l'élaboration de l'être tel qu'il se définit par le vêtement, il convient de préciser ce qu'est le vêtement dont il est ici question.

Dissipons d'abord un malentendu qui pourrait provenir d'une terminologie fluctuante. Les nombreux modèles publiés par les différentes revues de cette année 1911 (qu'il s'agisse de descriptions, dessins ou photos), s'ils ressortissent au type oriental (tel qu'il a été défini dans ses grandes lignes précédemment), n'en sont pas moins des adaptations parfois fort éloignées les unes des autres. Les appellations auxquelles ils répondent paraissent pour le moins impropres, puisque tantôt des modèles similaires sont désignés par des termes différents, tantôt le même terme est appliqué à des modèles qui ne sont pas identiques : culotte, jupe-culotte, jupe-pantalon, jupe divisée, jupe harem, jupe sultane, robe-pantalon, robe culotte, loin de déterminer des types particuliers, alternent de manière interchangeable au gré des descriptions. La fréquence d'utilisation du terme «jupe» accolé à «pantalon», «culotte» ou même «divisée» pourrait aussi induire en erreur, puisqu'à l'instar des tenues adoptées par les cyclistes (qui portent aussi ces noms), il pourrait renvoyer à une forme de jupe «à deux jambes». Or, il n'en est rien! dans ce cas, «jupe» se compose en superposition avec le pantalon, tous deux constituant des pièces distinctes; tel n'est pas celui de la jupe-culotte qui en réalise en quelque sorte la fusion par un montage particulier.

Bien que variés dans leurs multiples arrangements, il me semble possible de distinguer trois propositions autour desquelles ils peuvent être regroupés, tenant à leur rapport avec le reste de la tenue qu'ils composent. Dans le premier cas de figure, le pantalon est dissimulé par une robe ajustée qui le recouvre sur toute sa longueur mais le laisse apercevoir sur les côtés, la jupe étant échancrée ou ouverte à partir du genou. Au repos, l'ampleur du pantalon se confond avec la jupe, sa présence ne devenant perceptible que par le mouvement de la marche qui déplace les panneaux de la jupe. Dans le second cas, le pantalon est dans la continuation du corsage auquel il est généralement cousu, formant ainsi une robe terminée par deux jambes dont l'ampleur est resserrée autour des chevilles. Quant au troisième, le pantalon est partiellement recouvert par une tunique s'arrêtant au dessous du genou. Pour éviter la confusion des appellations variées et afin de clairement distinguer ces trois types, je choisis de les désigner par trois noms qui évoquent le plus simplement la place qu'occupe le pantalon : «robe à pantalon», «robe-pantalon» et «pantalon à tunique».

Tant du point de vue de leur composition que de celui de la structure, ces trois types, bien qu'incluant pareillement du pantalon, renvoient à des contextes différents.

La «robe à pantalon» peut être considérée comme l'issue des modes «entravées», amorcées en 1909 par le retour de la ligne «Empire» dont Paul Poiret accentua l'effet en resserrant davantage le volume rectiligne; la jupe ayant atteint son maximum d'étroitesse au niveau des jambes, entravant ainsi la démarche, l'adjonction d'un pantalon permit, sans en modifier radicalement le volume, de l'ouvrir sur les côtés, palliant alors la gêne qu'elle occasionnait, tout en ménageant la pudeur puisque les jambes n'étaient pas découvertes. De cette «désentrave», les robes gardent d'ailleurs souvent la trace sous la forme d'une série de boutons placés sur les côtés, dont la présence est purement décorative.

La «robe-pantalon», comme le «pantalon à tunique», dans la mesure où ils font exister le pantalon pour lui-même, participent à la création d'une forme nouvelle qui rompt avec les habitudes vestimentaires en cours, même s'ils ne se rattachent pas à la même tradition. Ainsi, à l'origine de la «robe-pantalon» se trouve un curieux modèle créé par la maison Morin-Blossier publié en 1908 par *Les Modes* dans son numéro de novembre (fig. 3-4). Appelé robe androgyne, il a à première vue l'aspect des robes à la mode de l'époque, au corsage ajusté, taille étranglée et jupe évasée à partir des hanches, mais s'en distingue par le caractère «bifurqué» de la jupe formant deux larges jambes dont la séparation n'est visible qu'au mouvement de la marche. Cette hardiesse, restée sans lendemain, est donc reprise en 1911 avec cette différence notable que la division de la jupe se transforme en véritable pantalon exhibé comme tel sans équivoque.

Quant au «pantalon à tunique», en raison de sa composition, mais plus encore à cause des étoffes soyeuses qui y sont déployées, souvent agrémentées de broderies et de franges, on peut y voir une transposition du vêtement oriental féminin dans plusieurs de ses composantes et non pas uniquement de son seul pantalon.

Techniquement distincts par leur affiliation à des contextes différents, ces trois types de costume, par leurs matières et coupes, correspondent surtout à des aires d'usage différents.

Si tous les modèles mettent en oeuvre des tissus souples tels que la soie et plus particulièrement le satin dont le tomber s'accommode bien de la forme bouffante du pantalon, seul le «pantalon à tunique» étend son registre à l'ensemble des étoffes légères comme la gaze, la mousseline et le tulle dont la transparence le place d'emblée dans le domaine exclusif du soir et par extension du privé. Les deux autres, résolument publics, se ren-

contrent à toute heure du jour, déclinés en tailleurs, tenues de courses, ou d'après-midi à qui ils empruntent les particularités de coupe sans pour autant contrarier la présence du pantalon.

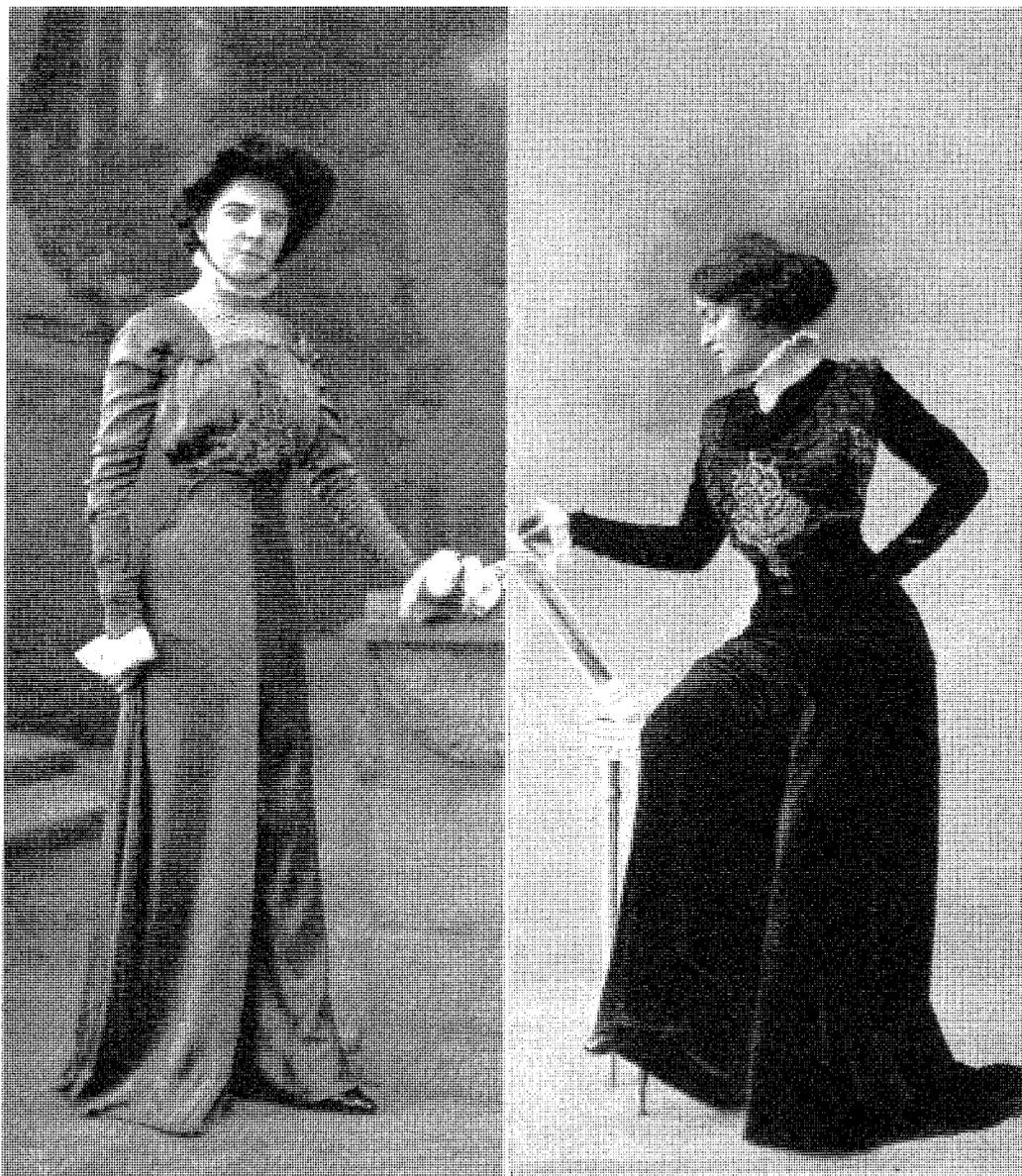


Fig. 3-4. — Robes «androgynes» par Morin-Blossier, 1908.

Ici partiellement dissimulé, là entièrement exhibé, le pantalon dont il est question ne répond donc pas aux mêmes besoins et ne fabrique pas la même personne. Contemporains et puisant leur pantalon à la même origine orientale, ces costumes

dessinent des rôles divergents à la femme qui les porte : d'un côté Odalisque, libérée de ses robes entravées de l'autre. Les opinions qui fusent çà et là tout au long de l'année 1911 s'en font d'ailleurs l'écho de manière plus ou moins implicite. «Si une silhouette charmante se présente à moi, ainsi habillée, alors que la femme sera extrêmement jeune et jolie, et si tout le reste de sa toilette est d'un goût sûr, je serai très probablement ravie de ce que j'aurai sous les yeux, comme le jour où Mlle Lantelme m'apparut dans "Les Trois Sultanes". Si, par contre, une volumineuse personne à la démarche dénuée de grâce s'embarrasse de ce travesti oriental, j'évoquerai de suite l'image de la mère de Fatma et je m'étonnerai seulement de ne pas voir son corsage trembler de tous les sequins de Tunis. Si la culotte est portée dans un endroit fait pour le luxe et l'élégance, je ne m'étonnerai de rien; si, dans un bureau d'omnibus, alors que la pluie ruisselle au dehors, une femme se montre ainsi pantalonnée, les pieds trempés, je penserai que la petite jupe courte, en serge, a plus de grâce pour dissimuler le manque d'élégance», lit-on dans *L'Art et la Mode* ²⁴; ou encore «prenons la jupe-pantalon pour ce qu'elle - ou il - est : un caprice; il sera séduisant et d'une discrétion appréciable porté par certaines femmes jeunes et minces, qui seront quand même en infime minorité, prises dans l'ensemble des élégantes; il sera disgracieux et déplaisant porté par une autre minorité choisie dans la foule, dans la rue»²⁵.

Comme c'est le cas dans bien des innovations vestimentaires qui modifient sensiblement les canons de la silhouette idéale du moment, la critique la plus répandue à l'égard de ce nouveau costume tient à la crainte de sa propagation hors du cercle restreint «du luxe et de l'élégance» et surtout parmi des femmes dont la conformation le rendrait vulgaire.

Ces remarques judicieuses qui reflètent bien l'état d'esprit de la plupart des chroniqueurs de mode avertis, posent en fait le seuil de l'admissibilité des usages étrangers et par là-même sont démonstratifs de la projection portée de sa propre culture.

Tolérer le pantalon oriental sur une jeune et jolie femme et dans des endroits «de luxe et d'élégance», en répudiant l'image de la matrone qui fait tout autant partie du «folklore» oriental que le pantalon (entre autres) appelle, c'est faire une sélection parmi les visions offertes par cet échange entre les lieux que ce vêtement opère. Dès lors ce qui séduit chez cet autre lointain, c'est moins son altérité, qui dans le cas présent peut aussi renvoyer à un modèle reconnu répulsif, mais son aptitude à être assimilé à un idéal féminin («jolie, mince et jeune») qu'il vient conforter par son exotisme, tendant ainsi à une sorte de caution de l'universel. Le choix fait de l'«Odalisque», fantasmatiquement douce et alanguie, parée agréablement pour le regard, comme référence à cette mode dont le «pantalon à tunique» constitue l'exemple le plus abouti (fig. 5), vient à point pour revigorer une féminité mise à mal à une époque où le tailleur, devenu l'uniforme de la femme occidentale, tend à la masculiniser.

Emprunté à l'Odalisque, ce pantalon ne saurait donc être adopté hors de ce rôle particulier qu'il instaure, de femme soumise et recluse dans son foyer, étrangère à la vulgarité de la foule et de la rue. Et si le modèle «à tunique» en reproduit d'une manière plutôt conformiste les caractéristiques (notamment dans l'usage d'étoffes transparentes superposées et par l'adjonction du turban qui remplace les grands chapeaux à la mode), les modèles «à robe» apparaissent par contraste complètement incongrus.

²⁴ *L'Art et la Mode*, n° 9, 1911, p.190.

²⁵ *Les Modes*, n° 124, 1911, p. 8.

Ce qui trouble en effet dans cette dernière proposition, c'est la combinaison de deux éléments, la robe et le pantalon, qui dans l'usage occidental s'excluent mutuellement, chacun d'eux étant l'attribut exclusif d'un sexe. La robe en question étant dans ses formes générales identique à celle qui a cours à ce moment-là et ne pouvant ainsi renvoyer qu'au modèle occidental de l'époque, on s'explique mieux que le pantalon qui lui est adjoint (ou en pièce distincte, ou intégré dans la structure) soit perçu, nonobstant son origine féminine attestée, comme une tentative de masculinisation. La difficulté éprouvée par les chroniqueurs dans leur analyse, ou la description de ce vêtement (et le problème de la terminologie employée n'en est qu'une des incidences) découle en partie de cette confusion des repères du masculin-féminin que ce pantalon venu d'ailleurs bouleverse (fig.6-7). On s'interroge par exemple à son égard sur l'opportunité de dire «Elle» ou «Lui», «car la chose est hybride, et son composé mi-partie féminine, mi-partie masculin, est aussi difficile à accorder avec les adjectifs et les participes qu'avec les principes»²⁶.



Les affres de l'incertitude n'empêchent pas pourtant ce même chroniqueur de clairement distinguer les deux costumes que nous avons respectivement attribués à l'Odalisque et à la femme désentravée : «La jupe sultane, qui est exactement l'opposé de la jupe-pantalon, est peut-être appelée à jouer, toujours auprès de la minorité, un rôle plus durable, car sa grâce est indéniable. Mais si la jupe-pantalon nous masculinise, la jupe turque, elle, nous fait rentrer dans une note plus que féminine; elle nous ramène au harem et au gynécée, à la grâce des turqueries Louis XV, au charme du travesti...»²⁷.

Le pantalon de 1911, indépendamment du type auquel on peut le rattacher, en se posant comme alternative à la gêne occasionnée par les jupes entravées de l'époque, modifie sans conteste la démarche. Passer d'une déambulation à petits pas (qui devait d'ailleurs se transformer en sautillement à la vue de l'omnibus sur le point de démarrer) à des enjambées plus larges, est d'une certaine façon basculer du monde des femmes dans celui des hommes, seuls à pouvoir bénéficier de cette amplitude qu'un vêtement «bifurqué» autorise.

Fig. 5. — Pantalon à tunique.
L'Art et la Mode, 25 mars 1911.

²⁶ *Les Modes* n° 124, 1911, p. 8.

²⁷ *Ibid.*

Et cette liberté relative du mouvement est la véritable révolution qu'opère le pantalon, qui fait craindre l'abandon de la robe à son profit.

«Une seule chose risquerait de faire échouer cette mode», aime ironiser Octave Uzanne²⁸, «c'est qu'elle apparait remarquablement pratique, hygiénique et conforme au rôle nouveau de la femme émancipée», pour conclure que «...de son adoption dépend peut-être une direction nouvelle dans l'évolution du costume féminin qui pourrait, au grand avantage des apôtres de l'émancipation totale de la femme, se rapprocher de celui de l'homme. Notre costume masculin n'est certes point idéal, esthétiquement parlant, et il gagnerait à de nombreuses modifications au point de vue de l'hygiène et de la santé. Encore est-il suffisamment pratique et nous procure-t-il une assez grande liberté d'allures dans notre vie affairée».

Le même pantalon sert alors deux causes en apparence antinomiques: d'une part celle de la femme soumise, prenant comme modèle l'odalisque, et de l'autre celle de la femme libre et émancipée, situations que recoupe la réticence exprimée à l'égard de l'utilisation du pantalon en public (la vie active) et la complaisance accordée à son port en soirée (la vie d'intérieur).

Il faut croire que les préjugés sont tenaces à voir le sort réservé à ces deux types de propositions.

La «robe-à-pantalon», comète à la vie fulgurante, disparaîtra aussi promptement qu'elle apparut dans la galaxie des modes, non sans en avoir d'ailleurs influencé quelques aspects, qui n'ont pas échappé à l'œil critique de la *Mode Illustrée*, l'une de ses plus actives détractrices : «tout en se voilant la face



Fig. 6. —
Robe-pantalon
L'Art et la Mode,
4 mars 1911

²⁸ Octave Uzanne, *Le Sottisier des Mœurs*, 1911, p. 11-12.

et en protestant bien haut contre son audace et sa laideur, on s'en inspire d'une façon évidente; c'est ainsi que l'on cherche à en reproduire la ligne et le mouvement dans les jupes échancrées sur le côté qui doivent uniquement leur grâce aux volants de fine dentelle et aux garnitures de mousseline de soie délicieusement floues que l'on fait remonter dans l'ouverture; dans d'autres modèles moins heureux, on pratique un cran assez profond dans le bord de la jupe, pour laisser passer les pieds; ou bien fendue jusqu'au niveau du genou, elle s'entr'ouvre sur un panneau en pareil ou d'une étoffe disparate qui donne, dans une certaine mesure, l'illusion et l'effet désirés»²⁹.



Fig. 7. — Robes à pantalon, 1912

²⁹ *La Mode Illustrée*, n° 22, 1911, p. 337.

Quant au «pantalon à tunique», il s'installera durablement dans la garde-robe des plus élégantes sous la forme réactualisée dans les années 1920 de pyjama, porté pour recevoir chez soi en soirée. Un autre de ces avatars reparait en 1962 et sera régulièrement proposé depuis par les couturiers sous forme de tenue d'intérieur. Il est alors tout indiqué en 1964 pour regarder la télévision, «spectacle quotidien à domicile qui a légèrement perturbé les habitudes de chacun... On reste chez soi devant l'écran, blotti dans un grand fauteuil et pour cela on choisit de ravissantes tenues d'intérieur ivres de fantaisie», telle cette robe «en cloqué rose vif proposée par Christian Dior dont la jupe fait pantalon»³⁰, et qui ressortit au type «robe-pantalon». «Contesté dans bien des cas, le pantalon est très charmant pour recevoir le soir et remplacer les robes d'hôtesse», annonce-t-on en 1964; «il est souvent, cette saison, traité en grande largeur et nous fait évoquer un peu la vie au sérail»³¹. Dans le même registre, l'élitiste revue *Vogue* propose à ses lectrices dans son édition de mai 1967 le patron «d'une tenue de terrasse pour le début de l'été» consistant en «un pyjama de harem en lamé cloqué or avec pantalon à la turque».

A la grande variété des propositions qui apparaissent périodiquement sur la scène de la mode inspirées de ce pantalon «à la turque», n'en correspond pas moins une parfaite unité de destination. Qu'il entre dans la composition d'une tenue d'hôtesse, de télévision ou de terrasse, le plus clair est qu'il est quasi exclusivement réservé pour l'intérieur, et de ce point de vue il contribue, au-delà de toute évolution supposée des mœurs, à perpétuer le même fantasme de l'odalisque.

Ainsi la propension schizophrène de l'humain a eu raison des protestations vigoureuses élevées en 1913 par la revue *Fémina* qui concluait en ces termes son ultime article consacré à la «robe-pantalon» : «Les femmes turques émancipées sont en train de s'en débarrasser pour adopter les modes européennes : serait-ce donc un échange que l'on nous proposerait et nous croit-on assez simples pour ramasser la défroque des harems licenciés?».

La réponse fut oui.

L'échange comme stratégie de dissimulation : le masque.

Les trois cas examinés jusque là, bloomers, cycliste et odalisque, ont mis en évidence des mécanismes de l'échange vestimentaire que le prisme déformant de l'idéologie, évoqué en introduction, occultait complètement.

Ces réformistes, cyclistes et élégantes «dans le coup» portant la culotte, n'ont, n'en déplaisent aux historiographes du costume et critiques contemporains, nullement par leur acte convoité des privilèges mâles.

Enfin, l'essence «bisexuelle» du partenaire de cet échange particulier, que les trois costumes prennent pour modèle, à savoir le pantalon oriental, met l'accent sur l'absence de positivisme dans les références qui fondent le dimorphisme sexuel du vêtement.

On serait peut-être tenté de croire qu'à contrario, le costume masculin occidental contemporain dont s'affublent certaines femmes, contribue indéniablement à la remise en question de ce dimorphisme. Or, les apparences sont là aussi trompeuses.

³⁰ *L'Officiel de la Couture*, octobre 1964, p. 58.

³¹ *L'Officiel de la Couture*, nov-décembre 1964, p.104.

Contemporaines et pareillement habillées en homme, l'archéologue Jane Dieulafoy, la femme à barbe, les homosexuelles de la Belle Époque, ne peuvent se classer dans la même catégorie...

Instituant la divergence sexuelle, l'habit, en tant qu'uniforme du genre, peut être utilisé par le sexe opposé dans de multiples cas où sa présence sert de «masque» pour pénétrer un milieu d'où il est exclu, ou déjouer une situation embarrassante.

Indubitablement, l'apparence qu'il fabrique peut tenir lieu d'identité. C'est ce dont témoignent d'innombrables cas de «tricheries», d'usurpation de l'identité sexuelle par le déguisement.

Ainsi d'Achille qui, pour éviter l'enrôlement est habillé en femme; de l'archéologue Jane Dieulafoy qui, de 1881 à 1887, voyage en Perse revêtue du costume masculin; ou de la duchesse de Maufrigneuse que Balzac habille en homme pour sauver le vicomte d'Esgrignon³²; de Jeanne d'Arc.

Ce type de travestissement, dans la mesure où il met en œuvre l'habit de l'autre, contemporain, dans la totalité de ses caractéristiques, vise indéniablement à tromper sur l'identité réelle. Le vêtement devient alors «masque». En empruntant l'apparence de l'autre genre, il s'agit alors de lui emprunter circonstanciellement certains de ses droits ou prérogatives que l'usage lui confère.

Si Achille s'habille en femme, c'est bien parce que celle-ci est exempte du service des armes. Jane Dieulafoy adopte la même tenue que son mari afin de pouvoir voyager sans encombre dans des pays musulmans, où les femmes ne peuvent se montrer en public autrement que voilées, et surtout, ce faisant, elle s'autorise la possibilité d'être aux côtés de son mari dans une société où femmes et hommes occupent des espaces appropriés et distincts.

Ce sont d'ailleurs ces mêmes raisons, comme elle le rapporte elle-même dans son journal, qui justifient la présence d'un «pithkedmet», terme qui en persan désigne une femme déguisée en homme pour le besoin du service des femmes : «l'aga jugeant, dans sa sagesse, que les servantes de ses femmes ne peuvent sans inconvénient, faire à chaque étape le service extérieur, a choisi une vigoureuse et vaillante paysanne kurde, lui a fait raser la tête et revêtir un costume masculin afin de lui permettre de sortir sans scandale à visage découvert. Ali, c'est le nom qu'on lui a donné, fait tout le service des khanoums, dont pas un homme n'oserait approcher»³³.

Si le comportement de Jane Dieulafoy et celui, symétrique, du «pitchkedmet» relèvent du contournement circonstanciel d'une situation embarrassante, que la norme impose, tel n'est pas le cas de celui qu'adopte Clémentine Delait, la femme à barbe de Thaon-les-Vosges.

Lydia KAMITSIS

³² Balzac, *Le cabinet des antiques*, 2^e édit. de la Pléiade, tome IV, p. 1077.

³³ Jane Dieulafoy, *Une amazone en Orient, Du Caucase à Persepolis 1881-1882*, réédité par les éd. Phébus (Paris 1989), p. 79-80 (21 avril 1881).

Archéologie et littérature

Toujours sous le seul point de vue de notre archéologie médiationniste, les articles de *RAMAGE* ont amplement contribué à explorer les rapports de l'art avec les divers secteurs qu'il équipe : la religion, la politique, le funéraire, l'agriculture.

Mais constamment aussi avec la littérature* qui nous intéresse, elle, à un double titre, par ses rapports

avec l'art lui-même, auquel sous les espèces de l'Art, on la marie souvent comme étant les deux pierres angulaires de la «culture»; et qui de toute façon peut la prendre pour trajet dans l'illustration littéraire ou la mise en scène théâtrale;

mais aussi avec l'archéologie. Banalement, elle, et les archéologues, sont un thème littéraire. Mais surtout, science de l'art, «-logie», elle est également de l'ordre du verbe : pouvant parler d'art comme de toute autre chose, la littérature joue souvent un rôle pré- ou para-archéologique; elle peut aussi exploiter le savoir de l'archéologie, voire en emprunter ou partager les modes de raisonnement.

A cette dernière orientation ressortissent deux contributions qui portent sur de la littérature, cette fois récréative, à référence archéologique : l'une, sur le savoir archéologique dans une des aventures de Tintin et plus généralement sur l'archéologie dans l'œuvre d'Hergé;

* Ph. Bruneau, «Balzac et l'archéologie», *L'Année balzacienne*, 1983, p. 15-50; «Archéologie et littérature», *RAMAGE*, 11 (1993), p. 55-91; *Guide Balzac* (1997). — P.-Y. Balut, «Modeste Mignon à Postdam», *L'Année balzacienne*, 18 (1997), p. 303-310.

Dans *RAMAGE*, 3 (1984-85) dont l'essentiel était consacré à l'histoire de l'archéologie : A. Charvet, «L'archéologie dans la *Correspondance* de Mérimée», p. 195-206; L. Farnoux, «Nerval et l'archéologie», p. 207-217.

Et A. Thibault, «Un thème littéraire : l'archéologue abusé», *RAMAGE*, 5 (1987), p. 107-112.

l'autre, sur la place de l'archéologie dans l'œuvre d'Agatha Christie, et spécialement sur la parenté des raisonnements policier et archéologique.

Une troisième contribution conjoint les deux aspects de la question, l'un en ce qu'elle étudie, dans un cadre théorique très complet, les illustrations d'une œuvre littéraire, celles que, depuis sa parution, inspire le *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo; l'autre, en ce que ces illustrations portent plus ou moins l'empreinte d'un souci d'archéologicit .

TINTIN ET LE SECRET DE LA MOMIE

La multiplicité des sources d'Hergé, tant dans l'actualité que dans les productions littéraires du XX^e siècle, est une des caractéristiques de son œuvre; il a en effet utilisé abondamment romans et articles de périodiques d'information politique ou de géographie pour en tirer tantôt des scénarios complets, tantôt des péripéties ou de simples gags, mais aussi des personnages, des éléments de dialogues ou des modèles à ses dessins. Savoir emprunter tout en sachant choisir et composer ces emprunts, les adapter aux caractères de ses personnages, les conformer avec cohérence aux types d'aventures qui arrivent à Tintin, et les représenter dans son propre style graphique est un des talents d'Hergé qui sait combiner tous ces éléments extérieurs dans une logique et une dramaturgie propres aux Aventures de Tintin.

Le but de cet article est de montrer comment, parmi ces sources, Hergé a utilisé dans *Le temple du soleil* un ouvrage scientifique d'archéologie péruvienne, *Pérou et Bolivie* de Charles Wiener¹; par quelle interprétation le savant ouvrage a été adapté en bande dessinée; et quelle place l'archéologie peut tenir dans l'inspiration d'Hergé.

Les sources littéraires des Aventures de Tintin.

Hergé souvent a volontairement, non seulement gardé le silence sur ses sources d'inspiration, mais même cherché à égarer d'éventuels curieux. Par exemple, il a dit des *Voyages extraordinaires* de Jules Verne : «J'en rougis mais j'avoue n'avoir lu de Jules Verne, aux environs de mes treize-quatorze ans, que *Vingt mille lieues sous les*

¹ Charles Wiener, *Pérou et Bolivie, récit de voyage suivi d'études archéologiques et ethnographiques et de notes sur l'écriture et les langues des populations indiennes*, Paris, Hachette, 1880.

mers; livre qui n'a pas produit sur moi une très forte impression»². Pourtant, il n'avouait pas moins à N. Sadoul que dans la conception des albums, «au départ, il y a presque toujours une idée très simple, souvent une espèce de match-poursuite comme dans *Les trois mousquetaires* ou *Michel Strogoff*»³. La mention de *Michel Strogoff* ne suppose évidemment pas une connaissance approfondie de Jules Verne; et d'autres moyens que la lecture s'offrent pour connaître son œuvre : le théâtre, avec les pièces adaptées par Verne de ses romans, *Les enfants du capitaine Grant*, *Le tour du monde en quatre-vingt jours*, *Michel Strogoff*, et le cinéma qui, à l'époque du muet, avait déjà porté à l'écran les grands romans de Jules Verne. Il apparaît que Hergé s'est largement fait l'écho, consciemment ou non, d'une œuvre qu'il prétendait ne pas connaître⁴.

Tintin reprend à Jules Verne le principe du tour du monde. L'un comme l'autre explorent les cinq continents au cours d'aventures qui présentent souvent des échos de l'actualité politique⁵.

Le début du *Tour du monde en quatre-vingts jours* présente le même périple que celui des *Cigares du pharaon* : le canal de Suez, l'Inde avec ses «bungalows dans la forêt», l'Extrême-Orient. Tintin y est poursuivi par les Dupondt comme Philéas Fogg par Fix. Une chambre aux serpents est commune à la première version de la bande dessinée et à la pièce que Verne tira de son roman. Arrivé à Shangai, Tintin semble alors emboîter les pas du héros des *Tribulations d'un chinois en Chine* qui, lui aussi, quitte Shangai par le Yang-Tse-Kiang, et passe obligatoirement par Hou-Kou (bien que Verne ne le mentionne pas) pour arriver à Ran-Keou. Cette ville de Hou-Kou (Hu-Kou) est bien réelle, située à l'entrée du lac Boyang, bien que beaucoup d'ouvrages consacrés à Tintin la donnent comme imaginaire.

Vingt mille lieues sous les mers imprègne *Le rayon du mystère* (des *Aventures de Jo et Zette*) : même enlèvement à bord d'un sous-marin dirigé par un savant schizophrène, même vision d'animaux marins au travers de larges hublots ronds, agression par une même pieuvre géante, mêmes volcans et refuges sous-marins, mêmes parages d'îles peuplées de cannibales (le thème du cannibalisme et de «l'horrible festin», cher à Jules Verne, est longuement illustré dans l'épisode où Jo et Zette sont engraisés par une tribu de sauvages).

On retrouve dans *L'étoile mystérieuse*, non seulement l'écho du titre de *L'île mystérieuse*, mais aussi la collision d'une comète avec la terre et l'élévation de la température avant la collision, qui sont décrits dans un roman peu lu de Jules Verne, *Hector Servadac*. Si le professeur Calys entre en fureur qu'on soupçonne la justesse de ses calculs, la même colère pour le même motif enflamme le professeur Palmyrin Rosette dans *Hector Servadac*⁶. Comme dans *La chasse au météore*, l'analyse spectrométrique

² *Les Nouvelles littéraires*, interview, 5 décembre 1963.

³ Numa Sadoul, *Entretiens avec Hergé*, édition définitive, Bruxelles, Casterman, 1989.

⁴ Quelques-unes de ces rencontres entre Hergé et Verne ont été mentionnées par R. Pourvoyeur dans *Hergé et Jules Verne*, *Bulletin des amis de Hergé*, n°14 (déc.1991).

⁵ Les romans de Jules Verne qui reflètent le plus l'actualité de son époque ne sont pas les plus connus; certains (par exemple, *Un drame en Livonie*, *Le pilote du Danube*, *L'archipel en feu*) présentent un mélange de voyage, d'intrigue policière et politique assez proche de l'atmosphère de Tintin.

⁶ Jules Verne, *Hector Servadac*, Hetzel (s.d.), deuxième partie, chapitre XIV.

du bolide révèle un métal précieux qui va, chez Verne comme chez Hergé, provoquer des convoitises financières et scientifiques entraînant une course contre la montre au Groënland. Les météores seront engloutis dans la mer, non sans qu'aient eu le temps de croître sur l'aérolithe d'Hergé d'énormes champignons explosifs qui poussaient aussi dans le *Voyage au centre de la terre* et dans *Le testament d'un excentrique*, dont le chapitre XIII nous emmène «dans les profondeurs de ces taillis de champignons gigantesques qui éclatent au choc comme des pièces d'artifice».

Dans *Claudius Bombarnac*, dont le héros est, par coïncidence, reporter au XX^e siècle comme Tintin l'est au *Petit Vingtième*, on rencontre l'expression «lotus bleu» pour désigner un groupe de rebelles, ainsi qu'un passage comique sur les chapeaux que le vent arrache de la tête de leurs propriétaires, gag dont les Dupondt seront les victimes régulières.

Aux *Enfants du Capitaine Grant*, Hergé emprunte le jeu des trois messages incomplets et superposables du *Secret de la Licorne*, qui, dans J. Verne, sont découverts à l'intérieur d'une bouteille avalée par un requin, lequel est tout aussi vorace que celui qui, dans *Le trésor de Rackham le rouge*, avale un coffret contenant des papiers illisibles ainsi qu'une bouteille de rhum. L'enlèvement de Milou par un condor dans le *Temple du soleil* et l'avalanche qui suit répètent la même aventure arrivée au jeune Robert Grant. Et le nom même de «la Licorne» est aussi celui du navire de *Seconde patrie* de Jules Verne.

Les personnages des Dupondt eux-mêmes semblent bien provenir de l'œuvre de Jules Verne, qui met plusieurs fois en scène des couples de personnages identiques, dans *Le rayon vert*, dans *Les cinq cents millions de la Béguin*, mais surtout dans *Les tribulations d'un chinois en Chine*. Les deux cousins Craig et Fry y sont décrits ainsi : «complètement identifiés l'un à l'autre, au point que celui-ci finissait invariablement les phrases que celui-là commençait, et réciproquement» (chapitre IX); comme nos deux détectives ils aiment se revêtir de costumes locaux, en l'occurrence «un costume chinois qui attirât moins l'attention sur leur personne pendant ce voyage à travers le Céleste Empire» (chapitre XI) à moins que, à bord d'un bateau comme les Dupondt dans *Tintin au pays de l'or noir*, ils ne préfèrent «coucher tout habillés, la ceinture de sauvetage aux hanches».

Objectif lune et *On a marché sur la lune* correspondent à un sujet célèbre de Jules Verne, traité également en deux volumes : *De la terre à la lune* et *Autour de la lune*.

Même de simples phrases peuvent avoir leur origine dans Verne. Lorsque, dans *L'oreille cassée*, le colonel Diaz dit (vignette [22-B-3])⁷ : «nous n'avons que quarante-neuf caporaux, alors qu'il y a trois mille quatre cent quatre-vingt sept colonels», il se fait l'écho du *Superbe Orénoque* où l'on apprend du Venezuela, au chapitre I, que «l'armée permanente compte six mille soldats et (que) l'état-major a possédé jusqu'à sept mille généraux, sans parler des officiers supérieurs».

Certes, le genre même de la littérature d'aventures «destinée à la jeunesse» doit produire des coïncidences entre les œuvres. Cependant, les rencontres entre Hergé et Verne sont trop étroites et particulières pour n'être, quoi qu'en ait dit Hergé, que le fruit du hasard. Toutefois, Hergé n'a pas réalisé seul des albums qui sont pour beaucoup (sur-

⁷ Les références aux vignettes des albums de Tintin sont placées entre crochets droits. Ainsi [22-B-3] indique la page 22, la deuxième bande en partant du haut, la troisième image à partir de la gauche.

tout à partir des *Sept boules de cristal*) le résultat d'un travail d'équipe, non seulement pour l'exécution du dessin, mais aussi pour la construction narrative. Aussi ne peut-on exclure que certaines filiations entre Verne et Tintin ne se soient produites qu'à l'insu d'Hergé.

Mais Jules Verne n'est pas le seul auteur que Tintin rencontre aux détours de ses aventures. *L'escadron blanc* de Joseph Peyré fournit le cadre du poste militaire français du *Crabe aux pinces d'or*. Le récit de trafic d'armes en Éthiopie qui forme *Les secrets de la Mer Rouge* d'Henry de Monfreid est non seulement repris dans *Les cigares du pharaon*, mais Monfreid y est portraiture dans le personnage du trafiquant. Le même Henry de Monfreid est un protagoniste du récit de Joseph Kessel, *Fortune carrée*, qui raconte le commerce d'esclaves en Abyssinie; s'il ne réapparaît pas dans *Coke en stock* (où pourtant interviennent la plupart des personnages mineurs créés par Hergé), on y retrouve du roman de Kessel non seulement le thème de l'esclavage, la localisation de l'aventure, mais aussi la scène du combat entre le russe Igritcheff et Iphid, la panthère d'un chef yéménite, transposée en une bagarre entre Aïcha, la panthère du sheik Ben Kalish Ezab, et Milou. Les savants momifiés des *Cigares du pharaon* sont repris d'une scène du roman de Pierre Benoît, *L'Atlantide*, au chapitre X duquel les héros découvrent dans le palais saharien de l'Atlantide une salle où, dans une suite de niches verticales, sont déposées les dépouilles momifiées des précédents explorateurs, avec à leurs pieds une étiquette indiquant leurs noms.

Beaucoup de ces sources sont citées dans le livre de Fr. Soumois, *Dossier Tintin*⁸, sans toutefois qu'y soit faite aucune place à Jules Verne (pourtant l'auteur le plus régulièrement utilisé par Hergé), et à peine à Stevenson dont *L'île au trésor* inspire néanmoins *Le secret de la Licorne* et *Le trésor de Rackham le rouge*. Les commentateurs de Tintin ne citent *L'île au trésor* que comme une aventure apparentée par le thème au *Trésor de Rackham le rouge*. C'est pourtant l'unique référence qu'Hergé reconnaît clairement, par la bouche du capitaine Haddock qui s'écrie en arrivant en vue de l'île déserte : «La voici, notre île au trésor!» [24-B-3]. L'exploration de l'île reprend les péripéties des chapitres 31 et 32 du roman de Stevenson, où les compagnons de Jim Hawkins découvrent, comme Tintin et les siens, des squelettes (au même nombre de six dans les deux aventures), puis sont épouvantés par «la voix dans les arbres» : les perroquets, qui font bredouiller de peur Haddock et les Dupondt par leur «Que le grand Criq me croque», sont eux-mêmes l'écho d'un passage du roman :

«Depuis la découverte du squelette, ils n'avaient cessé de parler de plus en plus bas, et maintenant, ils en étaient arrivés à une sorte de murmure qui se confondait presque avec le silence des bois. Tout à coup, venant du milieu des arbres situés en face de nous, une voix grêle, aiguë et chevrotante se mit à chanter l'air bien connu :

«Nous étions quinze sur le coffre à l'homme mort

«Yo-ho-ho! et une bouteille de rhum!

«Jamais je n'ai vu d'hommes aussi bouleversés que nos pirates. Toute couleur disparut de leurs visages comme par enchantement. Les uns sursautèrent, d'autres s'agrippèrent à leurs voisins» (*L'île au trésor*, chapitre 32).

De plus, cette chanson, leitmotiv dans le roman de Stevenson, figure deux fois dans *Le secret de la Licorne*, imagièremment d'abord sur une vignette muette [22-C-2], où des pirates chantent en brandissant des bouteilles, puis sur une autre [25-C-1] où Haddock chante : «Et yo-ho-ho! et une bouteille de rhum». Cette vignette, où le visage

⁸ Frédéric Soumois, *Dossier Tintin*, Bruxelles, Éd. Jacques Antoine, 1987.

de Haddock ayant crevé le portrait de son aïeul y prend sa place, a été largement commentée par les interprétations psychanalytiques de Tintin dans le sens de l'identification de Haddock au père. Il n'est pas anodin, au moins pour les analystes, que parallèlement à l'image, le texte de cette même vignette, par la citation exacte de la chanson des pirates de *L'île au trésor*, relie explicitement Hergé à Stevenson, qu'on sait être un des pères du roman d'aventures.

Les sources littéraires du Temple du soleil.

Le temple du soleil est particulièrement démonstratif de l'emploi et de la combinaison que peut faire Hergé de sources diverses : romans, récits historiques célèbres ou très spécialisés, mais aussi publications archéologiques. Hergé les utilise pour composer un scénario général, des épisodes ou des gags, des personnages, des images, des répliques. Parfois identiques à l'original, ces sources sont parfois transposées ou adaptées.

Frédéric Soumois a montré que l'argument du *Temple du soleil* s'inspirait largement d'un roman d'aventure de Gaston Leroux, *L'épouse du soleil*⁹, qui repose sur le même postulat du «passé vivant»¹⁰ ainsi commenté par Leroux : «Rien n'a changé chez ces sauvages (...) Est-ce qu'ils n'ont pas toujours leur langue, aussi pure qu'au temps des Incas? Est-ce qu'il ne mangent pas, ne boivent pas, ne filent pas, ne se marient pas, dans la même manière qu'il y a cinq cents ans? Est-ce que leurs mœurs apparentes ont bougé depuis la conquête? (...) Pourquoi voulez-vous que leurs mœurs cachées se soient modifiées?»¹¹. Ce roman raconte l'enlèvement d'une européenne, Marie-Thérèse, par des Indiens Quichuas. Comme Tintin, le roman va emmener ses héros du port de Callao et de ses négociants de guano, en train sur le chemin de fer passant par Jauga, puis à pied dans les montagnes, accompagnés de guides et de lamas. Ayant gagné le temple du soleil par des grottes, ils y arriveront au moment du sacrifice de l'héroïne sur un bûcher, allumé par des miroirs, au cours d'une fête rituelle. Leroux décrit les musiciens avec tambours et quénias (flûtes d'os), et les processions de femmes chantant, telles qu'Hergé les représente. L'héroïne délivrée, les protagonistes pourront accéder à la salle du trésor des Incas, qui renferme des statues et des vases emplis d'objets précieux. On voit donc bien qu'Hergé n'a pas inventé grand-chose de l'intrigue. De surcroît, le personnage de Huascar est transposé directement, en gardant son nom, du roman dans la bande dessinée. Tournesol prend le rôle de Marie-Thérèse, Tintin celui du héros Raymond Ozout. L'épisode ainsi écrit dans Leroux (livre III, chapitre V) : «on se heurtait en leur demandant les choses les plus banales, au sacramentel "manatiancho" (je n'en ai pas) ou au "no hay señor" (il n'y a rien)», est répété par le capitaine Haddock dans un gag célèbre (p. 18) où Hergé montre son talent à transposer ce qui n'est qu'une phrase du roman de Leroux en un moment parfaitement adapté au caractère coléreux et à l'inefficacité habituelle du capitaine Haddock : après un découpage serré de vignettes répétitives (divers Indiens

⁹ Gaston Leroux, *L'épouse du soleil*, Paris, Cercle du bibliophile, 1970.

¹⁰ C'est le titre du deuxième livre du roman.

¹¹ Livre III, chapitre 4.

répondant «no sé» à Haddock), Hergé conclut en montrant Haddock refusant à son tour la charité à un mendiant par un «no sé» retentissant. Cet épisode est si tintinnésque qu'il est surprenant d'en trouver la source ailleurs que dans l'imagination d'Hergé.

Du roman de Gaston Leroux, Hergé a éliminé les nombreux sites donnant lieu chacun à description pour concentrer le récit sur un seul parcours, et n'a pas retenu non plus les détails trop impressionnants du roman, en dépit de leur réalité archéologique tels que les trois petites momies à crânes déformés qui jouent un grand rôle dans *L'épouse du soleil* et dont sont peut-être l'écho, dans le cauchemar de Tintin [23-A-1], les trois crânes disposés en bouquet dans un bocal à poissons rouges.

L'épouse du soleil, comme la bande dessinée, se termine par une scène de sacrifice où les victimes sont montées sur un bûcher prêt à être enflammé par des miroirs. La scène, dans le roman de Leroux, est interrompue par un nuage passant devant le soleil, signe que ce dernier n'accepte pas le sacrifice. Hergé va plus loin et c'est par une éclipse de soleil que ses héros seront sauvés. Cette idée pittoresque n'est pas non plus une invention, mais un souvenir, conscient ou non, d'une même aventure arrivée à Christophe Colomb, et rapportée dans toutes ses biographies. Jules Verne, par exemple raconte cet épisode du 29 février 1504¹² :

«Une éclipse de lune, prévue et calculée par Colomb, devait avoir lieu un certain jour. Le matin même de ce jour, l'Amiral fit demander une entrevue aux caciques de l'île. Ceux-ci se rendirent à l'invitation, et quand ils furent réunis dans la tente de Colomb, celui-ci leur annonça que Dieu voulant les punir de leurs mesures inhospitalières et de leur mauvaises dispositions à l'égard des Espagnols, leur refuserait le soir la lumière de la lune. En effet, tout se passa comme l'avait annoncé l'Amiral. L'ombre de la terre vint cacher la lune, dont le disque semblait rongé par quelque monstre formidable. Les sauvages épouvantés se jetèrent aux pieds de Colomb, le suppliant d'intercéder le ciel en leur faveur, et promettant de mettre toutes leurs richesses à sa disposition. Colomb, après quelques hésitations habilement jouées, feignit de se rendre aux prières des indigènes. Sous prétexte d'implorer la divinité, il courut s'enfermer sous sa tente pendant toute la durée de l'éclipse, et il ne reparut qu'au moment où le phénomène allait toucher à sa fin. Alors il annonça aux caciques que le ciel s'était laissé gagner, et, le bras étendu, il commanda à la lune de paraître. Bientôt, le disque sortit du cône d'ombre, et l'astre des nuits brilla dans toute sa splendeur.»

L'emprunt peut être plus dissimulé. Une vignette de la version originale du *Temple du soleil*¹³ représente, pendant l'éclipse, Tintin sur le bûcher disant à Milou : «c'est ça, Milou, hurle fort!...Cela complète très bien l'atmosphère», attestant par ces mots qu'Hergé a dû connaître aussi, fût-ce indirectement, les *Commentaires royaux sur le Pérou des Incas* de l'Inca Garcilaso de la Vega¹⁴. Métis d'un Espagnol et d'une princesse Inca de sang royal, Garcilaso de la Vega a laissé, dans la seconde moitié du XVI^e siècle, les écrits les plus importants sur la civilisation Inca. Au chapitre XXIII du II^e

¹² Jules Verne, *Histoire des grands voyages et des grands voyageurs*, Paris, Hetzel, 1886, première partie, chapitre V.

¹³ Hergé, *Le temple du soleil, version originale*, Bruxelles, Casterman, 1988. Cette édition reproduit la version publiée en épisodes hebdomadaires dans le journal *Tintin*.

¹⁴ Garcilaso de la Vega, *Commentaires royaux sur le Pérou des Incas*, traduction française, Paris, Maspero, 1982.

livre, il raconte à propos des éclipses : «Ils attachaient les chiens grands et petits, leur donnaient des coups de bâton pour les faire hurler, comme s'ils eussent invoqué la lune, qu'ils croyaient avoir de l'affection pour ces animaux». Hergé, qui a évité de reprendre à Leroux les scènes trop macabres de son roman, n'a pas non plus mis en scène un épisode aussi violent que celui de chiens battus pour les faire hurler; mais il a cependant choisi d'illustrer la coutume rapportée par Garcilaso par la représentation de Milou hurlant. Les paroles de Tintin, qui ne se justifient toutefois que par le texte inca, ne pouvaient s'y référer plus explicitement sans alourdir la bande dessinée d'un commentaire «instructif» déplacé; aussi cette vignette dont la référence n'est pas compréhensible, n'est, telle quelle, que redondante dans le découpage de l'épisode, et ne sera pas retenue dans l'édition définitive, qui verra par contre s'ajouter un aboiement supplémentaire [23-B-3].

On lit au même chapitre des *Commentaires royaux* que les Incas ne savaient pas prévoir les éclipses. Hergé s'accuse donc à tort dans les années 1970 au cours de ses entretiens avec N. Sadoul¹⁵ quand il dit : «Les Incas connaissaient probablement très bien les phénomènes célestes. Je me suis entièrement fourvoyé en les faisant passer pour des ignorants, ce qu'ils n'étaient sûrement pas dans ce domaine... Mea culpa». En fait quelque vingt années après la rédaction du *Temple du soleil*, Hergé confondait les Incas avec les Aztèques... et l'épisode de l'éclipse est bien, en même temps que le souvenir de Christophe Colomb, un témoin de sa lecture d'un des derniers Incas.

L'idée de faire franchir par Tintin une rivière, accroché à une corde tendue entre les rives peut avoir pour origine l'oroya, dispositif typiquement inca ainsi décrit dans les *Commentaires royaux* : «Ils suspendent d'une montagne à une autre un très grand câble... ils l'attachent à de gros arbres ou à de forts rochers. Sur ce câble circule une corbeille en osier liée par les deux bouts au moyen de deux cordes qui servent à la tirer pour la passer d'une berge à l'autre. Les passagers de la corbeille même aident à tirer les cordes et beaucoup passent tout seuls sans aucune aide» (livre III, chapitre XVI). A la corbeille près (qui ne se trouve évidemment pas dans les bagages de Tintin), on retrouve le principe du câble et d'un passage acrobatique dont d'ailleurs le petit Indien Zorrino sait faire la démonstration [40-C-3].

Dans le chapitre XXII du sixième livre, Garcilaso décrit les lentilles qui servaient à allumer les feux des sacrifices : «Ils prenaient à cet effet un grand bracelet, par eux appelé chipana (semblable à ceux que les Incas portaient communément au poignet de la main gauche), que gardait le grand prêtre. Ce bracelet était plus grand que les autres, avait comme médaille un vase concave de la grosseur de la moitié d'une orange, et était fort poli». La lentille qui sert à allumer le bûcher de Tintin, Haddock et Tournesol est tout à fait conforme à cette description, dont la particularité est de dénommer bracelet la partie métallique qui sertit la lentille; en effet, la lentille d'Hergé reprend le même motif et le même motif de ronds qui ornaient le bracelet de Rascar Capac dérobé par Tournesol.

Une autre scène, répétitive, celle des lamas crachant au visage du Capitaine Haddock, peut aussi avoir son origine dans les mêmes *Commentaires royaux*, où l'on lit, au chapitre XVI du IX^e livre à propos des lamas : «lorsque les Indiens s'obstinent à les faire lever et s'approchent d'eux à cet effet, ils se défendent en crachant sur celui qui se trouve le plus près, de préférence au visage». L'emprunt est d'autant plus plau-

¹⁵ Numa Sadoul, *op. cit.*

sible que, contrairement à ce qu'en pourraient croire les générations postérieures à Tintin, ce trait de caractère ne fait pas partie des lieux communs concernant les lamas, dans les romans où ils ont un rôle à jouer; par exemple, il n'est utilisé ni par Leroux dans *L'épouse du soleil*, ni par Jules Verne dans ceux de ses romans qui se situent dans les Andes, *Les enfants du Capitaine Grant* et *Martin Paz*, ni par Wiener dans *Pérou et Bolivie*, ni par Voltaire dans *Candide*.

Car dans l'Eldorado (sous le nom duquel Voltaire peint le royaume des Incas) de *Candide* paissent aussi «les gros moutons rouges» ou «moutons de bât». Et ce n'est pas le seul trait commun au *Temple du soleil* et aux chapitres XVII et XVIII de l'illustre conte. De même que Tintin tombe dans une grotte en traversant une cascade, *Candide* et *Cacambo*, son serviteur péruvien, pénètrent chez les Incas au travers d'éléments liquides et rocheux : par «une rivière rapide sur laquelle vous êtes arrivés par miracle et qui court sous des voûtes de roches», dit le roi de l'Eldorado. E.P. Jacobs a revendiqué l'idée de ces cavernes par où Tintin parvient au royaume caché¹⁶. La culture classique de Jacobs était probablement plus développée que celle d'Hergé, et il pouvait avoir en mémoire, consciente ou non, le conte de Voltaire. Ou bien, l'un ou l'autre avait eu le goût de relire *Candide* en même temps que *Zadig*. Ce dernier conte, en effet, paraissait dans l'hebdomadaire *Tintin*, adapté en bande dessinée, dans les mêmes numéros qui publiaient *Le temple du soleil*. Il n'est donc pas étonnant de retrouver les traces de *Candide* sous les pas de Tintin. Se ressemblent donc les arrivées de Tintin et de *Candide* dans ce pays protégé : «des montagnes qui ont dix mille pieds de hauteur (...) elles occupent chacune en largeur un espace de plus de dix lieues; on ne peut en descendre que par des précipices». Un strip éliminé de la version définitive nous montre Haddock découvrant que les pierres du sol sont «de l'or natif» et en emplissant ses poches, avec le même avide étonnement que *Candide* et *Cacambo*, qui «ne manquèrent pas de ramasser l'or, les rubis et les émeraudes» qui n'étaient pour les Incas de Voltaire que «les cailloux de nos grands chemins». Encore plus semblable est la façon dont nos deux héros quittent ce royaume. Après les adieux les plus amicaux, Tintin repart doté par l'Inca d'un troupeau de lamas chargés de sacs «d'or!... de diamants!..de pierres précieuses!» [61-C-1]; *Candide*, lui, reçoit en cadeau «deux grands moutons rouges sellés et bridés pour servir de monture...vingt moutons de bât chargés de vivres, trente qui portaient des présents de ce que le pays a de plus curieux, et cinquante chargés d'or, de pierreries et de diamants.»

Les sources archéologiques du Temple du soleil : Pérou et Bolivie de Ch. Wiener.

Quant aux sources iconographiques, on sait que Hergé les trouva soit dans les musées et collections bruxellois, comme la momie de Rascar Capac¹⁷, soit dans des livres dont le plus utilisé fut *Pérou et Bolivie* de Charles Wiener, explorateur et archéologue français qui publia en 1880 le compte rendu de sa mission en pays inca.

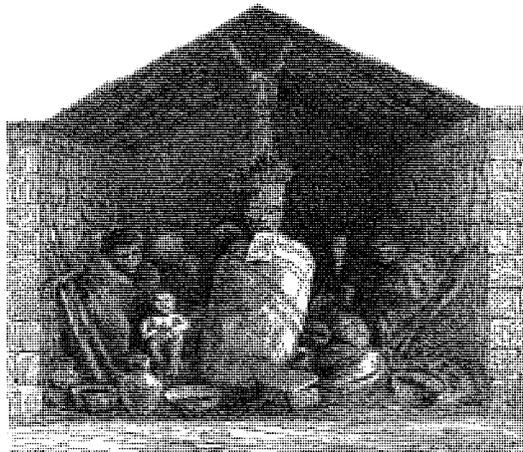
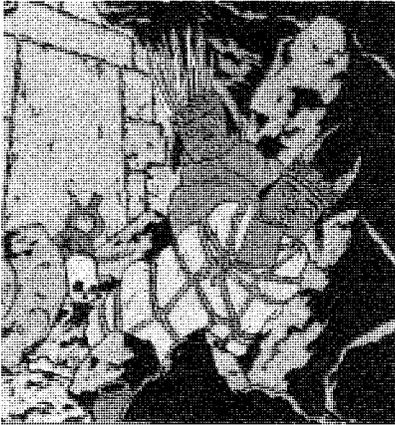
¹⁶ Edgar P. Jacobs, *Deux copains dans l'après-guerre*, in (*A Suivre*) hors-série spécial Hergé, Bruxelles, Casterman, 1983.

¹⁷ *Le musée imaginaire de Tintin*, Bruxelles, Casterman, 1980. C'est le catalogue d'une exposition consacrée à Tintin et aux objets réels qu'on trouve reproduits dans ses aventures.

Or, si divers commentateurs ont mentionné ce livre, ils ne semblent pas l'avoir consulté de près pour relever les éléments qu'Hergé y a trouvés et étudier la façon dont il les a traduits en bande dessinée. Le manque d'intérêt des tintinologues pour l'ouvrage de Wiener étonne, quand on sait que leur érudition pointilleuse va jusqu'à prendre note des numéros minéralogiques des automobiles utilisées par leur héros. On trouve dans *Pérou et Bolivie* de Wiener des images d'objets incas ou indiens, des vêtements, des architectures et des décors, dont certains sont des plus déterminants dans l'intrigue du *Temple du soleil*, dessinés par Hergé sans autre modification que celle qui tient au passage technique de la gravure à la vignette colorée.

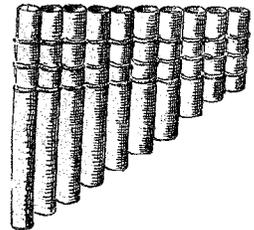
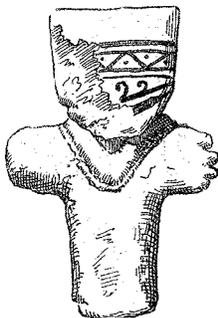
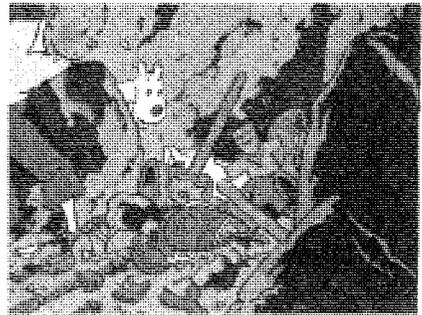
La liste qui suit montrera l'importance de l'ouvrage de Wiener dans l'illustration du *Temple du soleil*.

S'il est un dessin célèbre dans cet album, c'est certainement celui des deux momies que Tintin et ses compagnons découvrent dans une grotte, représentées sur la couverture de l'édition actuelle et p. 45-46. On y retrouve l'aspect général de la momie présentée p. 44 dans Wiener; les visages eux-mêmes des momies de Tintin sont la copie exacte de l'illustration de la page 649. Cette image est si familière aux lecteurs d'Hergé qu'il me paraît intéressant d'en citer la description par Wiener (p. 649-650) :



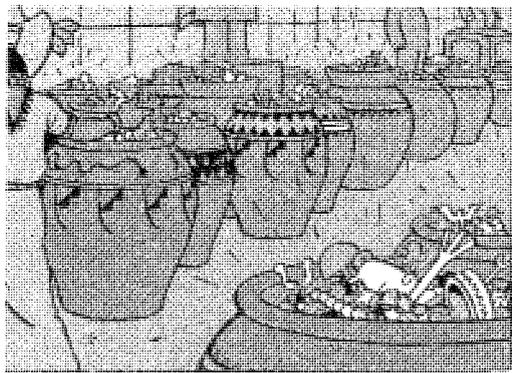
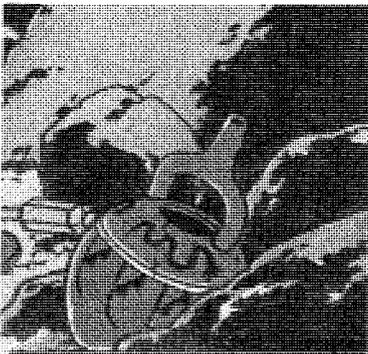
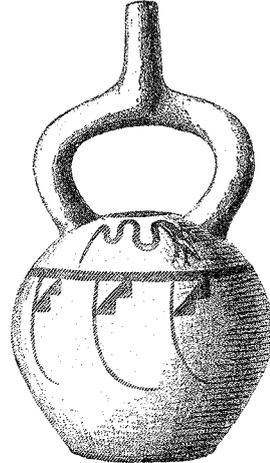
«En certains points, comme Ancon, Chançay, au nord d'Ancon, et Pachacamac, la momie ainsi constituée est surmontée d'une tête postiche grotesque, faite d'un matelas la plupart du temps carré, rembourré d'algues, pourvue d'une perruque en fil noir, coiffée d'un bandeau en paille ou en métal, surmontée de plumets brillants. Les yeux sont en argent ou en os. Le nez est représenté par une pyramide en os ou en bois. La bouche est presque toujours carrée, une plaque en argent découpé ou en bois sculpté en tient lieu. (...) Au-dessous de la tête postiche, sont attachées parfois à la momie et recouvertes d'un filet qui les maintient, des pancartes carrées faites d'une étoffe blanche grossière, tendue sur un écran en roseaux et couvertes de dessins rouges et noirs ou rouges et bleus».

Avant de rencontrer ces deux momies, Tintin découvre une tombe creusée dans la paroi de la grotte, en s'écriant : «Sapristi! C'est tout le contenu d'une tombe qui vient de dégringoler là!». Il semblerait bien que le contenu de cette tombe dégringole non seulement du mur de la caverne, mais aussi des pages 652 à 656 de *Pérou et Bolivie*, qui montrent dans le «contenu complet d'une tombe à Ancon» à peu près tous les éléments de la tombe de Tintin : une statuette en terre cuite, une flûte de Pan, une flûte en tibia humain, deux vases, un gobelet, des bâtons, un faisceau de baguettes.



Le seul objet de cette tombe étranger à Wiener est le vase en forme de tête humaine qu'Hergé, selon *Le musée imaginaire de Tintin*, aurait copié aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles; le vase présenté dans ce livre ne ressemble toutefois pas plus, ni par le visage, ni par le motif décoratif du bandeau frontal, à celui de Hergé que ceux donnés par Wiener page 620.

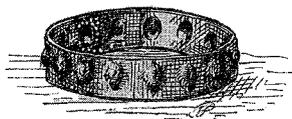
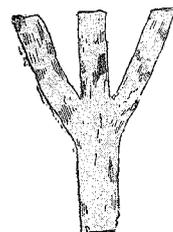
Par contre, un autre vase de terre cuite, dessiné sur la couverture actuelle de l'album, aux pieds du Capitaine Haddock, est l'exacte reproduction du vase trouvé à Facala, à la page 603 de Wiener. De plus, Hergé reprend le motif décoratif de ce vase pour en orner deux des grandes jarres contenant le trésor de l'Inca (p. 62).



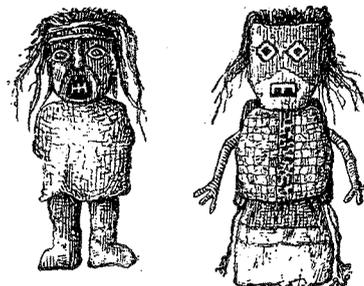
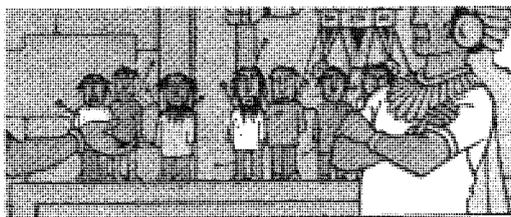
Parmi les bijoux rangés dans les jarres du trésor des Incas, certains proviennent du chapitre de Wiener sur l'orfèvrerie : un topo (épingle), un collier fait de pierres rouges rectangulaires, un ornement de bandeau frontal, sorte de Y à trois branches peu identifiable dans le dessin d'Hergé.



Le bracelet d'or de la momie dont Tournesol se pare dans *Les sept boules de cristal* joue un rôle important dans l'aventure, car, de même que dans *L'épouse du soleil* de Leroux où le bracelet est offert mystérieusement à l'héroïne, il désigne celui qui le porte comme la victime qui doit être immolée au Dieu Soleil. Ce bracelet est identique au bracelet d'or repoussé à motif de cercles représenté dans Wiener p. 51 parmi les objets trouvés à Infantas.

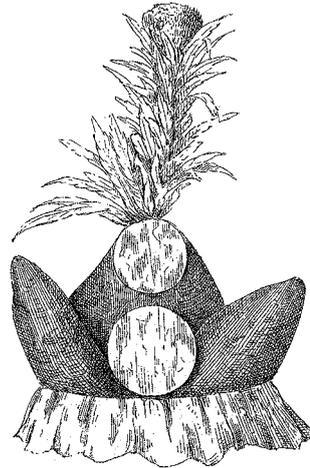
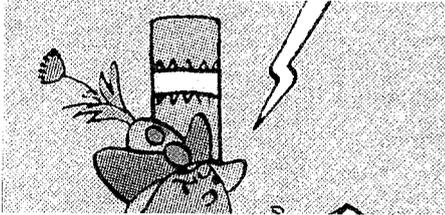


Les poupées de maléfice représentées page 60 de l'album sont tout à fait semblables à celle de la page 715 de Wiener, à la différence que ce dernier dit les figurines incas faites de bois, terre cuite, matière végétale ou métal, habillées d'étoffes, tandis que l'Inca, dans Tintin, précise que les figurines représentant les savants sont en cire (sans nécessité ergologique puisque, destinées à disparaître dans le feu, cire ou bois font aussi bien l'affaire). Ces poupées n'étaient d'ailleurs pas utilisées par les Incas pour l'envoûtement, usage qui n'est apparu au Pérou qu'après la colonisation¹⁸.

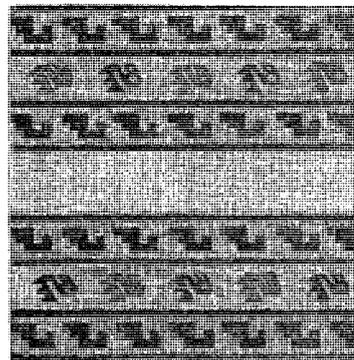
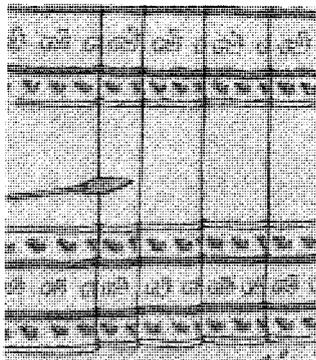
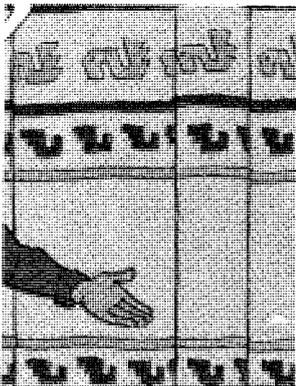


¹⁸ Carmen Bernand, *Les Incas, peuple du soleil*, Paris, Gallimard, 1988, p. 91.

On reconnaît aussi comme venant de *Pérou et Bolivie* l'étonnant chapeau (on l'appellerait plus volontiers un bibi) dont sont coiffés Tintin et Haddock pendant la cérémonie du sacrifice, représenté page 664 de Wiener; il est donné par lui comme «coiffure de fête des Indiens» et inspiré plutôt des coiffures espagnoles du XVI^e siècle (ce chapeau est d'ailleurs toujours porté aujourd'hui au Pérou).

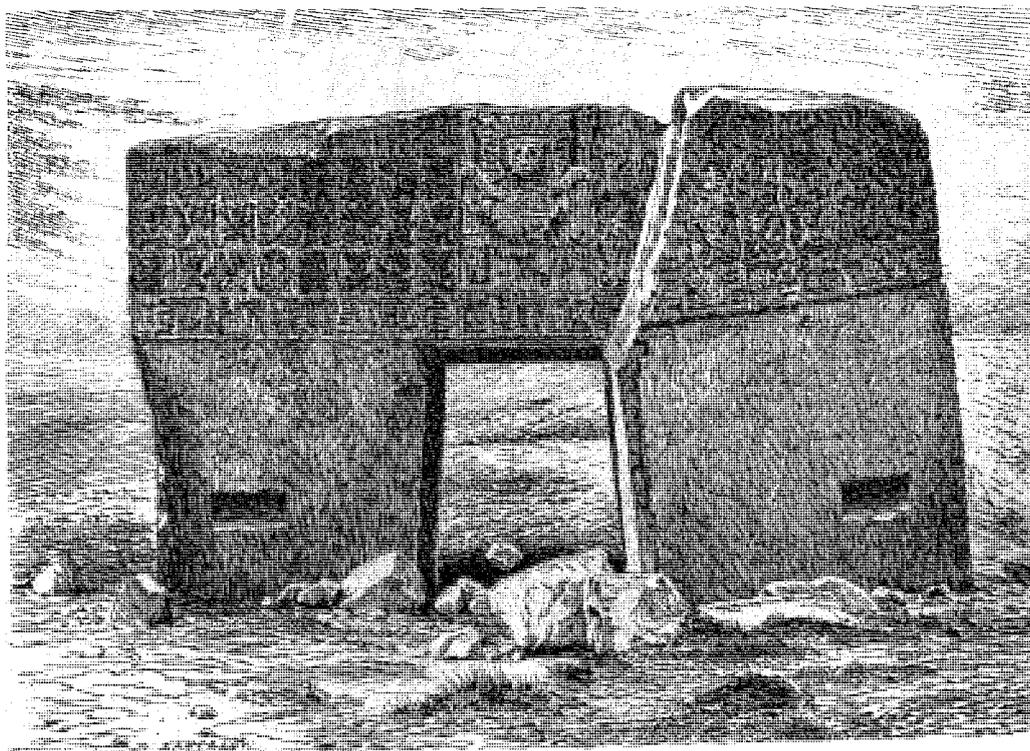
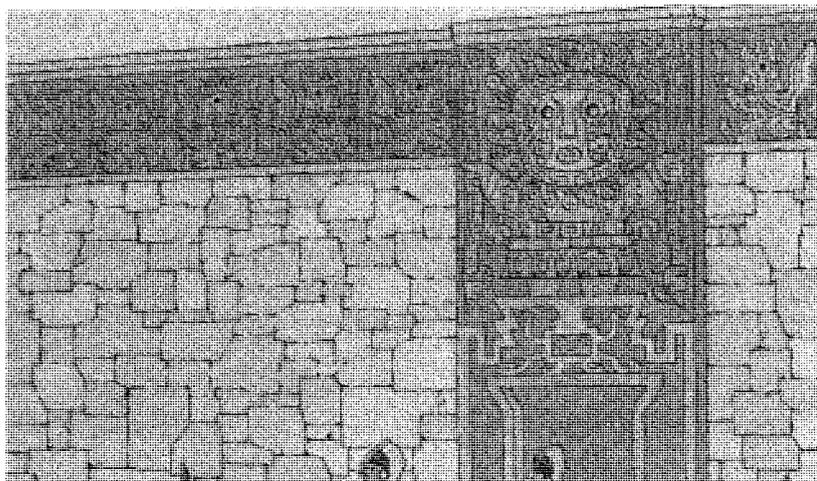


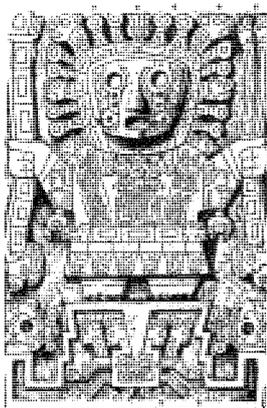
Quant aux tissus, non vestimentaires mais d'ameublement, Wiener signale que les Indiens utilisaient des rideaux comme fermeture de porte. Curieusement, Hergé tapisse la pièce entière où sont enfermés Tintin et Haddock avant leur sacrifice (p. 54-55), d'une tenture dont le motif est celui du tissu trouvé à Arica, figuré page 764 : deux bandes d'un motif géométrique encadrent une bande représentant un oiseau stylisé dont Hergé inverse le sens.



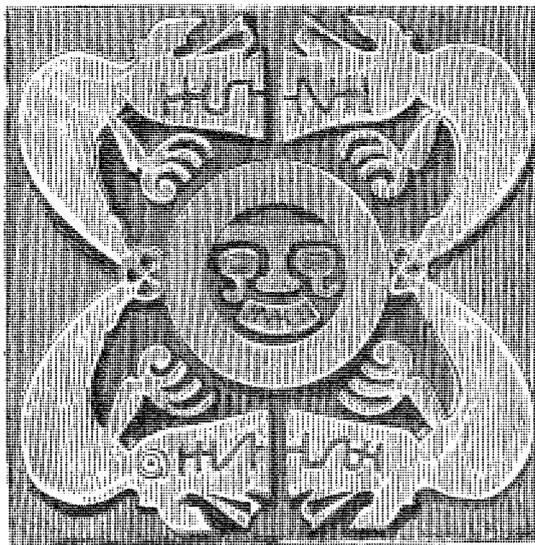
Deux sculptures indiennes figurent dans l'album de Tintin, qui sont toutes deux reproduites dans *Pérou et Bolivie* :

- le bas-relief situé au-dessus du trône de l'Inca [47-A-1] qui est l'exacte reproduction de la gravure (page 703) montrant le dieu Soleil sur la porte du Soleil de Tiahuanaco; la frise courant sur les murs dans la même vignette représente une des figurines des cartouches du linteau de cette même porte;



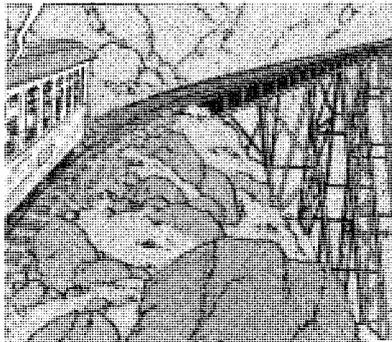


- le bas-relief sur la porte de la salle du trésor [61-D-1&2] est, lui aussi, une reproduction sans modification du bas-relief du Soleil de Cabana figurant dans Wiener page 702.

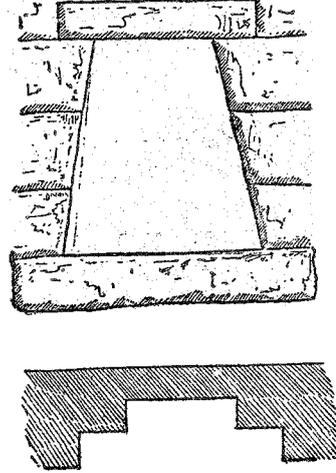
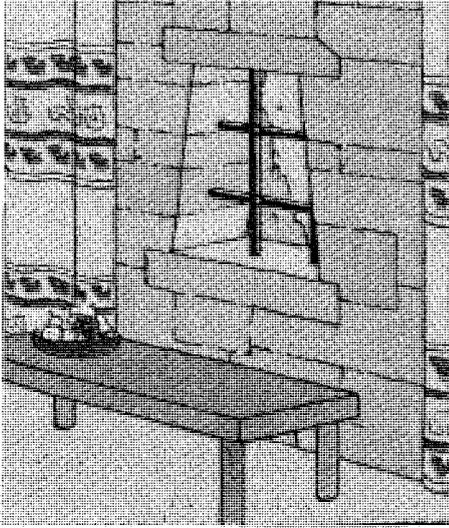


Nombre d'ouvrages traitant d'architecture inca pouvait fournir des modèles de bâtiments à Hergé. C'est pourquoi retrouver dans Tintin des monuments représentés dans *Pérou et Bolivie* n'assure pas qu'Hergé les y ait copiés. Toutefois, le pont de chemin de fer moderne, représenté dans Tintin [15-C], est montré sous le même angle que dans la gravure qu'en donne Wiener (p. 460). Les éléments d'architecture dessinés dans

Le temple du soleil sont, contrairement au style généralement simplifié d'Hergé, reproduits avec une grande précision en détaillant les caractéristiques de l'architecture inca. Ainsi on retrouve le plus souvent dans les murs du *Temple du soleil* l'appareil inca le plus original, formé de pierres polygonales à angles droits assemblées à joint vif sans liant. Hergé dessine page 61 un autre appareil, polygonal irrégulier, qu'il a pu voir sur de nombreuses gravures de Wiener. Par contre, le grand appareil rectangulaire régulier de la salle du trône n'est ni décrit ni dessiné dans Wiener.

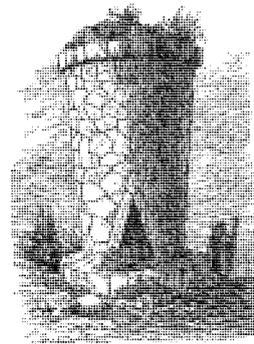
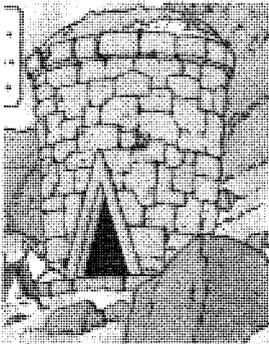


Hergé a soin de donner aux portes et fenêtres une forme trapézoïdale et de les surmonter d'un linteau monolithe; toutefois les fenêtres, abondantes chez Hergé, étaient rares dans les constructions incas; c'est de la forme des niches murales, très courantes dans les constructions péruviennes, qu'Hergé s'inspire, les perçant pour en faire des fenêtres mais en aucun endroit il ne représente ces niches conformément au modèle.



Peu de vignettes de l'album montrent des vues extérieures d'architecture; ce sont :

- un pont [20-D-1] dont ni les deux halles d'entrée ni le pont lui-même ne sont conformes à ce que Wiener décrit des ponts. Cependant l'appareil des murs et la légère toiture de chaume correspondent bien à l'architecture péruvienne, et Hergé a dû en trouver le modèle ailleurs;
- une chulpa (tombeau) [23-B-3] qui est par contre la copie à peu près exacte de l'une des deux chulpas au sud-ouest de Puno, page 538. Hergé a probablement choisi celle de gauche pour son architecture plus exotique, qu'il modifie légèrement en augmentant la hauteur de la porte et en dessinant régulier l'appareil polygonal, en fait irrégulier sur le modèle de Wiener, et dont il conserve la toiture inachevée telle qu'en réalité;



- une vue générale d'un site [56-B-2], qui n'est ni Sacsahuaman, ni Tiahuanaco, les deux sites dont Hergé est dit s'être inspiré dans *Le temple du soleil*, mais qui évoque plus Machu Picchu par le pic montagneux qui domine, la tour à fenêtre ruinée et la grande place où est disposé le bûcher. Un tel site ne peut donc être inspiré de Wiener qui cite l'existence de Machu Picchu mais n'a pu y parvenir¹⁹.

Pérou et Bolivie fournit peut-être encore le gag de la chute du capitaine Haddock dans un cactus [14-B-3] car Wiener y relate une chute toute semblable : «Il me fut impossible de me redresser sur mes jambes, et instinctivement, pour ne pas rouler au fond du précipice, je saisis le premier objet solide à ma portée. C'était par malheur un cactée» (p. 78); et peut-être y a-t-il aussi dans le personnage du petit indien Zorrino un écho du petit indien Jean que, dans un émouvant passage (p. 381-382), Wiener nous raconte avoir adopté.

Hergé et l'archéologie.

L'ensemble de ces éléments incas, soigneusement repérés et redessinés par Hergé dans *Le temple du soleil*, font donc bien de cet album une bande dessinée archéologique, dans le sens où l'on entend par roman archéologique celui qui prend en compte l'équipement²⁰. Mais on peut d'emblée se demander pourquoi, en 1944-45, Hergé se réfère à *Pérou et Bolivie*, un ouvrage vieux déjà de soixante-cinq ans. Sans doute est-ce que, à la différence d'ouvrages plus contemporains et probablement plus spécifiquement archéologiques, l'œuvre de Charles Wiener présentait pour Hergé l'intérêt d'être non seulement un ouvrage scientifique complet à la fois archéologique, ethnographique et linguistique, illustré de plus de mille gravures représentant l'ensemble de l'univers technique des Incas, mais aussi un de ces récits de voyages dans des terres archéologiquement vierges, dont les péripéties devaient intéresser l'auteur des Aventures de Tintin, d'une part par un récit que son auteur, avec le talent littéraire des savants du XIX^e siècle, a voulu pouvoir se lire comme un roman, et, d'autre part, par des descriptions, analyses et commentaires scientifiques que les solides et vastes humanités de ces érudits à l'intelligence panoramique préservaient de l'aridité étroite des ouvrages très spécialisés.

En comparant l'importance des diverses sources lues ou vues par Hergé, on constate que les images de *Pérou et Bolivie* se retrouvent beaucoup plus dans l'album que les objets réellement observés par lui dans les musées belges, que pourtant il connaissait bien puisque dans *L'oreille cassée*, il avait déjà représenté, dans une scène située au musée d'ethnographie, des pièces appartenant aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles (dont une tête sculptée trouvée à Pachacamac [1-B-1]). En ce qui concerne d'autres sources archéologiques de l'album, on peut considérer les quelques objets que *Le musée imaginaire de Tintin* nous donne à observer comme ayant inspiré Hergé : une flûte de Pan, une momie (celle qui intervient dans *Les sept boules de cristal*) qui sont bien copiées par Hergé, un vase qui n'est pas exactement imité, une flûte en os (laquelle n'a pas la forme de la tête d'os qu'Hergé dessine) et une couronne de plumes qui ressemble beaucoup moins à celles de l'album que les

¹⁹ Charles Wiener, *op.cit.*, p. 345.

²⁰ Philippe Bruneau et Pierre-Yves Balut, *Artistique et archéologie* (Paris, 1997), proposition 315.

coiffures de momies représentées par Wiener. Aussi ne paraît-il pas y avoir lieu de retenir ces objets réels comme ayant inspiré Hergé plus que les gravures de l'ouvrage de Wiener : puisque Hergé a pu dire qu'*Objectif lune* était une mise en bande dessinée du *Traité d'astronautique* d'Ananoff²¹, *Le temple du soleil* est, de la même façon, une mise en bande dessinée de l'ouvrage archéologique de Wiener. Plutôt qu'un travail inspiré par des objets ou des textes, inspiration poétique mais qui ne se rattache pas à l'archéologie (comme l'histoire du fétiche de *L'oreille cassée*), *Le temple du soleil* manifeste un souci évident de l'exactitude archéologique par le choix d'une référence scientifique et par les détails des objets, dessinés très précisément selon le modèle. Cette attitude s'oppose, par exemple, à celle de E. P. Jacobs (c'est pourtant lui qui a poussé Hergé, pendant la composition de l'album, dans le sens de la précision documentaire) quand, dans *L'énigme de l'Atlantide* ou *Le rayon U*, il s'inspire de l'art précolombien en représentant des objets qui, avec des formes rappelant globalement l'art indien, ne sont pas pour autant identifiables.

Ce qui n'empêche pas Hergé d'être inspiré plus «poétiquement» par le livre de Wiener. Ainsi, la tête d'homme sculptée en granit qui paraît sortir du creux d'un mur, p. 573, a probablement donné à Hergé l'idée, non de la représenter telle quelle, mais de disposer dans l'anfractuosité de la paroi rocheuse le vase à tête humaine que Tintin prend pour un personnage réel [45-B-1]. Il ne s'agit plus ici d'une reproduction à l'identique, mais d'une image stimulant l'imagination, dont Hergé fait un gag en en changeant la nature et l'usage tout en en gardant l'aspect énigmatique.



²¹ Alexandre Ananoff, *L'astronautique*, Paris, Fayard, 1950.

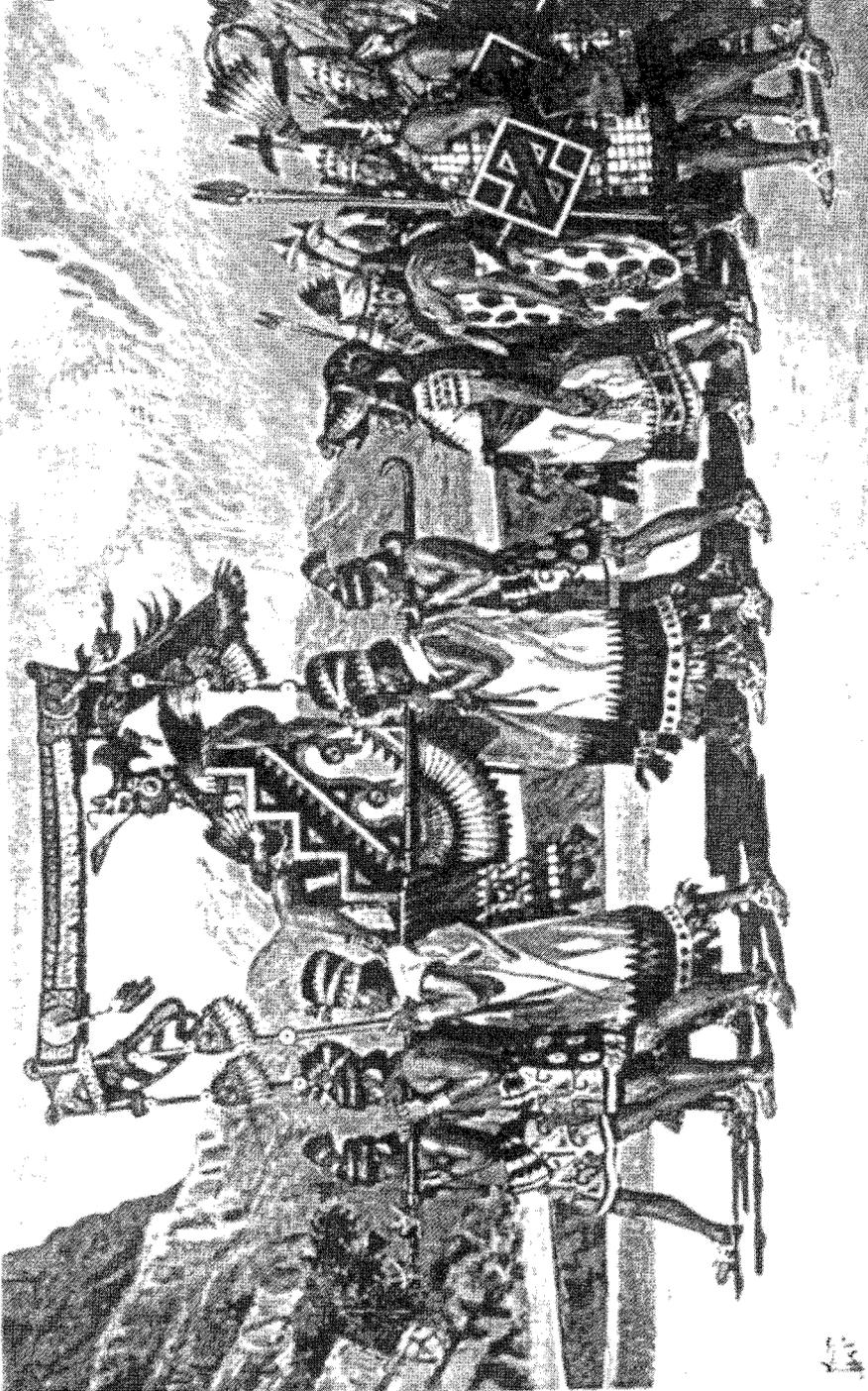
Parmi tous les documents consultés par Hergé, il en est un autre important. Pierre Assouline, dans son *Hergé*²², cite une lettre de Hergé à un lecteur où il dit avoir utilisé un article paru en 1938 dans *Geographic Magazine*. Comme souvent, Hergé cite ses sources de façon imprécise. L'article en question, *The Incas, empire builders of the Andes*, est édité non dans *Geographic Magazine* (aucune revue ne répond à ce nom), mais dans le numéro de février 1938 de *National Geographic* (avec des illustrations reproduites ici p. 125-131). L'archéologue Philip Ainsworth Means publiait là dans un périodique «grand public» un long article de vulgarisation sur la civilisation Inca, illustré de photographies et de belles gravures en couleurs, peintes — coïncidence — par un artiste du nom de Herget. Si Hergé a lu attentivement le texte (il a étudié avec soin la civilisation Inca, comme en témoigne par exemple une feuille manuscrite²³ portant la liste des souverains Incas et les caractéristiques de leurs règnes), ce sont surtout les gravures de Herget qu'il a utilisées, s'en servant comme modèle pour tous les vêtements des Incas du *Temple du soleil*. On retrouve ainsi copiés avec précision la robe et le casque de l'Inca, les robes à l'allure «Paco Rabanne» des gardes avec leurs chapeaux à plumes et leurs boucliers carrés (alors que les boucliers ne sont jamais carrés dans les dessins de Guaman Poma de Ayala). Les robes des femmes choisies y sont reprises jusqu'à la façon dont la cape se drapait sur les épaules et la poitrine. Les motifs des costumes dans Hergé ont tous leur modèle dans ces gravures, même cet étonnant motif de grosses fleurs que Hergé choisit avec cocasserie pour orner, bien sûr, la robe de sacrifice du professeur Tournesol.

Outre ces vêtements, Hergé emprunte d'autres éléments à ces gravures : le trône de l'Inca avec son dais et son tapis, la figure de Pachacamac derrière les statuette [60-B-3] qui imite la peinture située sur la base de la terrasse dans la gravure de Herget, représentant une procession de prêtres et de femmes choisies, et la scène de la danse du serpent géant [57-D-1]. Deux photographies de l'article de Means sont traduites en vignette de bande dessinée : la vue générale du site [56-B-2] et le défilé de musiciens [57-A-2].

Que Hergé s'inspire de ces gravures montre bien le fil qui relie l'archéologie scientifique à la fiction archéologique. En choisissant d'illustrer son article par les gravures de Herget, Means, savant d'une autorité incontestée, montre la valeur qu'il leur accordait. Elles n'en sont pas moins, comme tout ce genre de restitution, «péplumisées» par des détails et surtout la mise en scène dramatique. Hergé s'inspirant de ces images, tout en conservant l'exactitude archéologique de chaque élément, les met en scène à son tour dans une fiction encore plus improbable, selon le principe du péplum de coller anachroniquement antiquité du décor et contemporanéité des comportements sociaux. Ainsi, a contrario, une vignette comme celle qui montre la danse du serpent illustre les limites de la fiction archéologique. D'abord, Hergé l'édulcore en choisissant le bûcher plutôt que l'arme blanche utilisée par les Incas comme arme sacrificielle, et en ne représentant pas les momies royales qu'on asseyait sur des trônes pour assister à cette danse lors des sacrifices annuels; mais surtout, cette vignette est muette.

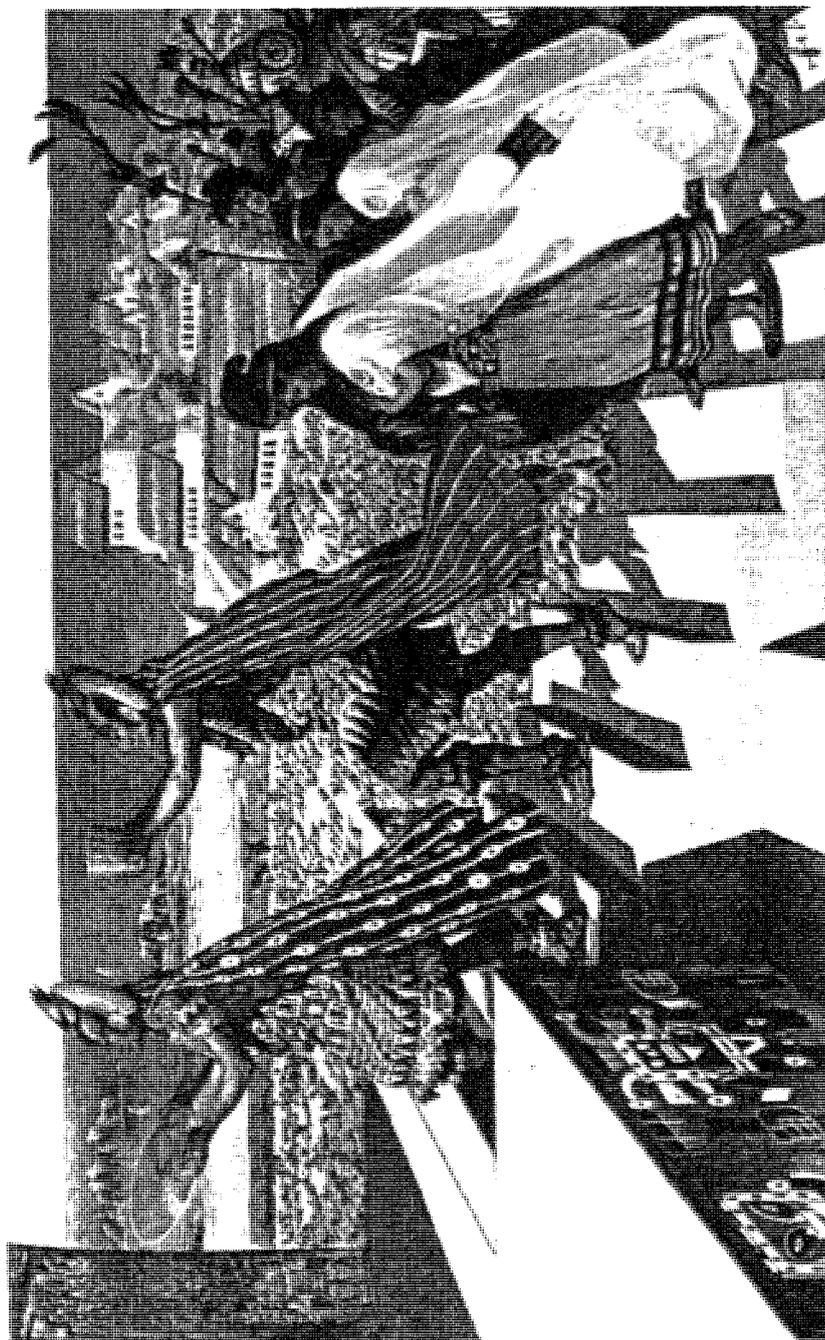
²² Pierre Assouline, *Hergé*, Paris, Plon, 1996, p. 429, note 19.

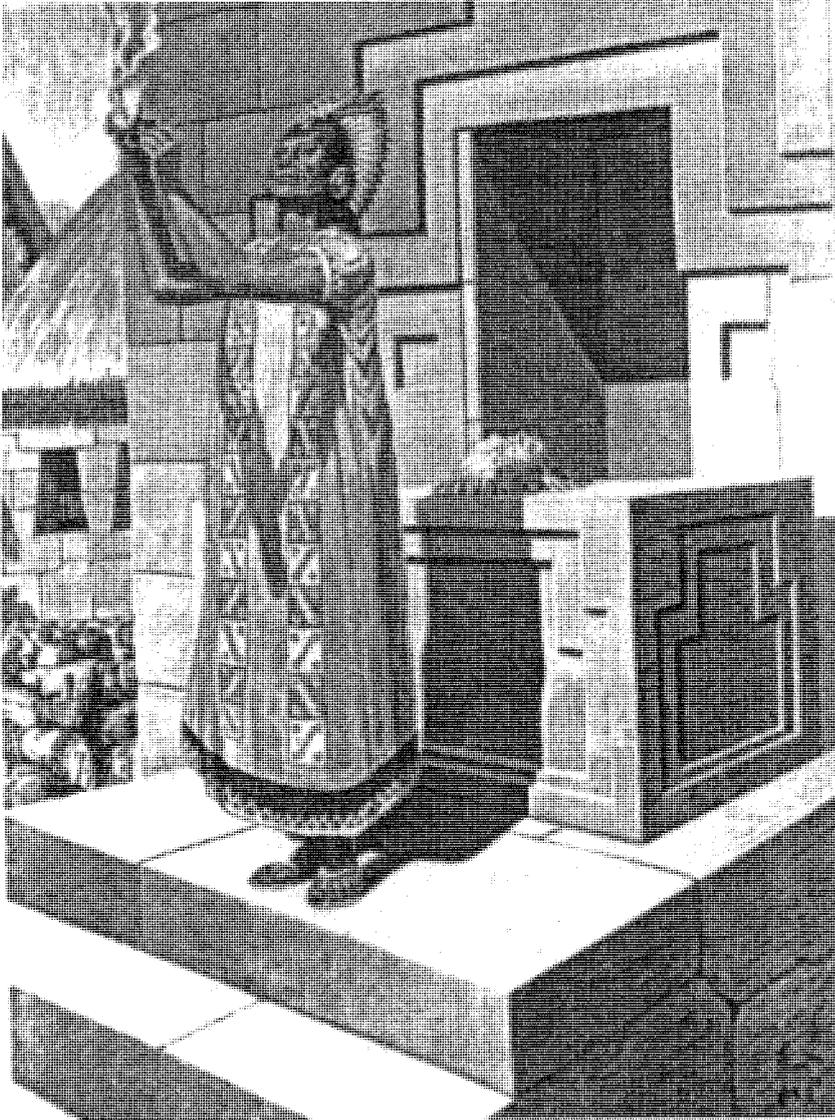
²³ Publiée dans *L'œuvre intégrale de Hergé*, Bruxelles, Rombaldi et Casterman, 1985, p. 15.



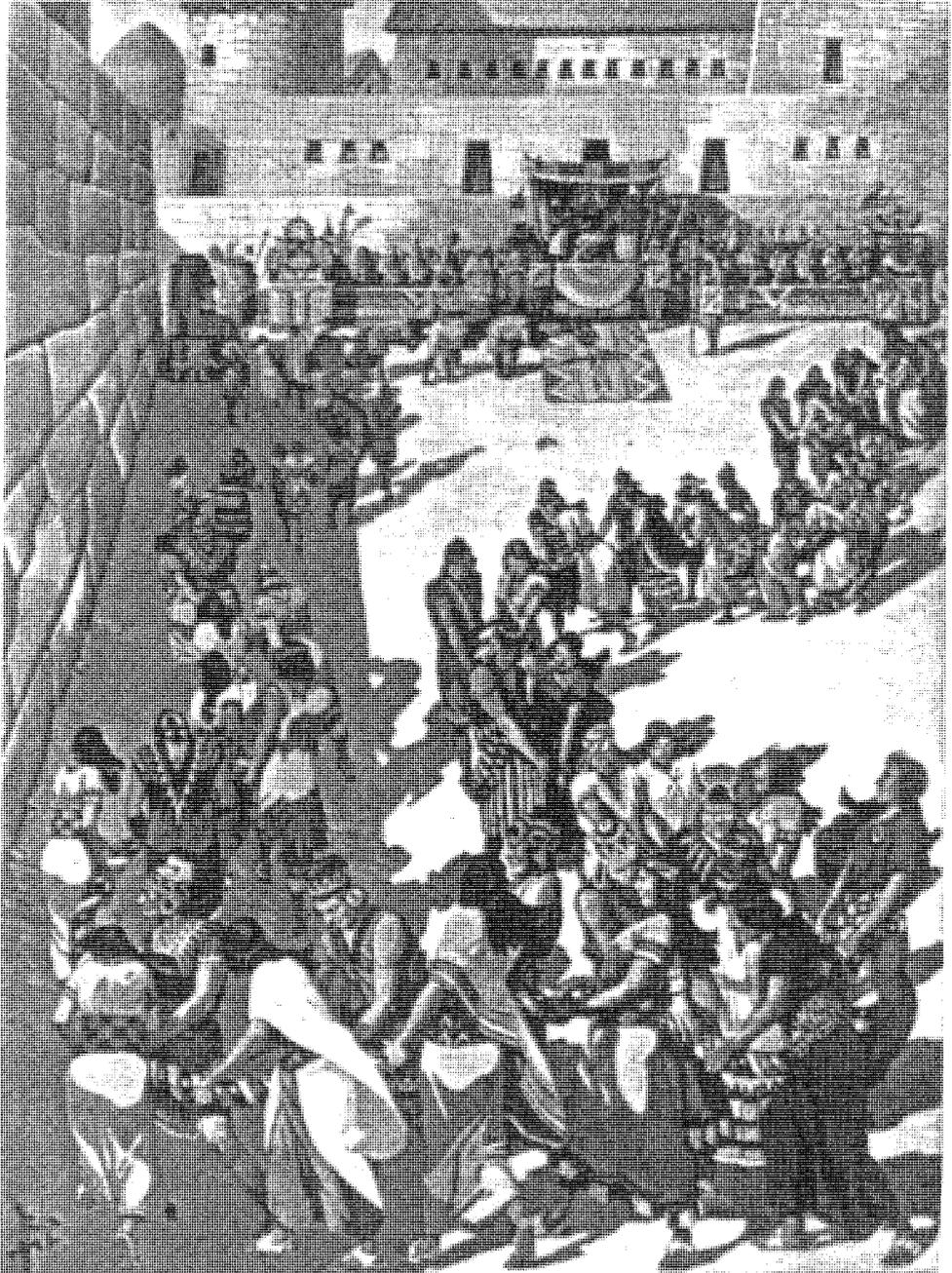
Aloof and Lordly as the snow peaks of the andes, an inca prince rides
toward cuzco on the shoulders of his men

Up the steps of the temple of pachacamac a high priest bears the golden image of the sun.





«Give us, o sun, thy pure and sacred fire».

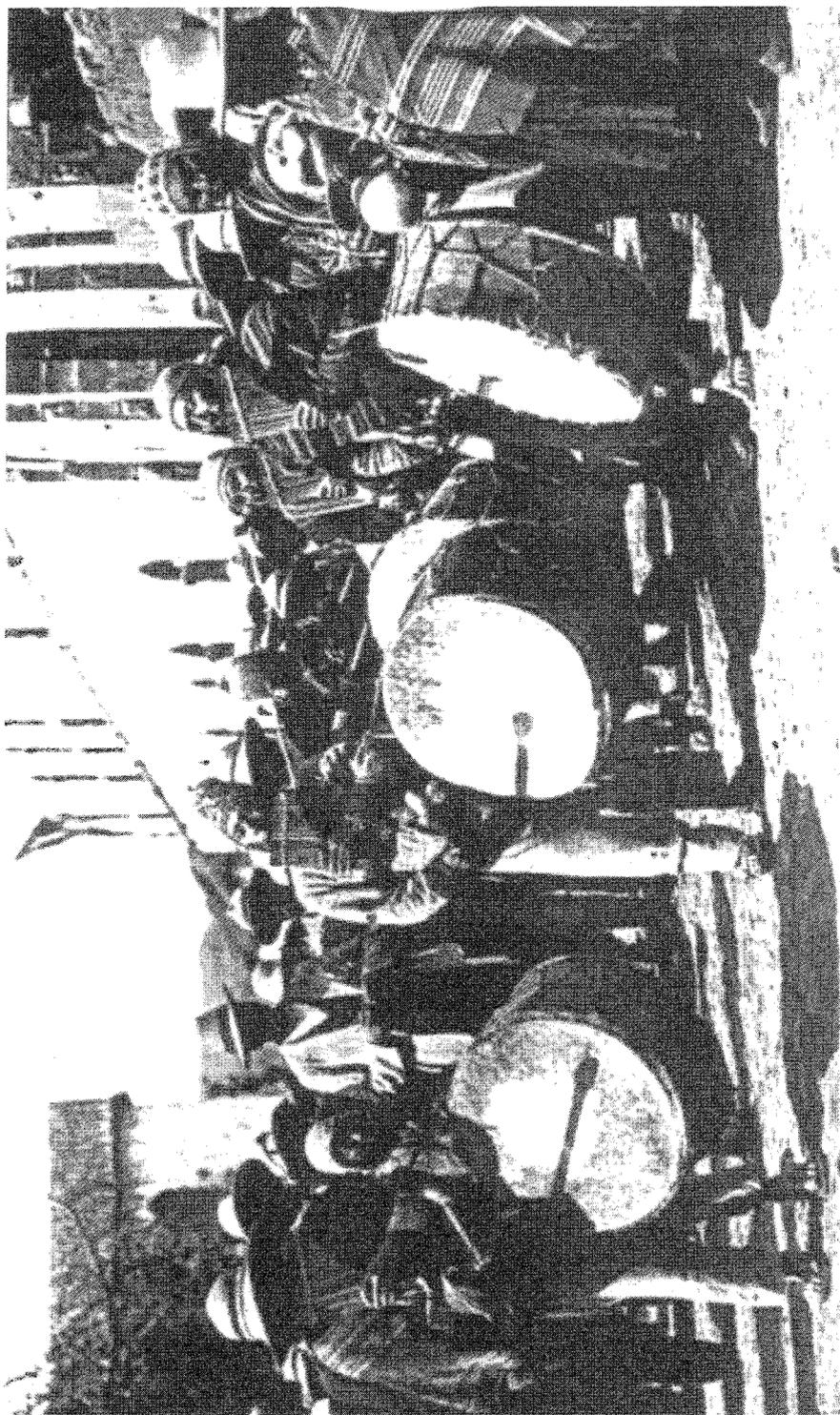


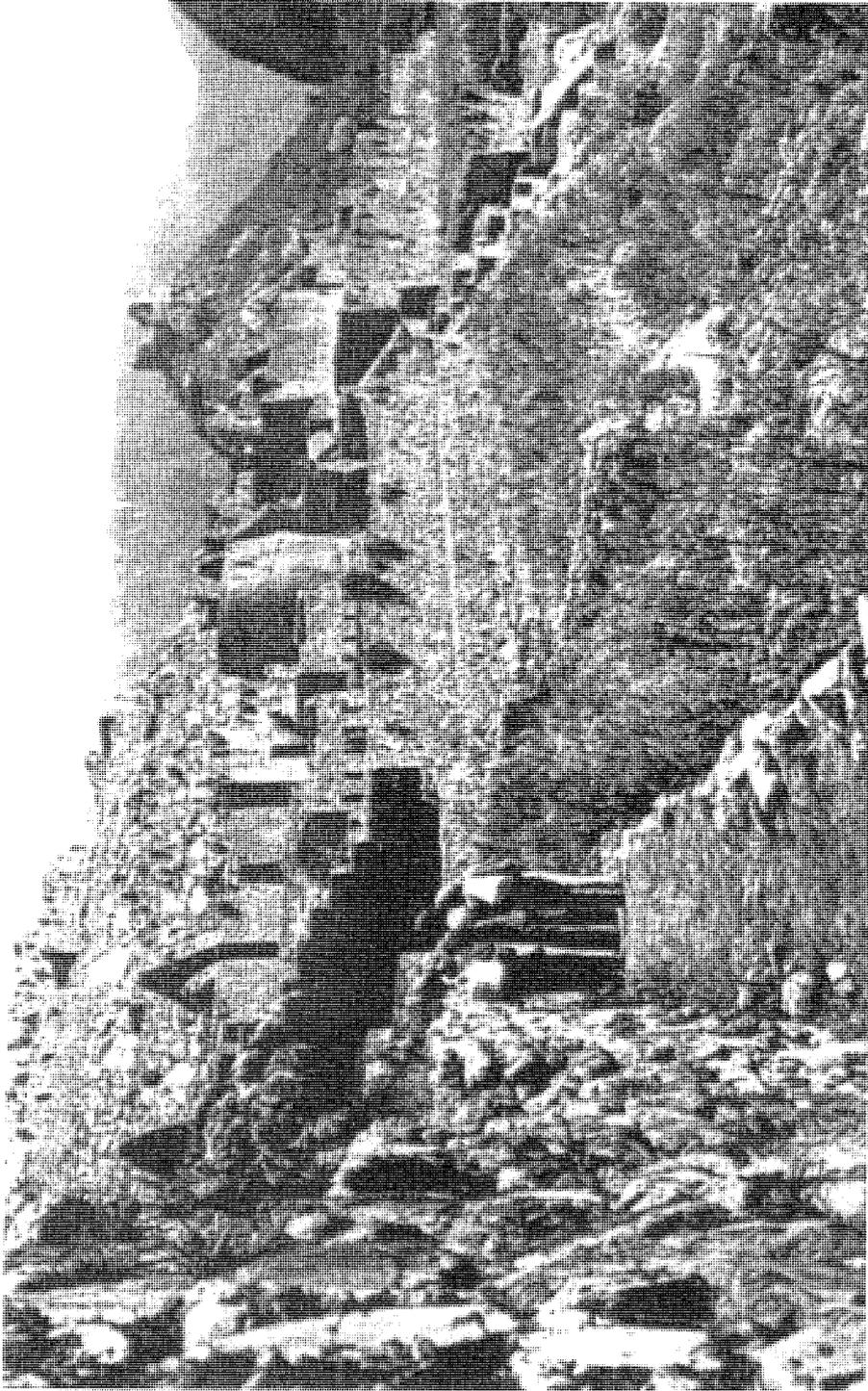
A giant Serpent of many-colored Rope is borne by widdly snake-dancing throug
through the holy Square at Cuzco



«One of those new province was so poor that the inca, Jesting.
Exacted a tribute of Lice!»

Wailing panpipes and throbbing drums fill the clear, thin air with pulsating rhythm





High on a mountain top stands the lost city of the incas,
the magnificent border citadel of machu picchu

Quoique parfaitement restituée dans les moyens de la bande dessinée, elle nous montre une image si peu compréhensible, qu'elle ne peut s'intégrer dans l'aventure que comme une parenthèse ou une illustration d'une réalité trop différente de la nôtre pour permettre un commentaire dramatique.

Exactitude donc dans le dessin d'Hergé. Cependant il n'échappe pas à l'anachronisme dans la composition en ensemble des objets qu'il met en scène. Hergé est là trompé par sa source : comme tous les spécialistes des civilisations précolombiennes du XIX^e siècle, Wiener ne distingue pas l'Inca de l'Indien et décrit des objets sans se préoccuper de leur datation ou de leur imputation à telle ou telle civilisation indienne. Cela se retrouve chez les Incas d'Hergé qui possèdent des objets étrangers à leur civilisation; ainsi le vase à tête d'homme appartient à la culture Mochica, les deux momies dans la grotte à la culture Huari, le bas-relief sur la porte de la salle du trésor à la culture Recuay, le bas-relief situé au-dessus du trône de l'Inca, copié de la porte du soleil de Tiahuanaco, à la culture Tiahuanaco. Ces cultures sont des états de la civilisation péruvienne antérieurs aux Incas. Ceci montre la limite de l'archéologicité de l'album. Hergé ne paraît pas avoir été soucieux d'anachronismes qu'en 1945 il pouvait éviter, mais semble choisir des objets plus pour leur intérêt dramatique ou graphique que dans un but de cohérence historique. De plus, qu'Hergé l'ait voulu ou non, on ne trouve pas dans *Le temple du soleil* de restitution de sites telles qu'elles abondent par exemple dans *Les aventures d'Alix* de Jacques Martin. La seule vignette représentant un site extérieur est en fait un paysage d'imagination inspiré de Machu Pichu mais dessiné sans l'intention de le représenter exactement.

Le style graphique d'Hergé, caractérisé par son extrême simplicité, semble peu compatible a priori avec un projet de récit archéologique, qui produit dans la plupart des cas des œuvres jouant sur l'abondance de commentaires placés dans les phylactères et sur la précision du détail des dessins. De la difficulté de transcrire le document en vignette de bande dessinée, Hergé a parlé un peu dans les *Entretiens* avec N. Sadoul (p. 64) : «Il faut veiller à ce que ces décors, ou cet avion, ou cette automobile soient bien dans le "style Tintin" : il faut que chacun de ces éléments ne soit ni trop simplifié, ni trop détaillé, que chacun d'eux reste à sa place et se fonde dans l'ensemble... Mais j'ai oublié, en parlant des décors, de vous signaler, à ce stade-là, l'importance de la documentation. Pour tout ce qui concerne les costumes, l'architecture, les moyens de locomotion, la flore, la faune des pays où va se promener Tintin, il est indispensable de consulter des livres, des photos, des gravures. Et traduire en dessins des documents pour la plupart photographiques, ce n'est pas si simple que ça, croyez-moi!». De cette difficulté témoigne, par exemple, la robe de sacrifice que les Incas veulent passer au Capitaine Haddock [56-1-1]; c'est certainement un souvenir du roman de Leroux, dans lequel la victime est revêtue d'une robe en fourrure de chauve-souris (laquelle était bien utilisée pour les vêtements royaux de l'Inca²⁴); cette matière n'est évidemment pas restituable par les moyens imagiers de la bande dessinée; aussi Haddock ne peut-il y faire qu'une allusion non explicite en s'exclamant «moi, passer cette espèce de chemise de nuit?... Jamais!» sans que soit précisé si l'expression chemise de nuit tient à la forme du vêtement ou au mammifère nocturne qui l'a fourni. L'idée de dessiner cette vignette est certainement venue à Hergé par le biais de cette

²⁴ Pedro Pizarro, *Relacion de la conquista del Peru* (1571), Lima, 1927.

robe en peau de chauve-souris. En effet, si elle n'est pas identifiable à «l'espèce de chemise de nuit» de Haddock, on remarquera que Hergé a bien pris note des vêtements décrits par Leroux puisque sur cette même vignette, le prêtre porte une robe de couleur jaune soufre de même que le sacrificateur de *L'épouse du soleil*.

Techniquement, Hergé se confrontait à deux problèmes dans la rédaction du *Temple du soleil* : d'une part, cet album était le premier de la série à être conçu directement en couleur, et non en noir et blanc; d'autre part, la fin de l'aventure l'obligeait à rendre compte d'objets archéologiques, opération que la phrase citée plus haut nous montre loin d'être facile, d'autant que, par exemple, un vase inca n'est différent d'un vase européen que par des variations de formes ou de motifs qui sont de l'ordre du détail infime à l'échelle d'une vignette de bande dessinée (il est d'ailleurs pensable qu'Hergé choisît ses modèles parmi les quelque onze cents gravures de Wiener pour leur aptitude à figurer en bande dessinée). Aussi est-il difficile de déterminer si le style graphique, luxuriant et détaillé, de la fin du *Temple du soleil* tient à l'exotisme archéologique du sujet ou à la nouveauté de l'utilisation de la couleur dans la composition, les deux concourant sans doute également au résultat. L'Égypte ancienne dans *Les cigares du Pharaon* et le peu d'éléments d'inspiration précolombienne dans *Vol 747 pour Sydney* sont représentés de façon beaucoup plus imprécise et sans la recherche documentaire qui caractérise *Le temple du soleil* où Hergé concilie la clarté de ses dessins et le rendu exact et identifiable des objets qu'il emprunte pour la plupart à Charles Wiener. On admirera dans cet album que, seule aventure «archéologique» de Tintin, la documentation scientifique y trouve une place qui n'empiète ni sur celle de l'humour ni sur celle de la ligne claire.

Les nécessités des péripéties imposent à Hergé des dispositifs archéologiquement inexacts voire impossibles, même s'ils sont justifiés par le fait que l'action se passe au XX^e siècle. Le cadran solaire disposé au pied du bûcher de Tintin en est bien un dans le sens européen du terme, par l'aspect normal d'un cadran horizontal, et par sa fonction d'indiquer l'heure, comme le précise le prêtre dans le phylactère; ce cadran se réfère pourtant à une construction typiquement inca, l'intihuatana, qui est un dispositif architectural, analogue au cadran solaire dans son principe de visualisation de l'ombre, mais qui indiquait les solstices, non pas l'heure; ces monuments servaient lors des rituels de solstices pour unir le soleil à la terre lorsque le soleil ne projetait plus d'ombre sur l'intihuatana. Ils étaient donc un élément central des temples du soleil, par la grandeur de la construction, l'importance du rituel qui s'y déroulait et celle de la fonction religieuse de trait d'union entre l'homme et la divinité. Transposée par Hergé, l'intihuatana n'est plus qu'un cadran solaire posé dans l'herbe.

L'équipement technique imaginaire d'Hergé est celui d'un homme de notre époque et l'histoire du *Temple du soleil* requiert certains trucs de romancier moderne, par exemple la lumière nécessaire dans la grotte qui est fournie par «une matière phosphorescente déposée sur les parois», de même que Jules Verne imagine une lumière produite naturellement par l'électricité ambiante pour éclairer l'océan souterrain du *Voyage au centre de la terre*. Le temple du soleil veut à ses palais des fenêtres improbables pour que la lumière, pénétrant dans les chambres, fasse naître en Tintin l'idée d'allumer un feu avec une lentille, et il faut aussi que ces fenêtres soient munies de barreaux pour que Haddock s'efforce de les arracher. Ces anachronismes ne sont pas à considérer comme des défauts, car ils construisent l'atmosphère de l'album qui joue manifestement sans cesse sur la double référence temporelle et sociale du XX^e siècle

et de l'empire Inca. Ainsi l'ameublement de la pièce où sont enfermés Tintin et Haddock est à peu près celui d'une chambre européenne : murs tendus d'une tapisserie, lits jumeaux recouverts d'une jolie couverture, table rectangulaire sur laquelle des fruits sont disposés dans une coupe, appartiennent plus à nos maisons qu'à celles des Incas, et Hergé aurait pu très facilement, s'il l'avait voulu, donner à la prison de Tintin et Haddock une couleur locale plus authentique.

La coexistence des deux mondes est soulignée de façon originale par l'insertion de vignettes qui représentent les Dupondt recherchant Tintin et Haddock dans les endroits les plus disparates et saugrenus de notre culture occidentale : la Tour Eiffel, une galerie de mine, les pyramides d'Égypte, la banquise arctique, un manège d'autos-tamponneuses. Quant à Tournesol, sur le bûcher du sacrifice, il est persuadé d'être à Hollywood et de figurer dans un film historique. On peut penser que l'absence de vues générales de sites participe à ce jeu sur la bitemporalité de l'aventure, car les dessiner obligeait Hergé à les représenter soit ruinés soit restitués, en tous cas à préciser le cadre temporel du récit. Il y a quelque chose d'étonnant à voir les Incas d'Hergé évoluant parmi les ruines; Hergé a du certainement localiser son imagination sur le site ruiné de Machu Picchu, découvert au début du siècle (et qui est le seul site inca conservant une intihuatana intacte), plutôt que sur celui du temple du soleil de Cuzco, trop transformé par les Espagnols après la conquête du Pérou, bien que Cuzco, capitale des Incas, ait été très abondamment décrite. C'est tout le charme et l'humour du *Temple du soleil* que de ne pas prendre au sérieux l'aventure archéologique, au contraire des productions habituelles du genre historique ou archéologique qui cherchent généralement à nous éloigner du XX^e siècle par un luxe de détails ou de reconstitutions qui sentent parfois un peu trop la documentation de bibliothèque. Hergé, par des détails qui ne sont pas voulus cohérents à tout prix, mais aussi par le rappel permanent et cocasse du monde actuel à travers les Dupondt, et grotesquement par l'incompréhension des protagonistes eux-mêmes, tel Tournesol, ne manque pas de nous rappeler que si le décor relève de l'archéologie, l'aventure elle-même nous est contemporaine. Malgré son désir d'éloigner Tintin des problèmes politiques, il est sensible que, plus qu'à une peinture des Incas, Hergé s'intéresse surtout à la permanence de leur civilisation dans le Pérou actuel.

Car, si la quantité d'archéologues dans la bande dessinée est impressionnante, relevée naguère par D. Alexandre Bidon²⁵, force est de constater que Tintin n'en fait aucunement partie. Les archéologues chez Hergé ne font pas partie des héros : Halambique (*Le sceptre d'Ottokar*) est éliminé par son jumeau traître à sa patrie, Philémon Siclone (*Les cigares du pharaon*) est fou à lier, et Müller (*Tintin au pays de l'or noir*) sous couvert d'activités archéologiques exerce des trafics malhonnêtes. L'archéologie, les mystères ou les trésors des civilisations disparues, qui sont des ressorts fréquents de la Bande Dessinée, ne suscitent jamais chez Hergé ni aventures ni personnages. De même que, socialement, Tintin n'a pas d'histoire préalable à ses aventures, ni parents, ni amis, à peine une nationalité qu'Hergé gommara au fur et à mesure des albums successifs, mais juste une adresse dans une rue imaginaire qui désigne d'ailleurs une partie du Nouveau-Monde (rue du Labrador), de même l'uni-

²⁵ Danièle Alexandre-Bidon, «L'archéologie à l'épreuve des médias», *RAMAGE*, 4 (1986), p. 191-248.

vers technique de Tintin est contemporain et n'a pas de « racines ». Le passé et les objets qui en proviennent ne l'intéressent en aucune façon. Sur le marché à la brocante du début du *Secret de la licorne*, Tintin ne paraît guère intéressé par les étals que lui cachent des attroupements de badauds parmi lesquels on ne le voit pas tenté de s'infiltrer pour voir de plus près les objets. Dans *Le sceptre d'Ottokar*, s'il prend soin de consulter son encyclopédie sur l'histoire de la Syldavie (p. 7), les explications du professeur Halambique sur sa collection de sceaux ne lui inspirent d'autre commentaire que : « Ah ? » [2-D-2]. En fait, l'archéologie lui donne au sens propre le cauchemar. Associée aux vapeurs hypnotiques de l'opium dans la pyramide des *Cigares du pharaon*, Tintin est assailli de visions archéologiques terrifiantes, de même que dans *Le temple du soleil*, lorsqu'il s'endort dans le tombeau inca. Les cauchemars de Tintin sont liés au temps : soit comme dans *L'étoile mystérieuse*, par la venue de la fin des temps, soit, dans les deux cas précédents, par des personnages surgis de la nuit des temps. C'est que Tintin, reporter au *Petit vingtième*, vit et ne vit que dans le présent. Ainsi le fétiche de *Loreille cassée* a son modèle aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles; c'est une idole péruvienne Chimú (une culture pré-incaïque des XIII^e-XIV^e siècles), mais Hergé lui enlève son caractère d'ancienneté pour en faire un fétiche de la tribu Arumbaya, imaginaire mais donnée comme actuelle. Le domaine de Tintin est celui de l'action, et il ne regarde jamais en arrière. Plongé au cœur d'une aventure politique, il s'engage sans se demander si l'histoire pourrait donner quelque légitimité aux ennemis d'un pouvoir en place qu'il défend systématiquement (*Le sceptre d'Ottokar*, *Tintin au pays de l'or noir*, *L'affaire Tournesol*). Car Tintin, par hasard ou non, est toujours du bon côté de l'Histoire, même s'il n'en interroge les livres que rarement, et uniquement dans les premiers albums. Il ne pourrait lui arriver la même déception qu'à Orion, dans *Le pharaon* de Jacques Martin, qui s'aperçoit à la fin de l'aventure qu'il n'a pas défendu le bon parti. Et c'est dans la dernière vignette du dernier album de Tintin, *Tintin et les Picaros*, qu'Hergé en montrera le constat d'échec de façon dérisoire : des militaires y surveillent un bidonville où est dressée une pancarte à la gloire du despote local soutenu par Tintin : « Viva Alcazar », reprenant une même vignette du début de l'album, où l'on voit, dans le même bidonville, d'autres militaires et une autre pancarte à la gloire d'un autre despote : « Viva Tapioca ». A ne vivre que dans le présent, Tintin a fini par perdre le sens de son action.

C'est que les deux derniers albums sont en trop dans la vie de Tintin. Hergé, pendant la composition de l'avant-dernier, *Vol 714 pour Sydney*, déclarait à son traducteur anglais : « Je ne suis plus amoureux de Tintin. En fait, je ne peux plus le voir » et à Jacques Martin : « Je hais Tintin, vous n'avez pas idée à quel point »²⁶. La véritable fin des Aventures de Tintin est en fait dans l'esprit d'Hergé *Les bijoux de la Castafiore*, épisode domestique sans événement. Comme *Candide*, Tintin a voyagé naïvement au travers de grands moments de son siècle, puis rentre à Moulinsart où on le voit résider dans les derniers albums. A partir de *L'affaire Tournesol*, il n'en repart que contraint, souvent pour retrouver l'un des siens disparu, ayant toujours pour but de rassembler les membres de sa « famille de papier », loin de l'agitation du monde, au château de Moulinsart, avec Haddock, Tournesol et Nestor, comme, avec Cacambo, Martin et Pangloss, *Candide* dans son jardin. La célèbre fin de *Candide*

²⁶ Pierre Assouline, *op. cit.* p. 335.

apparaît, à la fin des *Bijoux de la Castafiore* [61-D-2], dans la bouche du capitaine, grotesquement métamorphosée en : «Ah! quelle bonne promenade... Et plus de casse-pieds à l'horizon! C'est le paradis». Il ne s'agit plus ici de repérer l'emprunt d'un auteur à un autre, mais de constater que, en fin de compte, les cheminements des deux héros sont semblables, l'un dans un bref conte, l'autre dans une œuvre à laquelle son auteur a consacré sa vie.

Le temple du soleil est donc la seule des aventures de Tintin qui le plonge dans un passé tenu pour disparu, dont la mise en scène est un thème très commun de la littérature d'aventure et de la bande dessinée; pourtant, son caractère exceptionnel chez Hergé conduit à se demander s'il l'a choisi pour le goût des péripéties et de l'intérêt dramatique qu'il suppose, ou pour une autre raison. Les Aventures de Tintin ont toutes un cadre contemporain et pour la plupart sont situées dans un contexte politique réel; on sait que les opinions supposées d'Hergé, véhiculées dans les Aventures de Tintin, lui valurent bien des ennuis, entre autres la censure de l'Allemagne pendant l'occupation et de nombreuses attaques pendant l'épuration. Les albums conçus pendant la guerre, et dans les années qui la suivirent, témoignent du souci de dépolitiser Tintin. Pour cela Hergé choisit les moyens de l'ailleurs (dans les *terrae incognitae* des pôles pour *L'étoile mystérieuse* et des îles désertes dans *Le trésor de Rackham le rouge*) ou de l'autrefois dans la lointaine et disparue civilisation Inca. Ce recours au passé comme élément d'intrigue n'est probablement pas la voie normale de l'inspiration d'Hergé qui ne le met en scène que dans *Le temple du soleil*. L'imagination d'Hergé ne fut pas débordante pendant la composition de l'album : la publication dans le journal *Tintin* souffrit de nombreuses interruptions, Hergé, en panne, remplaça un certain nombre de strips par un commentaire sur l'histoire des Incas, et finit par se faire aider pour concevoir le scénario final²⁷ (aussi certaines sources du *Temple du soleil* n'étaient-elles peut-être pas connues d'Hergé lui-même). Cette conception laborieuse n'est au demeurant pas sensible sinon dans l'épisode où, avant l'arrivée de Tintin au temple du soleil, l'aventure présente une suite de rencontres avec des animaux sauvages (dont certaines furent éliminées de la version définitive), animaux dont les entrées en chaîne, singes puis python, tapir, léopard, fougillier, crocodile, témoignent par leur répétitivité systématique (assez proches, même si elles sont mieux venues, des scènes de chasse dans *Tintin au Congo*) qu'Hergé retardait le plus possible l'arrivée de Tintin en territoire archéologique. L'intervention du tapir est d'ailleurs commune à Tintin et au *Superbe Orénoque* de Jules Verne où, au chapitre XIII, «le fourré s'ouvrit sous une poussée formidable, un hurlement retentit à travers le feuillage, et une énorme masse se précipita hors des branches... — Eh!... ce n'est qu'un tapir, s'écria Germain Paterné».

Si, donc, l'aventure archéologique ou historique est un pis-aller pour Hergé, sa documentation y est cependant si soigneuse que *Le temple du soleil* n'en conquiert pas moins les lettres de noblesse de ce genre littéraire. Une phrase d'Hergé révèle qu'à partir de la rédaction du *Lotus bleu*, la documentation est conçue par lui comme constructrice de la dimension morale de son œuvre : «C'est donc au moment du *Lotus bleu* que j'ai découvert un monde nouveau. Pour moi, jusqu'alors, la Chine était, en

²⁷ *Ibid.*, p. 221-222.

effet, peuplée de vagues humanités aux yeux bridés, de gens très cruels qui mangeaient des nids d'hirondelle, portaient une natte et jetaient les petits enfants dans les rivières... Donc, je découvrais une civilisation que j'ignorais complètement et, en même temps, je prenais conscience d'une certaine responsabilité. C'est à partir de ce moment-là que je me suis mis à rechercher de la documentation, à m'intéresser vraiment aux gens et aux pays vers lesquels j'envoyais Tintin, par souci d'honnêteté vis-à-vis de ceux qui me lisaient»²⁸.

Malgré ces bonnes intentions, on ne rencontre pourtant qu'un seul personnage réellement humanisé parmi tous les Indiens du *Temple du soleil*, le petit Zorrino, d'ailleurs maltraité d'un bout à l'autre de l'album par ses compatriotes, lesquels sont peints plutôt comme des figurants d'opérette, et très loin de l'harmonieuse humanité qu'Hergé sut conférer aux lamas (tibétains, ceux-la) de *Tintin au Tibet* ou aux Chinois du *Lotus bleu*. Ces Incas fossiles étaient pour lui probablement trop loin de la réalité actuelle pour qu'il eût le goût de les rendre vivants. Il est caractéristique que, allant chercher une documentation archéologique du XIX^e siècle pour rendre les décors de l'aventure, Hergé se soit contenté pour dessiner les vêtements, des illustrations de *National Geographic*, alors qu'il aurait pu consulter les dessins de l'Inca Guaman Poma de Ayala, une des sources majeures sur les Incas, qui venait d'être publiée en 1936²⁹. Par ailleurs les caractères des personnages sont beaucoup mieux marqués et différenciés dans la première partie, contemporaine, de l'album que dans l'épisode inca.

On remarquera dans l'album qu'à peu près tous les éléments incas sont à relever dans les images et pratiquement jamais dans les phylactères. Le texte joue peu sur l'ethnisation dans les dialogues, évitant ainsi un propos qui pourrait tomber dans le commentaire éducatif aux dépens de la concision dramatique, mais qui a le défaut de présenter les Incas sous des traits beaucoup trop schématiques. Hormis les vignettes représentant les vierges du soleil chantant en chœur, Hergé ne s'amuse même pas avec la langue indienne, comme il le fait souvent dans d'autres albums avec des langues fabriquées (syldave, bordure ou jivaro) ou non (arabe, chinois). *Le temple du soleil*, s'il s'apparente à la littérature archéologique, n'a au contraire rien à voir avec une littérature historique souvent abondante en descriptions et commentaires, non seulement dans les romans, mais aussi dans les phylactères de certaines bandes dessinées.

Et si ses remords d'avoir fait passer les Incas pour des ignorants à propos des éclipses (cf. ci-dessus p. 111) n'étaient pas justifiés dans ce cas précis, ils n'en révèlent pas moins son sentiment intime de ne pas les avoir traités avec assez de sérieux. On peut expliquer comme une des causes des difficultés d'Hergé à terminer *Le temple du soleil*, non seulement la dépression dont il était atteint à l'époque, mais aussi l'intérêt pour un genre archéologique qui le rebutait, dont il a retardé au maximum l'arrivée dans l'album, et qui faisait échapper ses héros à la réalité. Ainsi Hergé nous présente-t-il ces Incas, avec un surcroît de précision dû à la richesse de sa documentation, sous les mêmes traits folkloriques que les créatures colorées, exotiques et ensoleillées, qui avaient inspiré au XVIII^e siècle Voltaire, Marmontel et Rameau.

²⁸ Numa Sadoul, *op. cit.*, p. 54.

²⁹ Felipe Guaman Poma de Ayala, *Nueva coronica y buen gobierno*, Paris, Institut d'ethnologie, 1936.

Dans une interview réalisée en 1977, Hergé répondait à Benoît Peeters à propos de l'éclipse du *Temple du soleil* :

B.P. — «Vous dites, dans vos entretiens avec Numa Sadoul, que vous regrettez la fin du *Temple du soleil*...

Hergé. — Si je devais refaire cet épisode maintenant, je le referais tout autrement. Pourquoi? Parce que, au fur et à mesure que les années passent, j'éprouve plus de respect pour l'Autre. Et justement ici l'Autre, en l'occurrence le peuple inca, n'aurait pas pu faire une bêtise pareille.

B.P. — Dans ce cas alors, ce ne serait pas la fin du volume qu'il faudrait changer comme si elle était parachutée mais bien l'ensemble.

Hergé. — Oui.»

Ce oui laconique montre bien l'insatisfaction d'Hergé devant *Le temple du soleil*, sans pour autant préciser comment il l'aurait modifié. De nombreux albums ont été repris et corrigés de façon plus ou moins importante au cours des éditions successives; *Le temple du soleil* est resté identique à sa première édition.

Il ne semble pas qu'on aie jamais rapproché cet album de *Tintin au Tibet*. Les deux ouvrages présentent pourtant de nombreuses similitudes qui, à mon sens, peuvent faire considérer le dernier comme une refonte complète du premier, plus conforme à ce dont Hergé voulait témoigner dans son œuvre. Le sujet lui-même est identique : Tintin part en quête d'un ami disparu; la localisation est analogue, dans les «toits du monde» que sont les Andes ou l'Himalaya; les canevas généraux des scénarios sont très parallèles : partant du monde civilisé, Tintin s'enfoncé peu à peu dans des montagnes jusqu'à rejoindre des lieux isolés habités de populations, Incas ou lamas tibétains, vivant écartées de toute influence occidentale. Au cours donc de deux voyages comparables, les épisodes eux-même de *Tintin au Tibet* répondent à ceux du *Temple du soleil* : à Katmandou, les mésaventures de Haddock avec une vache sacrée rappellent d'autres ennuis avec les lamas à Jauga. Une scène où le chef de police de l'aéroport tente de décourager Tintin de son entreprise est analogue à celle où le commissaire de Jauga refuse son aide à Tintin; ayant trouvé un guide dans les deux aventures, Tintin part dans des montagnes enneigées graphiquement très semblables (l'épisode du rapt de Zorrino, provenant directement du roman de Leroux, n'a pas d'équivalent dans *Tintin au Tibet*), des aventures montagnardes du capitaine Haddock se répondent : lors d'un campement dans les Andes, Haddock était ligoté dans sa couverture; au Tibet, c'est sa barbe prise dans la fermeture de son duvet qui l'empêche d'en sortir. Ses colères reprovoquent des avalanches. Son passage acrobatique d'un pont de branchage rappelle celui du torrent avec une corde. Les deux populations où ils arrivent ont pour trait commun d'être des assemblées religieuses; les entretiens de Tintin, Haddock et des chefs de ces assemblées y sont traités de la même façon : Tintin y parle d'emblée avec le respect et les formes convenables, tandis que Haddock multiplie les pataquès et les formules de politesse incongrues. Accueillis en étrangers, ils repartiront de ces deux mondes clos, ayant retrouvé l'ami disparu, avec le respect et les cadeaux de leurs chefs.

Radicalement différent pourtant est l'esprit qui anime ces deux albums. Si le premier a bien servi de canevas au second, on voit qu'Hergé a travaillé à *Tintin au Tibet* en y recherchant particulièrement le vraisemblable dans l'histoire et la réalité dans sa mise en scène. Ainsi disparaissent de l'album les sources romanesques : si *Le temple du soleil* devait à peu près tout son scénario à Gaston Leroux, celui de *Tintin*

au Tibet ne doit rien qu'à Hergé lui-même. Sa documentation toujours riche ne reprend pas pour autant d'épisodes lus dans les auteurs consultés (M. Herzog, A. David-Neel). Le récit perd donc ce côté feuilletonesque et ses personnages de méchants classiques des romans d'aventures invraisemblables. Des poncifs de ce genre disparaissent aussi, tels que enlèvements, envoûtements, sacrifices humains, et parmi ces poncifs, celui des civilisations disparues et la peinture de leur attirail. La documentation n'en est pas moins aussi archéologiquement étudiée, et souvent plus justement que dans *Le temple du soleil*. Cet album fait moins de place au décor architectural, mais les vêtements des moines sont rendus avec plus de fidélité que ceux des Incas, et les intérieurs de la lamasserie plus authentiquement meublés que ceux du temple du soleil. Cet abandon des recettes et des personnages-type permet, au travers de protagonistes vraisemblables, de jouer avec des faits humains plus nobles voire mystiques (même si le ton de *Tintin* doit rester humoristique) : l'amitié télépathique de Tintin pour Tchang, la compassion, la douceur et les visions des lamas prennent le pas sur la violence imaginaire (et historiquement fausse) des Incas. Car toute violence est exclue des personnages, humains ou animaux, de *Tintin au Tibet*; Hergé la réserve aux seuls éléments et à la montagne, le Yéti lui-même n'étant qu'un solitaire en mal de compagnie. Parcours donc analogues chez les Incas et au Tibet, mais ils ont été conçus par Hergé le premier dans la peine et le défaut d'inspiration, le second dans la ténacité et la volonté de terminer contre l'avis même du psychanalyste qu'Hergé consultait à l'époque de la rédaction de l'album. On voit, pour en revenir plus précisément à l'archéologie, que son utilisation par Hergé dans *Le temple du soleil* ressortit plus de la grosse artillerie de la littérature d'action, mais que les aventures plus intimes et plus essentielles de *Tintin au Tibet* empêchent d'utiliser les objets sur le même mode. Dernier grand voyage de Tintin (en excluant les deux derniers albums venus tard et pour des raisons plus commerciales qu'artistiques), et accomplissement moral du personnage, il y mérite et acquiert enfin le nom de Cœur-Pur. Le monde fabriqué s'y est lui aussi affiné : celui de la lamasserie tibétaine n'est plus l'illustration, copiée d'un ouvrage savant, au service de la nécessité de produire un effet de couleur locale, comme dans *Le temple du soleil*, mais, plus simplement et plus justement, la part fabriquée étrange d'un monde humainement étrange. Les objets y jouent leur rôle vivant; ainsi les deux écharpes, la première, celle de Tchang que Tintin retrouve dans la montagne et porte affectueusement à son cou, et la seconde, objet sans autre valeur que d'être le signe de l'hommage, montrent enfin dans Tintin que les objets s'intègrent symboliquement au cœur de la personne et des relations humaines.

Tupac Amaru est le nom de deux empereurs incas qui ont résisté aux Espagnols. Le premier fut décapité en 1573; le second, en 1781, eut la langue tranchée puis fut écartelé et décapité. Leur nom, aujourd'hui revendiqué par un mouvement révolutionnaire qu'on associe à celui du Sentier Lumineux dans l'histoire du Pérou de la fin du XX^e siècle, montre la permanence d'une réalité inca, dont le pays ne saurait s'assimiler à une sorte d'Atlantide sud-américaine. Conçu aujourd'hui, *Le temple du soleil* aurait reflété plus d'actualité. Le roman de Leroux accorde même une place bien plus importante que Hergé au problème politique des quichuas si l'on compare, par exemple, la page 47 de l'album, qui montre surtout une scène de violence, au passage qui l'inspire dans le roman de Leroux (livre II, chapitre III et IV) : «Tant de siècles d'esclavage n'avaient point courbé si bas les fronts qu'ils ne pussent se rele-

ver, et il paraissait bien que l'on fût dans un de ces moments-là... Un grand cri qui-
chua les enveloppa, une immense clameur douloureuse où la mort d'Atahualpa était
pleurée! Et des poings se levèrent sur eux». On comprend les remords d'Hergé d'avoir
peint les Incas «comme des ignorants», dans un album qui, pour être tout à fait cohé-
rent dans son œuvre, fait la place trop belle à une archéologie trop décorative pour
rendre compte des réalités humaines.

Jean-Luc PLANCHET

AGATHA CHRISTIE ET L'ARCHÉOLOGIE

Dans la ligne de nos études sur les rapports de l'archéologie et de la littérature¹, je songeais depuis longtemps à donner une note sur Agatha Christie et l'archéologie. J'ai été devancé par Simone Zakri-Lafleuriel qui consacre quatre pages à ce sujet dans un numéro récent d'*Archéologia*², mais, à vrai dire, je n'aurais pas fait exactement comme elle.

Elle rappelle les contacts qu'Agatha Christie, avant et surtout après son mariage avec Max Mallowan, eut constamment avec l'archéologie du Moyen Orient, en précisant certains des lieux et des savants qu'elle a connus; et elle montre, comme le promet le «chapeau» introductif de l'article, que ses romans «gardent la trace de ses voyages et des missions archéologiques auxquelles elle participa». L'expérience de l'archéologie paraît ainsi se réduire à la connaissance des lieux où l'on fouillait et du milieu des fouilleurs. En fait — et sans que je prétende l'épuiser ici — la question des rapports d'Agatha Christie et de l'archéologie est plus vaste et me paraît présenter au moins trois aspects.

I. Le rôle de l'archéologie dans l'affabulation romanesque

Si l'archéologie tient une place notable dans les récits d'Agatha Christie, elle ne nourrit pas seulement l'intrigue des œuvres que mentionne S. Z.-L., *Meurtre en Mésopotamie* qui décrit la vie en fouille avec une exactitude issue de l'expérience vécue (spécialement chap. VII et X); et, à un moindre degré, *Rendez-vous à Bagdad*. Pétra sert de cadre à *Rendez-vous avec la mort*; l'Égypte de la Vallée des rois et d'Abou-Simbel à *Meurtre sur le Nil* et à *La mort n'est pas une fin* qui, dans la tradition de

¹ Cf. *supra*, p. 103, note.

² Simone Zakri-Lafleuriel, «L'archéologie dans les romans d'Agatha Christie», *Archéologia*, n° 336, juillet-août 1997, p. 62-66. — D. Alexandre-Bidon avait utilisé plusieurs passages d'Agatha Christie dans son gros mémoire «l'archéologie à l'épreuve des média : méthodes, techniques et problématiques dans la fiction et la science-fiction», *RAMAGE*, 4 (1986), p. 191-248.

romans archéologiques tels que *Le roman de la momie*, se passe sous la XI^e dynastie, «inspiré, tant pour l'intrigue que pour les personnages, de lettres égyptiennes [...] découvertes [...] dans un tombeau près de Louksor» (Note de l'auteur).

Et sans parler de rapides apparitions de l'archéologie et des archéologues qui reviennent chez Agatha Christie comme celles des ethnologues chez sa compatriote et contemporaine Barbara Pym : un personnage qui «s'intéresse beaucoup à [...] l'archéologie et aux belles constructions» (*Le policeman vous dit l'heure*, chap. I, recueilli dans *Christmas pudding*); Angela Warren qui fait des fouilles et a découvert des tombeaux du Fayoum (*Cinq petits cochons*, chap. 1 et 9); le protagoniste d'une des histoires énigmatiques du club du mardi qui s'intéresse beaucoup à l'archéologie et parle avec enthousiasme de ses découvertes (*Miss Marple au club du mardi*, II «le sanctuaire d'Astarté»); une étudiante de *Pension Vanilos* qui s'est «dirigée vers l'archéologie» (chap. V); un des passagers du *Crime de l'Orient-Express* qui avait acheté des poteries antiques en Perse (chap. VI); un film intitulé «Les murs de Jéricho» où «il serait amusant de constater si l'exactitude biblique avait été respectée» et une discussion sur les manuscrits de la Mer morte (*A l'hôtel Bertram*, chap. VII, roman datant de 1965, donc d'assez peu postérieur à la découverte de ces manuscrits qui agitaient alors le monde scientifique); un «cendrier égyptien offert par un archéologue qui l'avait découvert lui-même» (*Une mémoire d'éléphant*, chap. VII)...

II. L'image de l'archéologie et de l'archéologue chez les non-initiés

Parce qu'ils laissent une place relativement importante à l'archéologie et aux archéologues, les romans d'Agatha Christie en dessinent aussi l'idée que s'en font les non-spécialistes : la première apparaît d'abord comme le comble de l'ennuyeux, du futile et du peu crédible; le second est définitivement le parangon du maniaque distrait.

S. Z.-L. rappelle justement la déception de miss Leatheran, la narratrice de *Meurtre en Mésopotamie*, qui déclare qu'«il n'y avait rien à voir, sauf de la boue» et trouve le matériel exhumé «bon à jeter aux ordures» (chap. VII); et celle de Victoria dans *Rendez-vous à Bagdad* qui, au lieu de «montagnes de décombres [...], attendait des colonnes, des arcs de triomphe, quelque chose qui ressemblât aux [...] ruines de Baalbek» (chap. XVII) et se demande «comment on peut s'intéresser à de pareils détritrus» (chap. XX); c'est l'ennui qu'on éprouve au British Museum (chap. XVII). Ces points de vue se répètent quasi identiques dans *L'affaire Prothéro* où un des personnages «n'arrive pas à comprendre qu'il y ait des gens pour faire des fouilles» (chap. IV) et où l'inspecteur de police en est à ne même plus se rappeler le mot de fouilles (chap. XVII).

Il faut encore ajouter que la déception de miss Leatheran et de Victoria est le fruit de l'incompréhension : comment peut-on «dresser le plan d'un édifice depuis longtemps en ruine?» (*Meurtre*, chap. VII); et qu'elle engendre une désapprobation qu'on retrouve d'ailleurs dans une des aventures de Tintin³ : «il est ridicule de troubler le

³ *Les sept boules de cristal*, p. 1, vignette en bas à gauche. Nous l'avons citée à propos du droit de fouille : Ph. Bruneau et P.-Y. Balut, *Artistique et archéologie* (Paris, 1997), propositions n° 240c et 286.

repos de gens et de villes disparus depuis des siècles» (*ibid.*; même formule, presque mot pour mot, dans *L'affaire Prothéro*, chap. X). Mais, plus intelligente que miss Leatheran, Victoria se fait très vite une idée plus juste et découvre «que, contrairement à ce qu'elle croyait, l'archéologie ne s'attachait pas seulement aux palais et aux sépultures royales et qu'elle n'ignorait pas les petites gens. Victoria trouvait cela fort sympathique» (*Rendez-vous*, chap. XX).

Si Victoria peut «changer d'avis» (chap. XX), c'est qu'Agatha Christie ne partage évidemment pas la vision simpliste de miss Leatheran. Outre ce qu'on connaît de sa vie, on voit bien, à de certains détails, qu'elle est très au fait de de l'archéologie : c'est parler le jargon du métier que d'évoquer l'exposé que Dupont père fait «de ses opinions personnelles sur Suse I et Suse II» (*La mort dans les nuages* (chap. XXII); elle distingue «fouilles en profondeur et fouilles circulaires» (*Affaire Prothéro*, chap. XVIII); elle sait que l'examen du plan des fouilles peut guider l'exploration à venir (*Rendez-vous*, chap. XXIII, 2); que, dans une fouille de tombe, on se préoccupe «de la position et de l'orientation des ossements» (*Meurtre*, chap. XXI) et quel matériel s'emploie en cette occurrence (chap. XXII); à l'occasion miss Leatheran apprend aussi que les ouvriers ne taillaient pas à leur gré des murs de terre et «que sous la pioche on sentait tout de suite la différence» (chap. XX) ou, ce qui doit ravir nos ethno-archéologues⁴, que les Arabes se servent aujourd'hui de fours à pain semblables à ceux de l'antiquité (chap. VII), observation à laquelle répond celle-ci de Dupont père (*La mort dans les nuages*, chap. I) que les pipes kurdes contemporaines portent une «décoration presque identique à celle [des] poteries datant de cinq mille ans avant Jésus-Christ». C'est pourquoi tels propos d'ignare pourraient être aussi bien des coups de patte d'un auteur averti : quand le capitaine Crosbie demande comment les fouilleurs peuvent «s'y prendre pour attribuer un âge à leurs découvertes et qu'il les soupçon(ne) d'être de fieffés menteurs» (*Rendez-vous*, chap. VI), c'est une naïveté de profane; mais quand Japp doute si, à prétendre dater «un collier de perles tout défraîchi à cinq mille trois cent vingt-deux ans», l'archéologue ne pourrait pas être «traité d'imposteur» (*La mort dans les nuages*, chap. XXI), je crois que c'est une pique d'Agatha Christie elle-même envers une des ambitions les plus caricaturales et pourtant les plus répandues de l'archéologie, celle de dater à cinq ou dix ans près.

Contrastant avec l'ennui que l'archéologie inspire au non-spécialiste, l'archéologue — dans la lignée de celui de Balzac qui «enfourche son dada»⁵ ou du Poitrinas de Labiche⁶ — vit, enthousiaste et monomaniacque, dans un monde à part. Le docteur Pauncefoot Jones de *Rendez-vous à Bagdad* (chap. XIX), les Dupont père et fils de *La mort dans les nuages* en sont les modèles. C'est même précisément sa «marotte» (chap. XVIII) qui paraît suffire à rendre crédible le faux archéologue de *L'affaire Prothéro*, un homme à qui l'archéologie fait «perdre le boire et le manger» et qu'intéresse plus «un de ces vieux couteaux tout rouillés qu'il rapporte de ses fouilles que celui avec lequel Landru a découpé ses fiancées» (chap. X)!

⁴ Si nous condamnons l'ethno-archéologie pour son présupposé universaliste (*Artistique et archéologie*, proposition n° 296b), nous ne doutons pas qu'un même usage puisse perdurer des siècles (n° 303).

⁵ J'ai étudié le portrait littéraire de l'archéologue chez Balzac dans *L'Année balzacienne*, 1983 (*supra*, p. 103, note), p. 36.

⁶ Dans *La grammaire*; cf. l'étude d'A. Thibault, *op. cit.* (*supra*, p. 103, note).

Ce sont des passionnés, voire des obsédés. Au premier chef — ce qui est bien observé! — de la céramique⁷. C'est le cas du Dr Leidner que «les poteries intéressent plus que tout au monde» (*Meurtre*, chap. VII). Dupont père, contre le grand public qui n'apprécie que les trouvailles d'or, proteste que «la poterie, ... toute l'histoire de l'humanité se trouve résumée en cet art» (chap. XXII). C'est la céramique du Proche-Orient qui les a occupés, son fils et lui, durant tout le voyage (chap. III); aussi pour allécher les deux archéologues auxquels il veut imposer la présence de Jane Grey, Poirot indique-t-il qu'elle «s'intéresse passionnément à la poterie» (chap. XXII). Cette passion ne va pas sans une pugnacité qu'Agatha Christie regarde avec humour : Dupont père, selon une habitude éprouvée du métier, condamne les collègues, spécialement les étrangers : «ils se fourvoient tous, Allemands, Américains et Anglais! ils situent mal les différentes phases de la poterie préhistorique» (chap. I), comme il met «Poirot en garde contre les publications farcies d'erreur de B..., les ridicules inventions de L..., et les fautes chronologiques de cet ignorant G...» (chap. XXII). Dieu sait où peut conduire la passion : l'imposteur de *L'affaire Prothéro* prétend que «d'autres archéologues, ses rivaux, étaient capables de commettre un cambriolage pour discréditer ses théories» (Épilogue); aussi faut-il admirer comme une exception notable que, sans faire «grâce d'aucun des arguments favorables à sa théorie (il) n'omit *même pas* [c'est moi qui souligne, tant je trouve cela bien vu!] les arguments contraires» (chap. XVIII).

Et tous sont coupés du reste du monde. Pouncefoot Jones est caricaturalement distrait, Dupont père ne vit que pour la science au point d'avoir «sacrifié une affaire très prospère pour se consacrer aux recherches archéologiques» (chap. VII). Aussi, à l'inspecteur Japp qui espère de lui et de son fils un témoignage, Poirot répond-il : «on voit bien que vous n'avez pas beaucoup fréquenté d'archéologues [...] ils demeureraient aveugles et sourds à tout ce qui se passait autour d'eux. Ils se trouvaient sans doute transportés en l'an cinq mille avant Jésus-Christ» (chap. VII), portrait auquel répondent ceux du Dr Leidner dans *Meurtre en Mésopotamie* : «les archéologues ne s'intéressent qu'à ce qui se trouve sous leurs pieds. Pour eux le ciel n'existe pas» (chap. VI); ou, dans *Rendez-vous à Bagdad*, de R. Backer : «le moindre fragment de poterie antique le passionnait bien plus qu'un individu né à un moment quelconque du XX^e siècle» (chap. VI); et de Pouncefoot Jones : «quand un archéologue se met à creuser, il ne s'occupe pas du reste» (chap. XV). Aussi tout visiteur est-il un gêneur (*Rendez-vous*, chap. XX). L'archéologie n'est pas seule à vous déporter hors de votre temps; c'est aussi le cas de l'anthropologie préhistorique : la narratrice de *L'homme au complet marron* dit de son père que «son esprit planait dans les époques paléolithiques, et le malheur de sa vie était que son corps habitât le monde moderne» (chap. I).

A connaître les Dupont, Japp finit par penser que «l'archéologue est une espèce de blagueur [mais qui] semble lui-même croire tout ce qu'il avance [...] il est en général un être inoffensif» (*La mort dans les nuages*, chap. XXI). Mais le soupçon demeure à travers le roman que, pour des criminels, le personnage de l'archéologue soit un excellent déguisement. C'est d'ailleurs celui que revêtent le conspirateur Richetti de *Meurtre sur le Nil* (chap. XXIV) et l'«audacieux cambrioleur» qu'est le docteur Stone de *L'affaire Prothéro* (Épilogue). Malgré tout, peut-être parce que la monomanie les

⁷ Les traducteurs d'Agatha Christie parlent toujours de «poterie» parce qu'ils traduisent directement «pottery» qui est habituel chez nos collègues anglophones, et par ignorance de l'usage français qui préfère «céramique».

met à l'abri d'autres tentations, Agatha Christie rend à son mari cet hommage que «les archéologues font d'excellents époux» (*Rendez-vous*, chap. VI).

III. L'apparement du raisonnement policier et du raisonnement archéologique

Enfin, et probablement le plus important, le raisonnement policier rappelle le raisonnement archéologique. En effet, si l'ensemble de l'œuvre d'Agatha Christie ne permet nullement, comme celle de Balzac, de reconstruire une théorie de l'archéologie, ses détectives, au premier chef Hercule Poirot, développent des thèses qui pourraient, et devraient être des règles d'or de la discipline.

1. L'image du puzzle.

La comparaison de l'enquête policière et du puzzle est récurrente dans l'œuvre d'Agatha Christie, comportant au moins deux fois l'image d'un chat :

— le chap. XVI de *Poirot joue le jeu* s'ouvre sur le tableau de Poirot construisant un puzzle⁸, «occupation [qui] offrait, lui semblait-il, quelque analogie avec sa profession où il fallait ramener l'ordre dans le désordre. Là aussi, il se trouvait en présence de faits à l'aspect étrange qui paraissaient illogiques, n'avaient, à première vue, aucun rapport entre eux et qui, dûment assemblés, formaient un tout. [Il prit] un morceau qui ressemblait à une étoffe rayée et se trouva être le dos d'un chat»; plus loin Poirot «se sentait sur la bonne voie», parce «tant de morceaux du puzzle s'ajustaient» (chap. XVII);

— de même, dans *Mrs Mac Ginty est morte*, Poirot a le sentiment de terminer bientôt son puzzle, mais «il avait négligé certaines petites choses. Il fallait voir si elles n'avaient pas leur place dans le puzzle. Les pièces, il devait les avoir toutes. Restait à les disposer» (chap. XXII, 3);

— dans *Les vacances d'Hercule Poirot*, c'est une comparse qui fait un puzzle; Poirot reconnaît que telle pièce est le bout blanc de la queue d'un chat noir et explique qu'«une enquête, c'est un peu comme [un] puzzle. On réunit des pièces et on tâche de les arranger ensemble» (chap. X, 4);

— dans *A. B. C. contre Poirot*, l'association de plusieurs observateurs «est comme un puzzle : chacun de vous peut se trouver en possession d'une pièce apparemment sans signification, mais qui, une fois assemblée avec d'autres, fera apparaître un pan du tableau» (chap. 18);

— dans *La maison du péril* (chap. XII), Poirot s'écrie : «Je me doutais qu'il me manquait un des éléments du puzzle. L'essentiel était de le trouver»;

— et hormis Hercule Poirot, c'est encore le narrateur de *La plume empoisonnée* à l'esprit duquel «des morceaux du "puzzle" s'imposaient» (chap. VIII, 1);

⁸ L'image du puzzle apparaît aussi chez Patricia Wentworth, *Le belvédère*, coll. 10/18, p. 203 (p. 145, l'image était celle «de fils épars qui demandent à être rassemblés et tissés ensemble»); ou *L'affaire William Smith*, coll. 10/18, p. 168.

— ou, dans *L'heure zéro*, l'inspecteur Battle qui, d'un nouvel indice, déclare que «c'est une autre pièce de notre puzzle»;

— ou, dans *N. ou M?*, Tuppence observe que «c'est bien agréable quand on commence à reconstituer le puzzle» (chap. 8) et plus loin, «dans l'esprit de Tommy, les pièces du puzzle se mirent en place» (chap. 9);

— et encore, dans *Le club du mardi continue*, IX, c'est au puzzle que fait tacitement référence cette observation que la solution de miss Marple était la bonne «parce que toutes les pièces s'emboîtaient d'une manière parfaitement logique».

Dans *Drame en trois actes*, Poirot, au lieu du puzzle, fait un château de cartes qui lui inspire ceci : «reconstituer un crime, tel est le but d'un détective. Pour y parvenir, il doit poser les pièces les unes au-dessus des autres, comme pour construire un château de cartes. Si les faits ne se juxtaposent pas, si les cartes ne tiennent pas en équilibre, il faut recommencer le château, ou il s'écroulera» (chap. XV); et plus loin : «tout confirmait la vraisemblance de mon hypothèse. Mon château de cartes était bien construit» (chap. XV). Changeant de jeu, il s'écrie dans *Je ne suis pas coupable* «une petite pièce du grand jeu de patience nous manque» (chap. IX) à quoi fait écho cette réflexion d'un personnage du *Noël d'Hercule Poirot* à propos des méthodes de Poirot : «cela me fait penser à un jeu de patience. Lorsqu'on arrive à la fin, tous les petits morceaux, qui semblaient ne pouvoir aller nulle part, trouvent leur place d'eux-mêmes» (Septième partie, V).

Le puzzle illustre exactement la méthode archéologique telle que nous la comprenons, tout à la fois opposition en séries et composition en ensembles⁹. Les passages de *Poirot joue le jeu* cités plus haut sont à cet égard lumineux : il s'agit, d'un côté, de repérer les «ressemblances», avec un intérêt particulier pour ce qui a un «aspect étrange», par la raison que le bizarre, donc le rare, est porteur de plus de sens¹⁰; de l'autre, d'«ajuster» ce qui doit «former un tout». Le souci est toujours d'opposer et de composer, d'obéir à «l'intuition que certains événements apparemment séparés sont liés les uns aux autres» (*La fête du potiron*, chap. XVIII), d'assembler les faits (qu'on) soupçonne d'avoir un point commun» (*ibid.*, début du chap. XXI), d'«assembler les faits dans leur ordre logique» (*La plume empoisonnée*, chap. XIV, 1). De ce point de vue, l'image du château de cartes est moins exacte puisqu'il consiste dans l'association non ergologique de pièces interchangeables.

La conséquence est claire : «lorsqu'un problème de cette sorte se pose, nous devons envisager toutes les explications possibles et les éliminer une à une jusqu'à ce que nous arrivions à la dernière qui est obligatoirement la bonne» (chap. XXIII-2) et dont il faudra «accepter les conséquences qui en découlent» (*Le crime de l'Orient-Express*, chap. XIII). Mais à quoi reconnaît-on cette bonne hypothèse? Réponse : elle «possède l'avantage de rapprocher des faits» (*La maison du péril*, chap. IX); ou, mieux, elle «explique tout» (*Un meurtre est-il facile?*, chap. XX), elle «explique tous les événements», c'est «un système qui explique presque tout», «une explication qui donne la clé de tous les événements» (*Affaire Prothéro*, chap. XXVI et XXX). Et plus précisément, la solution se dérobe tant que «plusieurs petits détails curieux ne semblent pas s'ac-

⁹ *Artistique et archéologie*, proposition n° 242.

¹⁰ Comme nous l'avons souligné en traitant de la «pondération» des indices : *Artistique et archéologie*, proposition n° 250.

corder», tandis qu'elle est assurée dans le cas contraire parce que «les faits pris méthodiquement et dans leur ordre n'admettent qu'une explication» (*Le crime du golf*, chap. VII et XV); ou encore, «il doit en être ainsi, sinon les événements subséquents seraient totalement dépourvus de sens» (*La maison du péril*, chap. XII). Même si c'est, généralement parlant, le critère d'excellence de toute hypothèse scientifique que d'expliquer toutes les observations, on croirait entendre un professionnel de l'archéologie : «tout s'accorde avec l'hypothèse crétoise», écrit par exemple l'un d'eux¹¹.

Mais il est plus facile d'énoncer le principe que de l'appliquer casuellement; Poirot indique très bien en quoi il est rétrospectivement problématique d'associer des unités complémentaires : dans un puzzle «le difficile, c'est de distinguer les pièces qui vont dans le tapis de fourrure de celles qui appartiennent à la queue du chat» (*Les vacances d'Hercule Poirot*, chap. XI, 3)¹².

Le raisonnement peut aboutir à une restitution ou une reconstitution du tout dans l'absence de la grande majorité des parties. *Une poignée de seigle* s'achève sur ces mots : miss Marple éprouvait «une satisfaction assez proche de celle du savant qui, avec un fragment de machoire et une paire de molaires, a réussi à reconstituer le squelette complet de quelque monstrueux représentant d'une espèce animale disparue». Agatha Christie compare ainsi l'enquête policière à la paléontologie comme Balzac lui comparait l'archéologie : «l'archéologie est à la nature sociale ce que l'anatomie comparée est à la nature organisée. Une mosaïque révèle toute une société, comme un squelette d'ichthyosaure sous-entend toute une création»¹³. Ce double parallèle en dit long sur la parenté du raisonnement policier et du raisonnement archéologique, ou plus précisément sur leur analogie (dans le sens où la théorie de la médiation signifie par ce mot la correspondance des plans de rationalité). En effet, il convient de corriger Balzac : c'est l'enquête policière qui est au social ce que la paléontologie est à l'organique, tandis que l'investigation archéologique correspond, elle, au technique. Raisonnant de même sorte, l'enquête policière et l'archéologie ne s'inscrivent pas sur le même plan : portant sur des agissements interpersonnels, visant à refaire non un produit fabriqué mais une histoire, la première opère une restitution ou une reconstitution au plan sociologique, analogue de ce que la seconde opère au plan ergologique.

Nous avons souvent indiqué que le raisonnement en ensemble, par association d'éléments complémentaires, s'oppose au raisonnement en série, par rapprochement d'éléments similaires¹⁴. Il est notable que les deux grands détectives d'Agatha Christie aient là-dessus des usages différents. Développant l'enquête de la façon d'un puzzle, Hercule Poirot met en jeu tout à la fois les rapports de similarité et de complémentarité. Trouvant généralement la clé de l'énigme dans une analogie avec telle personne ou telle situation de son village, dans «des points communs entre ceux qu'elle côtoyait et d'autres gens qu'elle connaissait intimement» (*Le major parlait trop*, chap. II), dans la récurrence «du même genre de choses» (*Affaire Prothéro*, chap. XI), miss

¹¹ J.-Cl. Poursat, dans *Les civilisations égéennes*, coll. «Nouvelle Clio», 1 ter (1989), p. 318.

¹² Cité par P.-Y. Balut, *RAMAGE*, 2 (1983), p. 195 dans l'exposé de sa théorie des séries et ensembles archéologiques.

¹³ Balzac, *La recherche de l'absolu*, 2^e édit. de la Pléiade, X, p. 657-658.

¹⁴ *Artistique et archéologie*, propositions n° 242-246.

Marple «commence par classer» (*ibid.*, chap. XXVI) : elle paraît s'en tenir aux rapports de similarité.

2. *Le respect des observations.*

Dieu sait que le respect des observations n'est pas le fort de tous les archéologues (un maître éminent de ma connaissance annonçait même avant la fouille ce qu'on y découvrirait et qui viendrait soutenir ses thèses favorites!). Tout à l'inverse de son antagoniste français Giraud qui «force toujours les faits à s'accorder avec sa théorie» (*Le crime du golf*, chap. XXI), Poirot proclame dans *Un, deux, trois* : «je ne tourmente pas les faits pour les ajuster à mes hypothèses» (chap. V, 6). Et dans *La mystérieuse affaire de Styles* : «il faut tout prendre en considération. Si le fait ne s'adapte pas à la théorie, alors abandonnez la théorie» (chap. V). Ce texte a le mérite de lier le respect du fait au principe du puzzle : la «théorie» d'ensemble tire sa crédibilité de l'authenticité de chacune des pièces qui le composent. Et pareillement de miss Marple : en dépit des ses différences de méthode, on savait à Scotland Yard que «lorsqu'elle formulait une hypothèse, elle reposait toujours sur des observations solides» (*Le major parlait trop*, chap. XVI).

3. *La construction des indices.*

La façon dont un Poirot construit les indices évoque assez l'idée que nous-mêmes nous en faisons. De même que nous n'avons jamais nié l'efficacité de l'«œil du connaisseur» ni des impressions de tout un chacun qui peuvent n'être «qu'un raisonnement de congruence sans le savoir»¹⁵, Poirot proclame que «dans un esprit logique il n'y a pas de place pour l'intuition» et qu'elle «est en réalité une impression résultant de la déduction logique ou de l'expérience», et d'évoquer les experts en tableaux ou en meubles (*A. B. C. contre Poirot*, chap. 34); pareillement la certitude où, sans examen approfondi, on peut être spontanément de la véracité d'un ragot évoque l'égyptologue qui date aussitôt un scarabée rien qu'à le voir et le toucher (*Miss Marple au club du mardi*, IV) : «il est bien souvent incapable d'énoncer la règle précise qui guide sa pensée; il *sait*, voilà tout». Comme nous aussi Poirot dénie que la dimension de l'indice importe à sa valeur, sinon parce que «le goût du romanesque exige que tous les indices soient infinitésimaux» (*Le crime du golf*, chap. VII). Enfin, sous la répartition professionnelle que propose Poirot d'experts soumettant les faits à d'«autres, les Hercule Poirot, (qui) sont au-dessus des experts» et qui sont capables de «déduction logique» (*ibid.*, chap. II), je verrai bien notre conviction qu'une observation n'est indice que pour autant qu'en soit construit le sens¹⁶.

Rien d'étonnant que ces principes puissent s'appliquer bénéfiquement au raisonnement archéologique. Comme celle du diagnostic médical et du diagnostic archéolo-

¹⁵ P.-Y. Balut, *RAMAGE*, 2 (1983), p. 198; *Artistique et archéologie*, proposition n° 250.

¹⁶ *Artistique et archéologie*, proposition n° 249.

gique¹⁷, la ressemblance est frappante de l'enquête policière et de l'archéologie¹⁸, ou plus précisément, pour parler en nos termes, d'une archéologie dont la prégnance coutumière de la «relève»¹⁹ fait essentiellement une résolution d'énigmes, au point qu'on a pu voir dans *RAMAGE* un propos de Poirot inscrit en exergue d'un exposé de théorie de l'archéologie²⁰. Mais ce sont là des convergences qui tiennent à la ressemblance logique des problèmes en cause, non à des contacts entre gens de professions différentes. Tandis qu'Agatha Christie était mariée à un archéologue dont elle pouvait suivre de près les argumentations. La question serait de savoir si Hercule Poirot (ne parlons pas de Miss Marple dont la clarté de vue s'assortit régulièrement d'explications confuses!) raisonne seulement comme un détective surdoué à la Sherlock Holmes ou comme un archéologue du meurtre.

La réponse ne fait guère de doute. Certes, il faudrait — ce que, trop éloigné de l'archéologie orientale, je n'ai pas le loisir de faire — observer si Max Mallowan et Hercule Poirot argumentent de même façon. Mais le nom même d'Hercule Poirot peut déjà alerter : j'entends bien qu'Agatha Christie a associé un prénom prestigieux à un nom ridicule, comme Balzac inventait César Birotteau, et comme A. B. C. qui se nomme Cust «est affublé de deux prénoms pour le moins ronflants : Alexandre et Bonaparte» (*A. B. C. contre Poirot*, chap. 31); cependant Poirot est un nom relativement peu courant et qui ne semble pas spécialement prêter à rire en anglais. Or, je ne connais qu'un seul homonyme de quelque notoriété : Achille Poirot qui, associant lui aussi un prénom mythologique à ce nom qui en français sonne comme celui d'un légume trivial, faisait partie de l'Expédition de Morée. Coïncidence? peut-être, mais il est quand même troublant que, lorsque Hercule, dans *Les quatre*, s'invente un frère, il le nomme précisément Achille (chap. XV). Mais surtout le rapprochement du métier de détective et de l'archéologie est explicite, au terme de *Meurtre en Mésopotamie* (chap. XXVIII), dans cette conclusion de Leidner : «vous auriez fait un archéologue hors ligne, monsieur Poirot. Vous possédez le don de recréer le passé»²¹.

Philippe BRUNEAU

¹⁷ M. Bourel et Ph. Bruneau, *RAMAGE*, 5 (1987), p. 11-26.

¹⁸ Après d'autres, nous l'avons soulignée : *Artistique et archéologie*, propositions n° 17, 28, 249, 265bc.

¹⁹ *Ibid.*, n° 228-230.

²⁰ Cf. supra, n. 12.

²¹ Seul m'intéresse ici le rapprochement de l'investigation archéologique et de l'enquête policière, car bien sûr nous ne prenons nullement à notre compte que la reconstitution du passé soit l'objectif de l'archéologie : *Artistique et archéologie*, proposition n° 224.

L'ARCHÉOLOGIE D'UNE ŒUVRE LITTÉRAIRE : LES ILLUSTRATIONS DE *NOTRE-DAME DE PARIS*

L'archéologie d'une œuvre littéraire* est un thème fort vaste dont les linéaments ont été définis dans un précédent fascicule de *RAMAGE* : illustration littéraire, théâtre ou littérature outillée, roman archéologique¹. C'est le premier aspect de cette question qui va ici nous retenir, à travers un cas particulier, les illustrations de *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo.

Pour une telle étude, il était nécessaire de choisir une œuvre littéraire apte à fournir un bon nombre d'images. *Notre-Dame de Paris* semblait être une œuvre intéressante pour cette raison mais aussi pour l'éclectisme apparent des représentations : un roman abondamment illustré deux siècles durant par diverses personnalités. L'illustration littéraire n'étant pas définie par son genre artistique, les représentations étudiées ici sont techniquement diverses : lithographies, aquarelles, peintures, films... et illustrations livresques, qui sont tout de même les plus nombreuses. Rassemblées par la référence à un même roman, elles appartiennent à un ensemble plus vaste que sont les illustrations des œuvres de V. Hugo et plus largement encore les illustrations littéraires du XIX^e et du XX^e siècle.

La majorité des illustrations de *Notre-Dame de Paris* est conservée à la Maison de Victor Hugo, Place des Vosges, dernière demeure de l'auteur. On y trouve presque tous les livres illustrés (éditions collectives et œuvres séparées) ainsi que dix volumineux cartons renfermant des illustrations en tout genre (gravures originales, lithographies...). Tout n'est pas disponible à la bibliothèque et la réserve recèle d'autres représentations, telles les aquarelles présentées au salon de 1833 par L. Boulanger. Dans

* Paradoxalement cet article consacré aux illustrations n'est pas lui-même illustré : n'étant pas en état de reproduire les dizaines de figures qui eussent été également nécessaires, nous avons pris le parti de n'en donner aucune [note de la Rédaction].

¹ Ph. Bruneau, «Archéologie et littérature», *RAMAGE*, 10 (1993), p. 55-91.

le musée, une salle est entièrement consacrée aux illustrations de *Notre-Dame de Paris* (comme il est d'ailleurs consacré une salle aux *Misérables*) : peintures mais aussi gravures et lithographies reprises de livres illustrés. La Bibliothèque Nationale possède également des éditions livresques originales et des rééditions. Quelques autres représentations se trouvent çà et là, tels le papier peint Esmeralda et l'étiquette de cognac conservés à la Bibliothèque Forney, ou celles de Wiertz au musée éponyme de Bruxelles.

Dans ce cadre de «l'art de la littérature»², il s'agit donc de reconnaître ce que les illustrations font du roman de V. Hugo, ce que l'image produit par rapport au texte : ce que l'on voit à l'image est-il identique à ce que l'on sait du récit ? C'est ce que nous étudierons d'abord à travers le choix des épisodes illustrés, certains l'étant abondamment, d'autres beaucoup moins, tout en cherchant les raisons de telles disparités. Nous considérerons ensuite l'illustration de ces épisodes : comment les descriptions de V. Hugo se trouvent être confirmées, infirmées, négligées, mais aussi ce qu'il advient des descriptions incomplètes. Après avoir analysé ces images en tant qu'ouvrages illustratifs, il sera nécessaire d'en étudier le style, sachant qu'elles sont historiquement situées et singularisées. Enfin, nous nous intéresserons au statut de l'écrit parmi toutes ces images, c'est-à-dire aux inscriptions accompagnatrices.

I. LA «LÉGENDE»³ À ILLUSTRER

L'œuvre : le choix de *Notre-Dame de Paris*.

Au XIX^e siècle les illustrations livresques connaissent un essor et prennent une place considérables dans la fabrication du livre. Demandées par de nombreux éditeurs, elles connaissent un grand succès auprès du public destinataire. Des journaux illustrés font leur apparition tels *Le Charivari* (1830), *L'Artiste* (1831), ou encore *L'Illustration* (1843). Au XX^e siècle ce genre de représentations, moins en vogue, est supplanté par d'autres types d'images, notamment le cinématographe.

De son vivant, Victor Hugo a été un auteur à succès tant par ses poésies, ses drames, ses romans, que par ses propos politiques. Entré dans les manuels d'histoire et de littérature dès 1870, il connaît encore aujourd'hui la notoriété. Dans son œuvre illustrée, deux romans sont particulièrement féconds en images : *Les Misérables* (1862) et *Notre-Dame de Paris* (1831). Ce dernier eut un tel succès que plusieurs éditeurs demandèrent à V. Hugo un autre roman de ce genre. L'auteur annonça *La Quiquengrogne* et *Le Fils de la bossue*, mais qui ne furent jamais écrits. La majorité des illustrations livresques de *Notre-Dame de Paris* sont du XIX^e siècle (1831-1889), au cours duquel quelques autres représentations (aquarelles, peintures, gravures) furent exposées dans les salons; des éditions originales sont publiées au XX^e siècle, même si la plupart sont truffées d'illustrations antérieures; enfin, plusieurs films sont réalisés⁴.

² *Ibid.*, p. 81.

³ Je prends le mot dans l'acception où il est défini *ibid.*, p. 60.

⁴ Cf. la liste des illustrations donnée en appendice.

Diverses raisons peuvent expliquer ces choix. D'abord, des raisons d'ordre glossologique. Ce roman de V. Hugo est sans aucun doute plus facile à représenter que *La Critique de la raison pure*, voire même que *Les Contemplations*! Autant «elle était brune [...], elle dansait, elle tournait, elle tourbillonnait sur un vieux tapis de Perse» (II, 3) est concrètement concevable, donc imagièrément représentable, autant ne l'est guère «le je pense doit pouvoir accompagner toutes mes représentations car autrement serait représenté en moi quelque chose qui ne pourrait pas du tout être pensé» de Kant! L'image est plus apte à représenter une intrigue romanesque, une histoire événementielle qu'un discours philosophique ou poétique.

Il est aussi des raisons axiologiques. En effet, le roman de V. Hugo semble légalement plus représentable que *La Philosophie dans le boudoir*! Pas de scènes pornographiques, seulement quelques passages sur les débauchés de la Cour des Miracles (II, 6; X, 3), du cabaret de la Pomme d'Ève (VII, 7) et du Pont Saint-Michel (IX, 1); peu de scènes de crimes sanglants ou non décrits comme tels, pas de moine immoralement raconté comme dans le roman de M. G. Lewis. Cependant le droit de l'image n'est pas seul en cause. Le plaisir de l'illustrateur à représenter telle ou telle œuvre peut être l'une des raisons de ce déploiement d'illustrations pour le roman de V. Hugo. Louis Boulanger, proche de l'auteur dont il est dit «l'alter Hugo», a imaginé quantité d'œuvres de son ami; il était donc logique que le plaisir de représenter *Notre-Dame de Paris* s'inscrivît dans son désir d'illustrer poésies, drames et romans hugoliens. Le plaisir de l'illustrateur et de l'éditeur s'accompagne aussi de celui du lecteur-spectateur. On s'engoue pour de tels récits à intrigue rocambolesque et mélodramatique où les sentiments les plus passionnés se côtoient; ou aussi pour le mystère et le fantastique. Au XIX^e siècle la mode est au roman noir avec notamment la traduction, en 1828, du *Faust* de Goethe par Gérard de Nerval⁵, les romans anglais tels *Melmoth ou l'homme errant*⁶ ou encore *Le Moine* de M. G. Lewis⁷ joué à l'Odéon en 1831 avec Juliette Drouet dans le rôle d'Antonia. Le personnage de Claude Frolo rappelle celui de Faust, astrologue initié aux sciences occultes par le démon, à qui il a vendu son âme. La cellule du moine est étrangement similaire à celle du héros légendaire : «le lecteur n'est pas sans avoir feuilleté l'œuvre admirable de Rembrandt...» qui a représenté le docteur Faust dans son lieu mystérieux; «quelque chose de semblable à la cellule de Faust s'offrit à la vue de Jehan ...» (VII, 4)⁸. Le monde des truands, la Cour des Miracles dans le roman de V. Hugo, est aussi un thème qui plaît. Les rues de Paris et les bas-fonds sont à l'ordre du jour avec les romans-feuilletons. Enfin, le XIX^e siècle aime le Moyen Âge. Alexandre Lenoir crée le Musée des Monuments français (1830), Arcisse de Caumont fonde la Société d'Archéologie (1834) et diffuse vers 1850 les connaissances nouvelles sur l'art médiéval. V. Hugo prend la défense de cet art dans des chapitres comme *Ceci tuera cela* (V, 2), défense qu'il avait amorcée dans *Odes et ballades*⁹ et dans *La Revue de Paris*¹⁰.

⁵ Goethe, *Faust* (Tubingen, 1808); G. de Nerval, *Faust* (Paris, 1828).

⁶ C. R. Maturin, *Melmoth ou l'homme errant* (Paris, 1820).

⁷ M. G. Lewis, *Le Moine* (Paris, 1795).

⁸ Sur ce passage, cf. le commentaire de Ph. Bruneau, *op. cit.* (*supra*, n. 1), p. 88-89.

⁹ V. Hugo, *Odes et ballades*, «La Bande noire», II, 3 (Paris, 1822).

¹⁰ «Note sur la destruction des monuments en France», *La Revue de Paris*, 1829.

Toutes ces raisons contribuent à l'engouement des illustrateurs et du public pour *Notre-Dame de Paris*. Mais elles ne peuvent rester constantes; au XX^e siècle le roman noir est un peu passé, le Moyen Âge n'est plus une nouveauté. La postérité de l'oeuvre et de son auteur peut être alors une condition suffisante. L'imagier peut aussi illustrer *Notre-Dame de Paris* par simple préférence pour ce roman. Il est difficile de juger des motivations personnelles des illustrateurs. En 1956 J. Delannoy réalise le film *Notre-Dame de Paris*; en 1993 Cl. Berri réalise *Germinal*. A chacun ses préférences!

Les épisodes à illustrer.

1. De la prédilection à l'exclusion.

a. Des épisodes favoris.

Certaines scènes du roman sont systématiquement représentées au cours des éditions. Ainsi quatre «grands» épisodes reviennent sans cesse dans les illustrations du XIX^e et du XX^e siècle : Phoebus sauvant la Esmeralda, enlevée par Quasimodo (II, 4)¹¹; la nuit de noces de Gringoire et de la bohémienne (II, 7)¹²; la Esmeralda donnant à boire à Quasimodo (VI, 4)¹³; Frollo assassinant Phoebus (VII, 8)¹⁴. De plus les différentes illustrations de ces épisodes ne s'attachent presque exclusivement qu'à un seul moment. La Esmeralda est assise sur le cheval de Phoebus, Gringoire et la Esmeralda sont attablés, la Esmeralda fait boire Quasimodo, Frollo tient le poignard au-dessus de la tête de Phoebus. L'illustration de moments bien précis oblige à la suppression de certains autres. La représentation d'Esmeralda sur le cheval de Phoebus implique que l'arrestation de Quasimodo par les archers ne soit pas imagée.

Il est rare que deux moments consécutifs soient illustrés dans une même édition. Lorsque Quasimodo jette Jehan du haut de la galerie des rois (X, 4), la représentation en exclut le moment où il lui enlève le cuirasse¹⁵. Le choix est fait d'un moment et non d'un autre. Cependant, on peut trouver certaines représentations montrant une succession de moments différents dans un même épisode. C'est ce qu'il advient des illustrations de la sachette et de la Esmeralda dans le Trou aux Rats (XI, 1). La sachette tient prisonnière la bohémienne dans l'illustration de L. Boulanger, les deux femmes se reconnaissent dans les éditions Hetzel et Hetzel-Lacroix, la sachette protège sa fille dans les éditions Renduel et Perrotin, les archers s'introduisent dans la cellule dans l'illustration de N. E. Maurin et dans l'édition Testard, la sachette protège la

¹¹ L. Boulanger, 1833; N. E. Maurin, 1841; A. de Bayalos, 1842; éd. Perrotin, 1844; éd. Hetzel-Lacroix, 1865; *Le Livre d'or de V. Hugo*, 1883; Timar, 1942.

¹² C. Migette, 1834; éd. Renduel, 1836; N. E. Maurin, 1841; éd. Perrotin, 1844; A. David; éd. Hetzel, 1853; *Les Bons Romains*, 1860; éd. Hetzel-Lacroix 1 865; éd. Testard, 1889; Timar, 1942; éd. Martel, 1949; éd. Hatier, 1969.

¹³ Éd. Gosselin, 1831; N. E. Maurin, 1834 & 1841; A. de Bayalos, 1842; éd. Hetzel 1853; *Les Bons Romains*, 1860; éd. Hetzel-Lacroix 1865; éd. Hebert, 1885; éd. Lemerre, 1886; L. O. Merson, 1889; Timar, 1942; éd. Martel, 1949; Gotlib, 1976.

¹⁴ N. E. Maurin, 1834 & 1841; A. Devéria; éd. Renduel, 1836; A. Couder, 1837; A. de Bayalos, 1842; J. B. Madou; éd. Hetzel-Lacroix, 1865; éd. Hebert, 1885; L. O. Merson, 1889; éd. Larousse, 1935; Timar, 1942; *Musée de l'Amateur*.

¹⁵ Éd. Renduel, 1836; éd. Hetzel, 1853; éd. Hetzel-Lacroix, 1865; éd. Larousse, 1935.

Esmeralda des archers dans une représentation de L. Boulanger, la sachette s'enlace à Esmeralda traînée au gibet dans les représentations de C. Migette en 1834, de A. de Bayalos en 1842, ainsi que dans les éditions Perrotin de 1844, Hetzel-Lacroix de 1865, Testard de 1889. Ces illustrations accumulées représentent la quasi-totalité des chapitres intitulés *Lasciate ogni speranza* (VIII, 4) et *Le petit soulier* (XI, 1) tandis que précédemment seule une partie du chapitre était imagée.

b. Des épisodes négligés.

Certains épisodes ne figurent pas ou peu dans les éditions illustrées du XIX^e et du XX^e siècle. Ainsi la procession du pape des fous, alias Quasimodo (I, 5 & II, 3), est très peu imagée. Le début du roman, avec la pièce de théâtre de Gringoire et ses spectateurs (I, 1 & 2), l'arrivée du cardinal de Bourbon (I, 3), etc., n'est pas vraiment illustré. Quelques épisodes ne semblent avoir été imagés que par un seul illustrateur : ainsi C. Migette a représenté, dans ses lithographies de 1834, le passage où Gringoire et Frollo viennent chercher la Esmeralda dans la cellule de Notre-Dame (XI, 1), mais l'illustration de cet épisode ne se retrouve nulle part ailleurs. D'autres comme les retours en arrière sont négligés; Agnès alias la Esmeralda enfant et Paquette la Chantefleurie alias la sachette (VI, 3) n'apparaissent que dans les éditions Renduel et Perrotin. Timar, en 1942, représente Jehan enfant dans les bras de son frère l'archidiacre. L'édition Perrotin contient une illustration de Frollo apprenant à lire à Quasimodo (IV, 4). Seul le chapitre *Les bonnes âmes* (IV, 1), qui retrace l'histoire de Quasimodo enfant trouvé, est relativement plus imagé, notamment par Migette, Timar et dans les éditions Hetzel-Lacroix, Lemerre et Testard.

Les propos de V. Hugo sur l'architecture sont également très peu illustrés. Ce sont essentiellement les chapitres intitulés *Notre-Dame* (III, 1), *Paris à vol d'oiseau* (III, 2), *Ceci tuera cela* (V, 2). Les seules représentations sur ce sujet sont dues à C. F. Daubigny (éd. Perrotin, 1844), à Hoffbauer et E. Thérond (éd. Hugues, 1876). Deux lavis de V. Hugo, «Orient» et «Renaissance», sont repris dans l'édition Hugues.

Enfin des chapitres entiers sont négligés tels ceux qui traitent des rapports entre les personnages. *Le chien et son maître* (IV, 4) et *Impopularité* (IV,6), qui ont trait aux relations de Frollo et Quasimodo, ne sont pas représentés.

c. Des épisodes inventés.

Il est quelques images qui ne sont pas des illustrations du texte de V. Hugo mais seraient celles d'un texte écrit par l'illustrateur. Dans l'édition de 1942, Timar représente la Esmeralda se déshabillant et vue à travers le trou d'une serrure. Or, nulle part dans le roman de V. Hugo n'est mentionnée une telle scène. Dans la bande dessinée, Gotlib se délecte à inventer des épisodes : la Esmeralda transforme Phoebus en crapaud; Quasimodo, en bonne à tout faire, nettoie, époussette, jardine, cuisine... Les films contiennent également des scènes n'appartenant pas au roman. La réalisation de W. Dieterle (1939) en regorge : on assiste au bain de Louis XI; le roi donne à Esmeralda la possibilité de ne pas être condamnée (elle doit, les yeux bandés, choisir entre la dague du roi et son propre poignard; si elle touche ce dernier elle sera condamnée). Des changements sont apportés au récit : l'assassinat de Phoebus se déroule lors d'une soirée de danses et non dans la chambre de la Falourdel (VII, 8); Frollo est présent lors de la visite des cages de la Bastille alors qu'il n'en est nullement question dans le roman (X, 5); Jehan, l'écolier diabolot, devient homme d'église, etc...

Cependant les cas restent rares de ces épisodes inventés; quant aux films, ils seraient à commenter sous l'angle de l'adaptation cinématographique, ce qui n'est pas ici le propos.

2. Les raisons des choix.

a. Des épisodes et des personnages plus ou moins importants.

La première raison qui semble s'imposer pour expliquer ces choix est le degré d'importance de la scène. Des épisodes comme l'enlèvement d'Esmeralda (II, 4) ou l'assassinat de Phoebus (VII, 8) sont plus liés à l'intrigue que la pièce de théâtre de Gringoire (I, 2). Il en est de même pour les personnages. Il va de soi que Jacques Charmolue, procureur du roi, est bien plus négligeable que la bohémienne. Ainsi l'absence d'illustrations de certains épisodes et personnages n'apparaît pas comme de véritables lacunes. Dans les réalisations cinématographiques, la sachette disparaît sans que cela nuise pour autant au récit, ce qui ne serait pas le cas du meurtre de Phoebus par Frollo. Cependant ce n'est pas une raison suffisante. Comment expliquer les nombreuses illustrations des trois commères (VI, 3)¹⁶, alors que l'épisode n'est pas indispensable et le manque de représentation du jugement d'Esmeralda qui pourtant est un passage important du roman (VIII, 1)? La seule préférence de l'illustrateur, même si elle est à considérer, n'est pas non plus une raison suffisante. Il est difficile de croire qu'ils aient tous eu l'envie d'imager ou de ne pas imager le même épisode.

b. Les contraintes de l'illustration.

Format du livre et durée du film. — Le format du livre et la durée du film conditionnent la représentation. Un livre n'est fait que d'un certain nombre de pages, ce qui exclut une quantité infinie d'illustrations. Tous les épisodes ne peuvent donc être représentés; l'illustrateur ou l'éditeur, selon les cas, doit choisir. Il en est de même pour les lithographies de N. E. Maurin et de A. de Bayalos réduits en nombre et les aquarelles de L. Boulanger qui ne peuvent être en quantité illimitée¹⁷. Le manque d'espace entraîne une restriction des épisodes à illustrer. La contrainte du cadre explique également un certain type de représentations, comme la contraction de plusieurs moments en une seule image. Si l'édition Hetzel-Lacroix de 1865 contient deux illustrations pour l'enlèvement d'Esmeralda (II, 4), la délivrance par Phoebus et l'arrestation de Quasimodo, d'autres représentations, telles celles de N. E. Maurin et A. de Bayalos, concentrent les deux moments sur la même image. En 1834, lorsque C. Migette représente des *Sujets tirés du roman de V. Hugo*, il ne s'en tient qu'à quelques illustrations dont celle du Trou aux Rats (VI, 3). Il contracte en une seule image deux moments, les trois commères d'une part, la sachette d'autre part : une seule illustration prend ainsi moins de place.

Tout comme le format du livre, la durée du film implique un choix à faire dans la représentation des épisodes. Le film muet de A. Capellini (1911) ne dure que trente-cinq minutes et ceux de W. Dieterle (1939) et de J. Delannoy (1956) sont de 1h 50. Le réalisateur ne peut pas représenter la totalité du roman et ne retient donc que certains épisodes. Dans le film de A. Capellini, Louis XI et Gringoire ont disparu; les

¹⁶ C. Migette, 1834; éd. Perrotin, 1844; éd. Hetzel, 1853; *Les Bons Romans*, 1860; éd. Hetzel-Lacroix, 1865; éd. Testard, 1889; Timar, 1842; J. David.

¹⁷ Cf. la liste des illustrations donnée en appendice.

scènes représentées sont de courte durée, par exemple, l'épisode pendant lequel la Esmeralda danse devant Notre-Dame (II, 3); la scène ne dure que quelques instants alors que dans le film de J. Delannoy, qui est plus long, la bohémienne danse plusieurs minutes. Dans les trois films le personnage de la sachette, a priori trop encombrant, disparaît. Les contraintes du cadre peuvent donc expliquer certaines disparités entre le roman et ses représentations (épisodes non illustrés...) mais aussi entre les illustrations elles-mêmes (éditions comprenant plus ou moins de figures, films plus ou moins longs...).

Image statique et image cinétique. — La technique mise en oeuvre, gravure, peinture, cinématographie..., fait également comprendre ces disparités. Ainsi l'image mobile du film ne convient pas trop aux propos de V. Hugo sur l'architecture; les dialogues sont là pour les répéter sans avoir à les représenter. Le film de W. Dieterle commence par un discours du roi et de l'archidiacre sur l'imprimerie, sans qu'interviennent des images illustratives. Quelques gros plans de la cathédrale sont réalisés, mais il est difficile pour l'image mobile de multiplier ce genre de représentations. Au contraire le film est plus apte que l'image statique des éditions livresques à illustrer les rapports entre les personnages. Les dialogues, la gestuelle des acteurs, la simultanéité des scènes... permettent la représentation de chapitres comme *Le Chien et son maître* (IV, 4) ou *Impopularité* (IV, 6). Des dialogues sont ajoutés dans le film de J. Delannoy afin de dire les sentiments de Quasimodo pour la Esmeralda. Enfin, par la continuité des images, le cinéma permet l'illustration des divers moments d'un même épisode.

c. La retenue imagière.

Certains épisodes sont également négligés car, le droit du texte n'étant pas le droit de l'image¹⁸, ils ne peuvent être le sujet de représentations. Certaines choses se disent qui ne se montrent pas. Le roman de V. Hugo, sans pour autant contenir des passages particulièrement sordides, offre quelques scènes qui peuvent être axiologiquement difficiles à représenter. L'assassinat de Phoebus est sanguinolent : la Esmeralda «vit le poignard s'abaisser sur Phoebus et se relever fumant [...] on emportait le capitaine baigné dans son sang» (VII, 8). Le récit de la Falourdel continue ainsi : «ma pauvre chambre tout en sang, le capitaine étendu de son long avec un poignard dans le cou [...] j'en aurai pour plus de quinze jours pour gratter le plancher» (VIII, 1). L'image représente Frollo, avec son poignard, prêt à frapper Phoebus mais non le moment d'après et le bain de sang. Pas d'image du passage où Jehan, poussé par Quasimodo, s'écrase à terre : «puis on entendit un bruit comme celui d'une boîte osseuse qui éclate contre un mur, et l'on vit tomber quelque chose qui s'arrêta au tiers de la chute à une saillie de l'architecture. C'était un corps mort qui resta accroché là, plié en deux, les reins brisés, le crâne vide» (X, 4). L'image montre le corps en train de basculer mais rien de plus.

Les scènes un tant soit peu licencieuses sont aussi rarement représentées. Les scènes de débauches de la Cour des Miracles (II, 6; X, 3) sont évitées. L'endroit est ainsi décrit : «un gros homme à gros ventre et joviale figure [...] embrassait bruyamment une fille de joie épaisse et charnue»; c'était «un cabaret de brigands, tout aussi rouge de sang que de vin [...] le gros rire éclatait partout et la chanson obscène»; «il

¹⁸ Sur ce concept, cf. Ph. Bruneau et P.-Y. Balut, *Artistique et archéologie*, proposition 181.

avait [...] à sa droite une épaisse fille débraillée [...] les querelles dans un coin, les baisers dans l'autre...». Une véritable orgie. L'illustration de l'édition Renduel montre indistinctement un homme et une fille de joie, mais la seule représentation de cette scène se trouve dans le journal populaire *Nos Bons Romans* de 1894. Au contraire Timar illustre ce genre d'épisodes, comme la scène où Phoebus embrasse Fleur-de-Lys (VIII, 6), ou encore celle où la bohémienne se déshabille, mais nous sommes là en 1942!

II. L'ILLUSTRATION DE LA LÉGENDE

Je me suis jusqu'ici attachée à reconnaître quels épisodes ont été retenus par les illustrateurs. Il s'agit à présent d'observer comment ils les ont imagés; comment des descriptions de V. Hugo se trouvent confirmées, infirmées ou négligées et comment les lacunes descriptives font que l'image doit parfois montrer ce que le texte ne dit pas.

Des descriptions confirmées.

1. Une certaine conformité.

Les descriptions de V. Hugo sont très inégales. Parfois il abonde en détails sur les vêtements, les visages ou les intérieurs, parfois il se tait. Ou, à défaut de longues énumérations, il donne quelques détails de ci de là. De même les représentations du texte sont très inégales en fidélité. Certaines descriptions sont retenues par l'illustrateur, d'autres ne le sont pas. C'est ainsi qu'au fil des éditions et des images, on trouve des détails retenus mais dans une très grande incohérence (qui n'apparaît bien sûr qu'au lecteur-spectateur ayant en mains toutes les illustrations existantes). Par exemple le costume d'Olivier le Daim est très détaillé par V. Hugo (X, 5); le barbier du roi porte «un justaucorps écarlate rayé d'argent, et une casaque à mahoîtres de drap d'or à dessins noirs»; il a sur «la poitrine ses armoiries brodées de vives couleurs : un chevron accompagné en pointe d'un daim passant», l'écusson est accosté «à droite d'un rameau d'olivier, à gauche d'une corne de daim». G. Seguin, dans l'édition Hetzel de 1853, reprend chaque détail; l'image montre ce que le texte dit. Or, les autres illustrations font de ce costume une toute autre chose. Soit ce sont les manches mahoîtres qui sont gardées dans l'édition Perrotin de 1844, soit le tissu de drap d'or à dessins noirs est respecté dans l'édition Renduel de 1836, soit on reconnaît l'écusson dans l'illustration de *L'Artiste* de 1831 et dans celle de C. Migette en 1834, ou bien ce sont ces deux derniers qui sont conservés dans l'illustration que L. Boulanger donne pour l'édition Perrotin. Mais alors que G. Seguin respecte une description que les autres omettent, il ne confirme pas imagièremment d'autres éléments du texte. La «casaque à mahoîtres fourrées» de Jehan devient à l'image un justaucorps à manches étroites, détail que retient pourtant G. Brion dans l'édition Hetzel-Lacroix de 1865. Ainsi un illustrateur peut retenir un élément que d'autres négligeront, ou inversement omettre un détail que d'autres relèveront. Cela dépend de la volonté de rester fidèle au texte, de la lecture qu'on en a fait, du choix des éléments à garder... et de bien d'autres raisons que nous verrons ultérieurement. Cependant, malgré la grande irrégularité des

détails conservés, il en est quelques-uns qui reviennent dans les différentes représentations.

2. *Réurrence de certains éléments.*

L'image garde les indications générales fournies par les descriptions, les éléments qui semblent indispensables. Comment l'illustrateur pourrait-il imager Phoebus autrement qu'en habit de chevalier, Frolo autrement qu'en soutane? Si Gringoire peut être représenté en longue robe de savant ou en tunique¹⁹, c'est que cela ne change rien de fondamental; il est philosophe ou pauvre poète. A ne pas vêtir Frolo de la soutane, l'image n'illustrerait plus un prêtre, élément indispensable. La structure des scènes est également conservée. Phoebus sauve la Esmeralda sur son cheval (II, 4); Quasimodo est fouetté sur le pilori (VI, 4)²⁰; à la Bastille, le roi écoute Olivier le Daim tandis que les flamands discutent (X, 5)²¹, etc...

Les détails physiques que donnent V. Hugo sur les personnages sont très souvent conservés par les illustrateurs. La Esmeralda, créature charmante aux jolies formes et aux gracieuses manières, a les cheveux bruns; l'image ne représente pas un laide-ron blond mais bel et bien une jolie fille brune (II, 3). Frolo est chauve avec «aux tempes quelques touffes de cheveux rares et déjà gris»²² (II, 3), ce que l'image montre. Phoebus a des «moustaches à la bourguignogne»²³ (II, 4). Également retenue, l'attitude des personnages : Phoebus retrousse sa moustache avec fierté (II, 4) dans les illustrations de A. de Bayalos, G. Brion, N. E. Maurin; lors de leur nuit de noces (II, 7), la Esmeralda est rêveuse, «préoccupée d'une autre pensée» tandis que Gringoire, affamé, «mange avec emportement»; Louis XI est assis le dos courbé dans son fauteuil, «le corps disgracieusement plié en deux, les genoux chevauchant l'un sur l'autre, le coude sur la table» (X, 5), dans les éditions Renduel, Perrotin, Hetzel-Lacroix.

Les illustrateurs retiennent également des détails matériels que donne V. Hugo de temps en temps sans pour autant les décrire. «Une chandelle de cire jaune» est posée sur la table du repas de noces (II, 7); on la retrouve presque systématiquement à l'image²⁴. Le «sablier noir» situé sur le pilori (VI, 4) est également visible dans les représentations des éditions Perrotin, Hetzel et Testard. Lors de l'assassinat de Phoebus (VII, 8), celui-ci et Esmeralda sont assis sur un «coffre en bois», détail que reprennent les illustrations. Lorsque Frolo est appuyé sur la balustrade de la tour de Notre-Dame avant d'être poussé par Quasimodo (XI, 2), se trouve là une gouttière avec «deux giroflées en fleur» qu'image l'édition Hetzel-Lacroix.

¹⁹ Éd. Hetzel, 1853; éd. Hetzel-Lacroix, 1865.

²⁰ Éd. Renduel, 1836; éd. Perrotin, 1844; éd. Hetzel, 1853; éd. Hetzel-Lacroix, 1865; éd. Testard, 1889, éd. Hatier, 1969; Gotlib, 1976.

²¹ Éd. Renduel, 1836; éd. Perrotin, 1944; éd. Hetzel-Lacroix, 1865.

²² L. Boulanger, 1833; N. E. Maurin, 1834 & 1841; éd. Hetzel, 1853; Timar, 1942.

²³ A. de Bayalos, 1842; éd. Hetzel, 1853; G. Brion, 1876; note 4 p. 3.

²⁴ Éd. Renduel, 1836; éd. Perrotin, 1844; A. David; éd. Hetzel-Lacroix, 1865; éd. Testard, 1889; Timar, 1942; éd. Martel, 1949.

Des descriptions infirmées.

1. Inadvertances.

a. Une mauvaise lecture.

Il n'est pas toujours aisé de distinguer les inattentions de l'illustrateur et les infirmations voulues. Rien à priori ne nous permet d'avancer que le roman a été mal lu et donc illustré de manière fantaisiste. Cependant, dans les illustrations de *Notre-Dame de Paris*, des contradictions semblent être des fautes de lecture plus que répondre à un parti pris pour l'infirmation. Dans le chapitre intitulé *Qu'un prêtre et un philosophe sont deux* (VII, 2), Gringoire est devenu saltimbanque et compagnon d'Esmeralda. Il a changé de tenue et son habit n'est plus une «serge noire, rapée et lustrée de vieillesse» (I, 2) mais une «casaque jaune et rouge». G. Seguin, dans l'édition Hetzel de 1853, note bien le changement mais un peu trop tôt : alors qu'il l'image avec son vieil habit dans la présentation du personnage et avec son habit de saltimbanque dans l'illustration du chapitre noté ci-dessus, il en fait aussi un saltimbanque dans la représentation de la nuit de noces (II, 7); or, tout juste sauvé de la pendaison par la bohémienne, Gringoire n'est pas encore son compagnon de route et a toujours son pauvre surtout. L'illustrateur n'a pas porté attention à la chronologie des scènes!

Une autre infirmation semble être une inadvertance. Dans le chapitre *Une larme pour une goutte d'eau* (VI, 4), V. Hugo fait une description assez précise du pilori auquel est condamné Quasimodo : «un degré fort raide en pierre brute qu'on appelait par excellence l'échelle conduisait à la plate-forme supérieure». Tandis que le degré en pierre est conservé dans les illustrations de cette scène, G. Seguin et F. Flameng le transforment en échelle. Auraient-ils mal lu la description?

b. Inadvertance ou ignorance du référent?

Tout comme il est difficile de juger d'une inadvertance, il est malaisé de la distinguer d'une éventuelle ignorance qu'aurait l'illustrateur du référent décrit. Dans le chapitre *Un maladroit ami* (X, 4), Quasimodo jette Jehan du haut de la galerie des rois de Notre-Dame. Or, T. Johannot, dans l'édition Renduel de 1836, montre le bossu aux prises avec l'écolier sur une balustrade aux ajours tréflés. T. Johannot n'a-t-il pas fait attention ou ignorait-il l'aspect de cette balustrade? On retrouve une erreur similaire dans la représentation de la scène où Quasimodo, sauvant la Esmeralda, se réfugie dans la cathédrale (VIII, 6) : «Quasimodo s'était brusquement enfoncé dans l'église avec son fardeau [...] tout à coup on le vit reparaitre à l'une des extrémités de la galerie des rois de France [...] un moment après il reparut sur la plate-forme supérieure, toujours l'égyptienne dans ses bras [...] il fit une troisième apparition sur le sommet de la tour du bourdon». G. Brion, dans l'édition Hetzel-Lacroix, représente une balustrade qui ne correspond à aucune de celles mentionnées. C'est de la plate-forme supérieure à la galerie des rois qu'elle se rapproche le plus; cependant il dessine des arcs en ogive retombant sur de petits chapiteaux alors qu'en réalité les arcs sont trilobés.

Certaines modifications qui peuvent paraître des inattentions sont pourtant sûrement voulues. Dans la scène du rendez-vous de Phoebus et la Esmeralda chez la Falourdel (VII, 8), l'officier et la bohémienne sont assis sur un coffre. F. Flameng, dans

l'édition Hebert de 1885, ne respecte pas ce détail et fait du coffre un lit. La nudité d'Esmeralda donne à penser que ce n'est pas là une inadvertance!

b. Simplification visuelle.

Certaines descriptions de V. Hugo, pourtant précises et concentrées, ne sont pas retenues par l'illustrateur.

Il en est ainsi des trois commères en route vers le Trou aux Rats dans le chapitre intitulé *Histoire d'une galette au levain de maïs* (VI, 3). Ces trois bavardes sont deux bourgeoises et une provinciale. Les deux premières sont vêtues d'une «fine gorgerette blanche», d'une «jupe de tiretaine rayée rouge et bleue», de «chaussures de tricot blanc, à coins brodés en couleur», de «souliers carrés de cuir fauve à semelles noires» et enfin sont coiffées d'une «espèce de corne de clinquant surchargée de rubans et de dentelles». Quant à la provinciale, elle est «attifée à peu près de la même manière», à ceci près que «sa ceinture lui [remonte] au-dessus des hanches», que sa gorgerette est plissée, qu'elle a «des nœuds de rubans sur les souliers» et que «les raies de la jupe [sont] dans la largeur et non dans la longueur»; enfin elle tient par la main un enfant, «un gros garçon qui tenait à la sienne une grosse galette». Il est donc aisé de différencier la provinciale des deux parisiennes. Or, que montrent les illustrations? Ces différences vestimentaires ne se trouvent que dans les éditions Perrotin et Hetzel et dans *Les Bons Romains* de 1860. La provinciale a bien une gorgerette plissée, une ceinture haute, des rayures en largeur sur sa robe et des nœuds aux souliers. Un détail distinctif supplémentaire apparaît : la coiffure. V. Hugo ne dit pas que la rémoise porte un chapeau plat, différent des cornettes des parisiennes. À l'image il est plus facile de distinguer les trois femmes par leur chapeau que par les détails de leur tenue. C'est ce que font les autres éditions. Les représentations de C. Migette, G. Brion, J. David, L. O. Merson et de Timar placent la différence sur la coiffe et non sur les robes qui ne s'accordent pas à la description de V. Hugo. Les nœuds aux souliers disparaissent sous les robes, celles-ci deviennent unies ou à fleurs, etc... Les commères n'en sont pas pour autant similaires : la provinciale porte un chapeau plat²⁵, une cornette au bout coupé²⁶, une coiffure en cœur²⁷.

Le même procédé se retrouve dans l'illustration du chapitre *Du danger de confier son secret à une chèvre* (VII, 1) où sont décrites Fleur-de-Lys, future de Phoebus, et ses compagnes : «à la longueur du voile qui tombait du sommet de leur coiffe pointue enroulée de perles, jusqu'à leurs talons, à la finesse de la chemisette brodée qui couvrait leurs épaules en laissant voir leurs belles gorges de vierges, à l'opulence de leurs jupes de dessous, plus précieuses encore que leur surtout [...], à la gaze, à la soie, au velours dont tout cela était étoffé, il était aisé de deviner de nobles et riches héritières». Près d'elles, Aloïse de Gondelaurier, veuve et mère de Fleur-de-Lys, vêtue d'une «cotte-hardie armoriée [...] du temps de Charles VII» avec gond et laurier «brodés en blason». Là encore l'image déplace des robes sur la coiffe le signe de reconnaissance²⁸ La robe de la veuve n'est pas celle du texte et, n'était son âge, elle ne serait

²⁵ C. Migette, 1834; éd. Perrotin, 1844; éd. Hetzel, 1853; *Les Bons Romains*, 1860.

²⁶ Éd. Hetzel-Lacroix, 1865.

²⁷ Timar, 1942.

²⁸ L. Boulanger, 1833; C. Migette, 1834; éd. Renduel, 1836; éd. Perrotin, 1844; *Les Bons Romains*, 1860; éd. Hetzel-Lacroix, 1865; éd. Lemerre, 1886; éd. Testard, 1889; Timar, 1942.

pas vraiment reconnaissable, hormis son chapeau qui ne figure pas dans le roman : elle a une coiffe plate²⁹, une cornette coupée³⁰, une coiffure en cœur³¹. Dans l'édition Renduel de 1836 la veuve porte la cornette tandis que les demoiselles sont têtes nues. Ces traits distinctifs ne sont pas conformes au texte mais sont bien plus discernables à l'image.

3. Des difficultés techniques.

a. Des moyens techniques inadéquats.

Un décalage entre le texte et les illustrations peut tenir aux difficultés d'imager. Jehan, mauvais garnement, est décrit au début du roman comme «une espèce de petit diable blond, à jolie et maligne figure» (I, 1). L'image peut le montrer attablé avec un pichet et des dés à jouer, tel dans l'édition Hetzel, mais il est plus difficile de faire apparaître dans son aspect les qualifications de «diable» ou de «vaurien» (IV, 5). Ainsi le film de J. Delannoy, au lieu de faire du costume de Jehan une «casaque à manches mahoîtres» (VII, 4), en fait un déguisement de diable (alors que le film était plus apte à montrer la personnalité de Jehan). Il en est de même pour Gringoire dont le statut de philosophe et de poète maudit est difficile à montrer. Selon les représentations il porte une longue tunique de savant (éd. Hetzel-Lacroix, éd. Testard), ou un vêtement en lambeaux (éd. Hetzel). Or, dans le texte il n'a pas besoin d'habits différents pour être l'un ou l'autre, les mots suffisent. Les gravures des éditions illustrées du XIX^e siècle montrent difficilement certains aspects du texte. Les étoffes des robes que V. Hugo s'attache à qualifier ne peuvent être rendues dans l'image. Les robes des trois commères ne se voient pas à l'image comme des robes de «tiretaine» (VI, 3) ; celles des demoiselles du logis Gondelaurier ne paraissent pas être de «gaze», de «soie» et de «velours» (VII, 1). Il est plus facile pour A. Couder (1837), au moyen de la peinture, de montrer du velours dans le costume de Phoebus, ou d'autres tissus. Dans le chapitre *Le retrait où dit ses heures Monsieur Louis de France* (X, 5), le roi porte «un surtout de futaine avec une fourrure dont on voyait moins de poil que de cuir» : la difficulté de représenter cette fourrure dégarnie est levée soit par simple élimination³², soit par la représentation d'une fourrure non vieillie³³.

b. Noir & blanc et couleur.

Une des grandes difficultés techniques entraînant l'infirmité de certains détails reste l'opposition du noir & blanc et de la couleur. La majorité des illustrations du XIX^e siècle sont des gravures en noir & blanc, les seules illustrations en couleur étant les aquarelles de L. Boulanger, les lithographies de N. E. Maurin³⁴ et les peintures³⁵. Pour les images du XX^e siècle, il existe des illustrations livresques en couleur, notam-

²⁹ L. Boulanger, C. Migette, *Les Bons Romans*, éd. Testard, Timar.

³⁰ Éd. Perrotin.

³¹ Éd. Hetzel-Lacroix, éd. Lemerre

³² Éd. Perrotin, 1844; éd. Hetzel, 1853; éd. Hetzel-Lacroix, 1865.

³³ *L'Artiste*, 1831; C. Migette, 1834; éd. Renduel 1836; éd. Perrotin, 1844.

³⁴ Cf. la liste des illustrations donnée en appendice

³⁵ E. V. Henry, 1833; N. E. Maurin, 1834; A. Couder, 1837; Wiertz, 1839; Ch. Steuben, 1839; L. O. Merson, 1889.

ment celles de Timar (1942) et de P. Brissaud (1949), ainsi que le film de J. Delannoy. Dans la scène d'acrobatie où il tient une chaise entre ses dents, Pierre Gringoire porte une «casaque jaune et rouge» (VII, 2) : la gravure noir & blanc ne permet pas cette distinction³⁶, tandis que N. E. Maurin, dans son illustration «Place Notre-Dame», fait à Gringoire un surtout mi-parti jaune et rouge, et Timar un costume de mêmes couleurs. Pour pallier cette difficulté, G. Seguin, dans l'édition Hetzel de 1853, fait un col d'ar-lequin. Dans le film noir & blanc de W. Dieterle, Gringoire porte un pantalon rayé et une tunique losangée : les motifs remplacent la couleur. Dans le film de J. Delannoy, un morceau de tissu rouge et violet fait de Gringoire un saltimbanque : dans un cas la couleur suffit, dans l'autre le motif est nécessaire. Le chapitre *Du danger de confier son secret à une chèvre* (VII, 1) contient la description du logis Gondelaurier : le «riche fauteuil de velours rouge» dans lequel la veuve est assise devient un fauteuil en bois sculpté dans les illustrations de C. Migette et de l'édition Perrotin, car la gravure ne permet pas de le représenter comme tel. Quant au roi, il est assis sur une chaise en bois «peint de roses sur fond rouge» (X, 5). Selon les représentations, le fauteuil est un simple siège de bois (1865), une chaise de bois sculpté (1836), un fauteuil couvert de tissu uni (1831), voire rayé (1834, 1844).

Des descriptions négligées.

Le problème ergologique du cadre : le manque de place.

L'image ne peut pas tout dépeindre; de dimensions relativement réduites pour les éditions illustrées, elle s'adapte parfois difficilement aux descriptions chargées et précises de V. Hugo.

Dans le chapitre *Paris à vol d'oiseau* (III, 2), V. Hugo retrace l'histoire de la ville qui était divisée en trois parties, la Cité, la Ville, l'Université, et décrit chacune d'elle en donnant les noms des monuments, des îles, des ponts ... sans pour autant les détailler. Comment l'image pourrait-elle montrer autant d'édifices sur une même planche? Cette description de vingt-huit pages est tout à fait négligée par les illustrateurs. L'édition Renduel de 1836 et l'édition Perrotin de 1844 comprennent chacune d'elle la même illustration intitulée *Paris à vol d'oiseau*; c'est une gravure du XV^e siècle où il est impossible de discerner tous les monuments. Les illustrateurs du XIX^e et du XX^e siècle ne se sont pas risqués à faire une telle représentation!

Le problème reste le même pour la représentation de la Cour des Miracles. Ce ne sont plus des monuments à illustrer mais des mendiants. Dans le chapitre *La cruche cassée* (II, 6), V. Hugo fait une longue description de cette «redoutable» Cour, mais aucune image ne reprend l'ensemble de la description. Les illustrations des éditions Renduel et Perrotin n'en montrent chacune que quelques aspects, tellement il est difficile de représenter autant de personnages différents sur une même image. Dans l'aquarelle de L. Boulanger, une foule de mendiants inactifs et anonymes est reléguée à l'arrière-plan. Quant à G. Seguin (éd. Hetzel), il représente seulement Gringoire devant Clopin.

Les descriptions précédentes de V. Hugo sont imposantes et condensées mais non pas pour autant particulièrement précises; les monuments sont nommés, les men-

³⁶ Éd. Perrotin, 1844; éd. Hetzel-Lacroix, 1865.

dians sont caractérisés par leur activité mais les détails n'abondent pas sur leur aspect. Au contraire, les descriptions du logis Gondelaurier (VII, 1) et de la chambre du roi (X, 5) sont très précises. Ces deux intérieurs sont chargés de meubles, de décorations, dont l'aspect est très détaillé³⁷. Le logis Gondelaurier possède «des bahuts ciselés», une «haute cheminée armoriée et blasonnée». Celle-ci est représentée par L. Boulanger, C. Migette et dans l'édition Lemerre de 1886, Timar l'évoque. Mais lorsqu'il s'agit de représenter tous les détails, la tâche se complique. La chambre est «richement tapissée d'un cuir de Flandre de couleur fauve imprimé à rinceaux d'or»; les demoiselles sont assises sur des «carreaux de velours d'Utrecht à cornières d'or» et sur «des escabeaux en bois de chêne sculptés à fleurs et à figures». Il est difficile pour l'image de sauvegarder tous ces détails; montrer les jeunes filles assises et les sièges, la décoration de la chambre et les personnages, n'est guère possible dans si peu de place. Il en est de même de la chambre du roi où se trouvent un «prie-dieu de velours cramoiisi» et un «lit de damas jaune». L'image montre seulement le siège sur lequel le roi est assis, mais non pas toujours «la chaise à bras» du texte et la table sur laquelle il est accoudé³⁸. L'entrée est une «porte moderne, à cintre surbaissé, garnie d'une tapisserie en dedans, et, au dehors, d'un de ces porches de bois d'Irlande, frères édifices de menuiseries...». Ce lieu est tapissé de «nattes de paille luisante», plafonnée à «poutres réhaussées de fleurs de lys d'étain doré avec les entrevous de couleur», lambrissé à «riches boiseries semées de rosettes d'étain blanc et peintes de beau vert-gai». Que de détails à représenter!

Des descriptions incomplètes.

Les descriptions du roman de V. Hugo, quoique parfois très longues, ne sont pas exhaustives : l'illustrateur doit donc faire face à ces lacunes et créer ce qui n'est pas dit.

1. Des référents inexistantes : descriptions insuffisantes.

Le roman est constitué d'éléments décrits qui sont sans référents réels, tels les personnages, les vêtements, les intérieurs... Ils sortent de l'imagination de l'auteur (même s'il tend à reconstituer le moyen âge en faisant appel à des documents, à des ouvrages médiévaux encore visibles au XIX^e siècle) qui les décrit mais parfois bien insuffisamment.

a. Les personnages : imagination et préférence.

Comme il a été dit plus haut, les caractères physiques des protagonistes indiqués par V. Hugo sont gardés à l'image. La Esmeralda est brune, l'illustrateur la fait brune... Cependant, hormis l'aspect général des personnages, l'auteur ne donne pas plus de détails, si ce n'est pour Quasimodo qu'il décrit minutieusement. Or, si le texte peut toujours se passer de décrire le visage des personnages, l'image, elle, ne saurait

³⁷ *L'Artiste*, 1831; C. Migette, 1834; éd. Renduel, 1836; éd. Perrotin, 1844; éd. Hetzel, 1853; éd. Hetzel-Lacroix, 1865.

³⁸ *L'Artiste*, 1831; C. Migette, 1834; éd. Renduel, 1836; éd. Perrotin, 1844; éd. Hetzel-Lacroix, 1865.

s'en dispenser. L'illustrateur est contraint de représenter une tête même si l'auteur n'en dit rien. Il le fait le plus souvent selon ce qu'il imagine et selon ce qu'il préfère. Pour représenter la Esmeralda, l'essentiel est de faire de la beauté, pour Quasimodo, de la laideur. Mais si V. Hugo décrit la forme du nez, de la bouche... du bossu, il n'en fait pas de même pour la bohémienne. L'illustrateur doit donc représenter le visage de son propre chef. Phoebus porte une moustache; hormis ce détail, on ne sait rien. Ainsi N. E. Maurin l'imagine et le préfère brun alors que A. Couder le fait blond. Clopin Trouillefou, dont V. Hugo ne dit rien sinon qu'il est vêtu de guenilles, est à l'image tour à tour moustachu, barbu ou imberbe³⁹. Lorsque Wiertz illustre Quasimodo en beau penseur, il ne contredit en rien V. Hugo; il n'omet aucun détail : la bosse, les cheveux roux, l'oeil fermé, la main monstrueuse; mais comme la description est de soi lacunaire, Wiertz ajoute ce qu'elle ne dit pas.

b. Les ouvrages : connaissance archéologique et reconstitution.

Lorsqu'il s'agit d'illustrer les ouvrages du moyen âge décrits par V. Hugo, l'illustrateur tente de garder une certaine fidélité, même si ces éléments sont dépourvus de référent réel. Représenter le Paris haussmannien serait plus inopportun que de faire Phoebus blond ou brun. Seule la bande dessinée peut imaginer délibérément son époque; on y trouve une cabine téléphonique gothicisante, une Tour Eiffel miniature... Les éditions illustrées et les réalisations cinématographiques tentent de respecter une certaine vraisemblance qui peut varier selon la connaissance archéologique du moment ou selon l'idée que l'illustrateur et son époque se font de l'ouvrage médiéval, essentiellement ici les vêtements des personnages, l'architecture étant très peu imagée.

La connaissance archéologique au XIX^e et au XX^e siècle. — Deux sortes de données, on l'a souvent répété dans cette revue⁴⁰, servent à la connaissance archéologique : données autopsiques et données testimoniales. Pour le vêtement les données autopsiques sont rares, puisque, fait d'une matière périssable, sa conservation est difficile. Les données testimoniales sont des images de vêtement, miniatures, vitraux, etc..., et les textes qui l'évoquent. Mais ces données ne peuvent être exploitées aveuglément puisqu'une image du moyen âge ne représentera pas forcément le vêtement alors en usage et qu'un écrit sera partiel et partial. C'est à une connaissance archéologique sans cesse fluctuante que nous avons affaire, l'appréciation des documents variant selon les époques.

Au XIX^e siècle peu d'essais ont été consacrés au vêtement médiéval, et lorsque c'est le cas, c'est souvent pour en noter le «caractère historique», entendez qu'il s'agit du vêtement de tel roi ou telle reine. Les illustrations de ces livres sont des gravures d'après manuscrits, sculptures, vitraux... médiévaux, mais on ne les reproduit jamais sur papier. Les représentations se font parfois d'après Gaignières, érudit et collectionneur français du XVII^e siècle! C'est donc à une double interprétation que l'on a affaire. Les ouvrages de Duvernier (1847)⁴¹, Lacroix (1852)⁴², Pauquet (1864)⁴³ en sont un

³⁹ Éd. Perrotin, 1844; éd. Lemerre, 1886; Timar, 1942; Gotlib, 1976.

⁴⁰ Cf. Ph. Bruneau et P.-Y. Balut, *Artistique et archéologie*, proposition 271.

⁴¹ Duvernier, *Le costume au moyen-âge*, Bruxelles, 1847.

⁴² Lacroix, *Moeurs, usages et costumes au moyen-âge*, Paris, 1852.

⁴³ Pauquet, *Modes et costumes historiques*, Paris, 1864.

bon exemple. Duvernier, se plaignant des erreurs archéologiques de son temps, avoue sans aucun scrupule : «... nous avons partout pris la liberté de traduire, d'imiter ou même de copier quelques passages des auteurs où nous avons puisé, quand nous avons cru contribuer par là à l'utilité ou à l'embellissement de notre ouvrage...» (1847)! Chacun y va de sa propre vision des choses. Ces études notent ainsi la source de leurs illustrations : «d'après les documents les plus authentiques, statues, bas-reliefs, vitraux, miniatures...» (Lacroix, 1852), «d'après les meilleurs maîtres de chaque époque et les documents les plus authentiques» (Pauquet, 1864)! Les auteurs reconnaissent expressément l'utilité de leurs travaux pour les artistes. «Il faut donc regarder comme essentiellement utiles aux artistes les ouvrages où l'on peut puiser l'érudition obligée du costume proprement dit»⁴⁴. C'est ce genre d'images que voit l'illustrateur de *Notre-Dame de Paris* au XIX^e siècle. Trois raisons, voire quatre, se superposent donc : celle de l'artiste du moyen âge, celle de Gaignières, celle de l'archéologue du XIX^e siècle, celle de l'illustrateur du roman!

Les ouvrages du XX^e siècle présentent des représentations moins fantaisistes que celles du XIX^e (lesquelles ne l'étaient évidemment pas pour les gens du temps). Le *Manuel d'archéologie française* de C. Enlart (1916) et *Le costume de l'antiquité à nos jours* de J. Ruppert (1930) contiennent des reproductions de sculptures et manuscrits. Quant à l'ouvrage de F. Boucher (1965)⁴⁵ il ne comporte que des reproductions de manuscrits médiévaux et même des images de vêtements. Les sources deviennent précises : numéro du manuscrit reproduit, lieu de conservation... C. Enlart s'explique longuement sur ces interprétations de documents : «quant à connaître tous les détails de la coupe et la façon dont chaque vêtement se boutonnait ou se laçait, on ne le peut sans laisser une part à l'hypothèse, car les documents ne nous apprennent pas tout, ils apprennent toutefois à qui sait les regarder [...] s'interdire comme l'ont fait Quicherat et Gay tout essai de restitution graphique [...] toute copie faite de main d'homme, même calquée, risque d'être une interprétation plus ou moins tendancieuse, plus ou moins inconsciente».

Le savoir archéologique dans les illustrations; le souci de «vérité historique». — Après cette courte rétrospective, voyons ce qui se passe à l'image. Il est nécessaire de noter avant toute chose que le souci de «vérité historique» n'est pas toujours présent. Dans la préface de l'édition Hetzel-Lacroix de 1865, illustrée par G. Brion, l'éditeur souligne : «nul comme lui [Brion] ne possède à fond l'époque qu'il va peindre. Ses dessins, dignes d'un archéologue en même temps que d'un peintre, figureront dans sa vérité la plus saisissante, le moyen âge ressuscité par l'illustre poète. *Notre-Dame de Paris*, illustrée par Brion, aura pour la première fois, tout le caractère de l'époque qu'elle représente»⁴⁶. Il est certain que les illustrations de cette édition ne sont pas dénuées d'une certaine connaissance mais leur représentation même (ellipses, manque de détails) facilite cette impression de savoir archéologique. D'autres, au contraire, paraissent peu soucieux de vérité historique. Les illustrations concernant Louis XI autorisent une telle affirmation. Alors que le visage du roi est connu au XIX^e

⁴⁴ C. Bonnard, *Costumes historiques des XIII^e, XIV^e, XV^e siècles*, introduction de Ch. Blanc, Paris, 1829.

⁴⁵ F. Boucher, *Histoire du costume en Occident de l'antiquité à nos jours*, Paris, 1965.

⁴⁶ J. Hetzel, préface de *Notre-Dame de Paris*, Paris, 1865.

siècle, alors que le savoir-faire des illustrateurs n'est pas des moindres, ils ne font pourtant pas un visage reconnaissable comme étant celui de Louis XI. Seul G. Seguin, dans l'édition Hetzel de 1853, semble avoir copié un portrait existant (là encore, Brion a caché le visage de Louis XI dans la pénombre!). Il est donc important de reconnaître que le souci de retranscription de l'époque médiévale n'est pas le même pour tous les illustrateurs; ce qui semble parfois marquer un manque de savoir peut n'être qu'une indifférence à cet aspect des choses. Ainsi C. Migette, dans ses diverses représentations de 1834, est loin de donner une vision réaliste du moyen âge. Or, est-ce réellement un manque de savoir de l'époque? on peut en douter. En effet les illustrations de L. Boulanger exécutées en 1831 et présentées au salon de 1833 attestent de certaines connaissances, tout comme l'édition Renduel de 1836. On peut donc se demander si ce n'est pas le savoir de Migette qui laisse à désirer (confusion entre moyen âge et renaissance, notamment dans l'illustration du logis Gondelaurier), le savoir archéologique de l'époque et le savoir individuel étant deux choses bien distinctes, ou tout simplement son indifférence à respecter une certaine archéologie.

Comme je le soulignais précédemment, les descriptions de V. Hugo sont bien vagues lorsqu'il s'agit d'illustrer le roman. Ainsi les trois commères portent «une fine gorgerette blanche» et «une jupe de tiretaine» (VI, 3); les filles du logis Gondelaurier, une «chemisette brodée qui couvrait leurs épaules, en laissant voir [...] la naissance de leurs belles gorges» (VII, 1). Mais qu'en est-il de la forme des robes, corsages, manches? Il faut bien qu'à l'image elles apparaissent sous un certain aspect. C'est précisément ici qu'intervient la connaissance archéologique de l'époque; l'illustrateur ajoute ce qui n'est pas dit en fonction de ce que l'on sait alors. Ainsi les trois commères de l'édition Perrotin représentées par A. de Lemud (1844) sont vêtues de robes à tassel ou à décolleté de forme carrée, ce que l'on retrouve dans *Les Bons Romans* illustrés par Foulquier (1860). De même L. Boulanger, dans son illustration du logis Gondelaurier, image Fleur-de-Lys avec une robe pourvue d'un col identique à ce que l'on peut voir sur certaines miniatures médiévales. Mais l'authenticité d'un élément n'entraîne pas l'authenticité de la robe dans son ensemble. Ainsi les manches de cette même robe paraissent un peu fantaisistes, non pas pour L. Boulanger, certes, qui pensait faire une robe médiévale, mais pour les observateurs du XX^e siècle. On les retrouve dans les illustrations de A. de Lemud (1844) et Foulquier (1860). Le XX^e siècle illustre plus volontiers des manches étroites, notamment Timar en 1942. Ces manches étroites se retrouvent sur certaines représentations du XIX^e siècle, mais plus pour s'opposer aux autres manches que par véritable savoir archéologique. Dans l'édition Perrotin, elles permettent de différencier la robe de la provinciale et celles des bourgeoises, la robe de Fleur-de-Lys et celles des autres filles. Quant à Migette (1834), il fait aux commères des hennins; cela atteste de ce savoir au XIX^e siècle, mais ce n'est pas pour autant que la représentation en est authentique.

La coiffure des commères est décrite par V. Hugo comme une «espèce de corne de clinquant surchargée de rubans et de dentelles». Celle des nobles héritières du logis Gondelaurier est caractérisée par la «longueur du voile qui tombait du sommet de leur coiffe pointue enroulée de perles, jusqu'à leurs talons». Là encore l'illustrateur doit faire face aux lacunes de la description. Quel est l'aspect de cette «corne», hormis sa forme pointue? Les illustrations du XIX^e siècle font systématiquement une cornette se

terminant par un bandeau ou une voilette⁴⁷, comme on peut le voir dans les ouvrages de Lacroix et Pauquet. Timar, en 1942, en représente plusieurs sortes : coiffures à bourrelets, hennin à voile pendant, hennin à voiles échafaudés. D'autres lèvent la difficulté de représenter cette époque lointaine en dessinant de manière que l'on distingue mal les choses, ainsi Foulquier (1860) et Brion (1865) dans leur représentation du logis Gondelaurier.

Une certaine indifférenciation du vêtement est à noter dans les illustrations du XIX^e siècle. A. de Lemud coiffe des mêmes hennins les bourgeois allant vers le Trou aux rats et les nobles du logis Gondelaurier; Foulquier dote de la même coiffe plate la provinciale et Aloïse de Gondelaurier. La connaissance était relativement peu précise sur la distinction du vêtement des différentes classes. Dans l'édition Perrotin, l'enfant qui figure sur l'illustration des trois commères porte le même vêtement que Gringoire saltimbanque. Dans l'édition de 1865, Brion fait à ces deux personnages une tunique similaire. Il est vrai que cette indifférenciation peut tenir au savoir limité de l'illustrateur, qui, ne sachant s'y prendre que de cette façon là, uniformise les éléments de sa représentation (toutefois dans l'édition Perrotin, de Lemud a fait l'illustration des trois commères, et de Rudder celle de Gringoire). Mais on peut aussi y voir une marque de l'époque. Dans *Le costume au moyen âge* de Duvernier (1847) et dans les *Costumes historiques de la France* de Lacroix (1852), la représentation d'une noble française et celle de Marguerite d'Écosse, femme de Louis XI, est sensiblement la même, l'une d'après une miniature, l'autre d'après Gaignières qui estimait peut-être qu'une robe d'une femme noble au moyen âge valait bien celle de la femme du roi.

Reconstitution du vêtement médiéval. Le chevalier et la peinture «troubadour». — A ces connaissances ponctuelles d'une époque sur une autre plus lointaine se conjoint toujours une part de reconstitution, en dehors de tout savoir, une certaine idée que l'on se fait du moyen âge au XIX^e siècle et tout autant au XX^e.

Le XIX^e siècle s'est beaucoup préoccupé du moyen âge, et avant lui le XVIII^e. La découverte de la civilisation médiévale fut en effet une des curiosités intellectuelles de ce siècle. De nombreux peintres, tels P. Revoil (1776-1842) et F. Richard (1777-1852), ont représenté cette époque, limitée très souvent à l'univers de la chevalerie. Ce courant dura jusque dans la première moitié du XIX^e siècle, même si on y voyait déjà quelques aberrations comme le remarque alors Th. Gautier : «qui me délivrera du moyen âge, de ce moyen âge qui n'est pas le moyen âge»⁴⁸; il dénonce ces peintures commises par des «barbouilleurs ignorants». La documentation sur le moyen âge, et le costume en particulier, était rare et dispersée. Souvent les artistes se contentaient de rehausser une représentation moderne de quelques détails prétendument médiévaux.

Une certaine vision du moyen âge s'est ainsi instaurée, à laquelle participent les illustrations de *Notre-Dame de Paris*. Le thème de l'amour courtois est repris dans les représentations de Devéria et de Guet relatives au rendez-vous de Phoebus et la Esmeralda. Cet élan du chevalier vers la demoiselle était déjà dépeint par Coupin de la Couperie dans son tableau intitulé *Paolo et Francesca* (1812), repris par Ingres en 1819⁴⁹. On y retrouve les mêmes gestes et l'intervention d'un troisième personnage :

⁴⁷ Éd. Perrotin, 1844; éd. Hetzel, 1853; éd. Hetzel-Lacroix, 1865; éd. Testard, 1889.

⁴⁸ Th. Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, préface, Paris, 1834.

⁴⁹ Coupin de la Couperie, *Paolo et Francesca*, 1812, Arenberg, musée Napoléon. Ingres, *Paolo et Francesca*, 1819, Angers, musée des Beaux-Arts.

Lanciotto dans les tableaux, Frolo dans l'illustration de Devéria. La reconstitution du costume de Phoebus est toute de raffinements, comme dans les tableaux troubadours : culotte bouffante, petits noeuds et pourpoint bordé de fourrure. Il est vrai que V. Hugo lui même, sans pour autant décrire véritablement le chevalier, note qu'il «était mis fort galamment», qu'il «avait au col et aux poignets des touffes de doreloterie : grande élégance d'alors» (VII, 8). C'était la vision de l'époque et non pas seulement de quelques illustrateurs. Ce raffinement, le surplus de décorations se retrouvent dans la représentation de A. de Bayalos (1842), où Phoebus porte un costume richement brodé, et dans celle de L. Boulanger (1833). A. Couder, qui a peint de nombreux tableaux troubadours, continue ici avec son illustration de Phoebus et Esmeralda (1837) où se reconnaît plus le plaisir de peindre et la volonté d'apporter un certain exotisme qu'un véritable moyen âge. Cette vision des choses se trouve également dans l'idée que l'on se faisait du chevalier portant cuirasse et heaume à grand panache. Maurin (1841) et Bayalos (1842) le font tel. Le chevalier de Maurin est d'ailleurs fort proche de celui de Berthélemy dans *La reprise de Paris sur les anglais en 1436* (1787)⁵⁰. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, cette vision édulcorée du moyen âge s'estompe quelque peu. La décoration du costume de Phoebus dans l'illustration de Seguin (1853) se réduit à un vague blason, et à quelques fleurs-de-lys dans celle de Brion (1865). Au XX^e siècle, le chevalier n'est guère représenté. Seul Gotlib, en 1976, s'amuse à l'imager, et son costume ne peut être plus dépouillé.

La reconstitution du costume de Phoebus à travers les illustrations du XIX^e siècle porte donc l'empreinte de l'idée que l'on se faisait du chevalier médiéval; en définitive, l'authenticité de ce qui est représenté n'est guère à voir en fonction d'une certaine réalité, mais en fonction de la peinture troubadour.

L'«intemporalité» de la bohémienne. — Tout comme pour les autres personnages du roman, la tenue d'Esmeralda est peu décrite par V. Hugo : une «robe bariolée», «un corsage d'or sans plis» (II, 3), «sans guimpe ni gorgerette», soit une «pauvre et folle toilette de paillettes et d'oripeaux» (VII, 1). Les illustrateurs vont donc tenter de reconstituer cette robe de bohémienne du XV^e siècle. L'idée qu'on s'en faisait est assez persistante au cours du temps et des illustrations, du moins pour les différents éléments qui constituent la robe. On retrouve une superposition de tissus bariolés, chez Maurin (1841) et Leloir comme chez Seguin (1853) et Voillemot (1904). Un foulard est noué autour de la taille d'Esmeralda, aussi bien dans l'illustration de Maurin (1841) que dans celle de Brissaud (1949), alors que V. Hugo parle d'une ceinture à boucle : Phoebus «déboucla doucement la ceinture de l'égyptienne» (VII, 8)! L'idée que l'on se fait de la bohémienne efface ce qu'en dit l'auteur. Dans la première moitié du XIX^e siècle, il est intéressant de noter que la reconstitution de la robe se rapproche du costume théâtral. Maurin fait de la jupe une sorte de tutu et des ballerines, proche de l'idée que l'on se faisait alors de la bohémienne sur scène, telle la danseuse M. Taglioni dans la chorégraphie intitulée *La Gitana*. Le XIX^e siècle a un penchant pour l'exotisme oriental; une certaine vision de la bohémienne est véhiculée dans les peintures, lithographies... Delacroix peint une *Noce juive au Maroc* (1839)⁵¹ où se déhanche une femme vêtue du costume oriental. Dans *Costumes orientaux*, ouvrage paru en 1813,

⁵⁰ Berthélemy, *La reprise de Paris sur les Anglais*, 1787, musée de Versailles.

⁵¹ Delacroix, *Noce juive au Maroc*, 1839, Musée du Louvre.

est représentée une «Femme au sérail». Les mêmes éléments se reconnaissent dans les illustrations d'Esmeralda, notamment celles de G. Brion (1876) et de Voillemot (1904) : foulard noué à la taille, décolleté pigeonnant, danse langoureuse. Au contraire, le XX^e siècle se fait de la bohémienne une idée qui la rend plus andalouse, voire italienne qu'orientale; celle de Beuville (1973) est proche de la gitane du paquet de cigarettes, celle de Gotlib (1976) ressemble à Gina Lollobrigida, la belle italienne du film de Delannoy⁵². La robe devient unie, sans accumulation de tissus. Même si elle a évolué au cours du temps, l'idée que l'on se fait de la bohémienne reste plus celle d'une gitane contemporaine que médiévale. Il ne faut plus seulement reconstituer la robe d'un autre temps, mais celle d'un autre lieu. Le XIX^e siècle qui connaît relativement mal le moyen âge, connaît encore moins le moyen âge oriental. A peine a-t-il idée de l'orient moderne grâce aux voyages de plus en plus fréquents des artistes. Il reconstitue donc naturellement un vêtement du moyen âge à travers celui de son temps. La bohémienne semble intemporelle; c'est ainsi que dans un ouvrage intitulée *Gitane inspiratrice*⁵³, la représentation par Maurin d'Esmeralda dans les bras de Phoebus est placée au même titre que la gitane photographiée dans les rues de Paris, sans souci de différence entre la bohémienne censée être du moyen âge et celle de l'époque contemporaine. C'est *la* bohémienne!

2. Des référents réels : descriptions inutiles et inutilisables.

Dans son roman, V. Hugo décrit aussi des ouvrages et personnages réels, tels Notre-Dame et Louis XI. De telles descriptions sont inutiles à l'illustrateur qui, pour faire une image de la cathédrale de Paris ou du roi de France, n'a tout simplement qu'à copier la réalité ou une représentation de celle-ci. Les illustrations de Notre-Dame des différentes éditions ont été faites d'après la réalité et non d'après le texte du roman⁵⁴. Les descriptions sont inutiles puisqu'à les suivre à la lettre, elles ne suffiront pas à l'illustration de Notre-Dame ou de Louis XI, et ne conduiront qu'à l'image d'une cathédrale et d'un personnage fictifs, tel le roi dans la majorité des éditions⁵⁵. La cathédrale est encore visible au XIX^e siècle, et donc plus accessible à l'illustrateur que l'image de Louis XI qui est à rechercher.

III. L'ILLUSTRATION EN HISTOIRE : LE STYLE

Jusqu'à présent nous avons étudié les illustrations de *Notre-Dame de Paris* sans souci de leurs époque, lieu et milieu. En effet, il était nécessaire de reconnaître, abstraction faite de ces trois coordonnées de l'histoire, ce que, comme ouvrage, l'image illustrative faisait du texte de V. Hugo. Mais la technique étant toujours historiquement située et singularisée, il s'agit à présent de s'intéresser aux auteurs de ces illustrations françaises du XIX^e et du XX^e siècle. Nous examinerons successivement leur façon de faire qui diffère selon l'époque, c'est-à-dire selon ce qu'ils connaissent de V. Hugo, selon la manière de faire et les référents du moment; et comment, dans cette

⁵² J. Delannoy, *Notre-Dame de Paris*, 1956.

⁵³ *Beaux-Arts* magazine, «Gitane inspiratrice», hors-série, 1995.

⁵⁴ Éd. Renduel, 1836; *Nos Bons Romans*, 1894; éd. Martel, 1949.

⁵⁵ *L'Artiste*, 1831; C. Migette, 1834; éd. Renduel, 1836; éd. Perrotin, 1844.

époque, ils ont chacun leur manière de faire particulière, notamment selon leur spécialité et le milieu auquel ils s'adressent.

Le style de l'époque.

1. V. Hugo au XIX^e et au XX^e siècle.

En 1831, V. Hugo a déjà pris parti pour l'architecture médiévale et a écrit plus d'un article sur ce sujet qui lui tient à coeur. Dans *Odes et ballades* (1822)⁵⁶ puis dans *La Revue de Paris* (1829)⁵⁷, il note ses premières positions sur l'art gothique et publie, en 1825, un article intitulé *Guerre aux démolisseurs!*⁵⁸. Ces propos sont repris dans *Notre-Dame de Paris*, notamment dans les chapitres *Notre-Dame* (III, 1), *Paris à vol d'oiseau* (III, 2) et *Ceci tuera cela* (V, 2). Le discours de V. Hugo sur l'art gothique trouve écho dans les illustrations exécutées du vivant de l'auteur. La tapisserie à l'effigie d'Esmeralda (1831) est chargée d'éléments gothiques, alors que sur l'étiquette de cognac, datant du début du XX^e siècle, la bohémienne est entourée d'étoiles. Lorsque A. de Bayalos (1842) représente Phoebus et la Esmeralda, il les campe devant une architecture gothicisante à souhait, que rappellent leurs costumes chargés de motifs semblant dorés. A. Devéria image la bohémienne dans un cadre fleuri. N. E. Maurin et H. Leloir la représentent devant la cathédrale. On ne retrouve pas ces éléments gothiques dans les illustrations du XX^e siècle qui montrent la Esmeralda devant un fond neutre ou devant des maisons illustratives d'un moyen âge roman aussi bien que gothique⁵⁹. Dans les représentations de Quasimodo passant la tête au travers de la rosace (I, 5), seuls de Rudder et Steinheil, dans l'édition Perrotin de 1844, figurent une chapelle aux détails gothiques. Au contraire, les illustrations des éditions plus tardives montrent une simple rosace à trois ou quatre lobes et démunie de toutes fioritures gothiques⁶⁰, exception faite de la représentation de L. O. Merson pour l'édition Testard de 1889. Mais c'est sans oublier qu'elle appartient à une édition publiée quatre ans après la mort de V. Hugo, ayant pour but d'illustrer ses oeuvres et donc tous les aspects hugoliens, autant le romantique que l'auteur populaire. Lorsque A. de Lemud (1844) image la chute de Frollo (XI, 2), il représente plus la cathédrale gothique que le prêtre, ce qui n'est guère le cas des éditions futures⁶¹. Alors que G. Seguin illustre encore la cathédrale (1853), G. Brion (1865) la fait totalement disparaître au profit de Frollo. Il en est de même des illustrations de Gringoire en saltimbanque (VII, 2). La chaise gothique illustrée par de Rudder en 1844 devient un tabou-

⁵⁶ Cf. n. 9.

⁵⁷ Cf. n. 10.

⁵⁸ «Guerre aux démolisseurs !», article de 1825 repris dans *Littérature et philosophie mêlées* (1834).

⁵⁹ *L'Univers illustré*, 1885; Salvat, éd. Larousse, 1935; Timar, 1942; P. Brissaud, éd. Martel, 1949; Boudignon, éd. Hatier, 1969; Beuville, éd. Hachette, 1973; Gotlib, 1976.

⁶⁰ G. Brion, éd. Hetzel-Lacroix, 1865; F. Flameng, éd. Hebert, 1885; Timar, 1942; F. Aymé, éd. Vautrain, 1947; Boudignon, éd. Hatier, 1969.

⁶¹ G. Brion, éd. Hetzel-Lacroix, 1865; F. Flameng, éd. Hebert, 1885; L. O. Merson, éd. Testard, 1889; Gotlib, 1976.

ret en 1942! Dans l'édition Perrotin de 1844, l'ouverture de chaque livre représente des éléments gothiques, tel le livre III qui montre des colonnettes; ce genre de représentations ne se voit pas dans les autres éditions. Ainsi les illustrations du XIX^e siècle sont plus proches du Victor Hugo médiévisiste que le sont celles du XX^e siècle.

Au XX^e siècle, les illustrations changent; leurs auteurs connaissent le Victor Hugo des *Misérables*; la fin du XIX^e siècle et le XX^e siècle connaissent son oeuvre et sa vie. La Esmeralda, dont le caractère social est pris en compte, ressemble plus à une bohémienne dans les illustrations de G. Brion (1865 et 1876), J. Lefebvre (1883), Voillemot (1904) et P. Brissaud (1949). Lorsque L. O. Merson représente la foule devant le pilori, il l'illustre ainsi parce qu'il connaît *Les Misérables*; elle pourrait, à quelques détails près, être illustrative du roman de 1862. Dans ces illustrations tardives, les éléments gothicisants disparaissent, comme on a pu le voir précédemment; l'auteur est connu pour autre chose que pour cette défense de l'architecture. Il est devenu un auteur populaire par ses romans et ses propos mais aussi par les images.

2. Des manières de faire historiquement situées.

a. La manière de faire du moment.

En 1831, a commencé la grande vogue du romantisme, défini comme l'attrait pour le moyen âge et non plus l'antiquité, pour les sentiments fougueux et le pittoresque. Les tableaux de N. E. Maurin (1834) et de A. Couder (1837), représentant l'assassinat de Phoebus (VII, 8), illustrent des étoffes selon le genre de l'époque, à la manière des grandes peintures d'histoire présentées dans les salons. La Esmeralda, une belle jeune fille «farouchement attifée» selon la Falourdel (VIII, 1), est parée à l'image des plus beaux tissus. Les auteurs déploient leur savoir-faire pictural dans la minutie à exécuter les détails des costumes. On ne retrouvera pas ce type d'illustration au XX^e siècle au cours duquel il se produit autre chose; la façon de faire a changé, comme le montre l'étiquette de cognac représentant la Esmeralda, ou le frontispice tchèque, dans un style communément appelé Art Nouveau; la technique est autre : la peinture n'est plus un moyen d'illustration, le cinéma a fait son apparition.

Les aquarelles de L. Boulanger (1833)⁶² sont également caractéristiques de l'époque de V. Hugo, notamment dans la dramatisation des scènes. Dans la représentation de l'enlèvement d'Esmeralda par Quasimodo (II, 4), il montre le bossu aux prises avec la bohémienne, la présence de Frollo et l'intervention de Phoebus. Seul A. de Lemud, dans l'édition Perrotin de 1844, reprend tous ces personnages. Dans les éditions tardives⁶³, les illustrateurs représentent des scènes moins agitées. Cette dramatisation se retrouve dans la façon qu'a L. Boulanger d'illustrer Frollo et Esmeralda dans le cachot de la Tournelle (VIII, 4), et Frollo donnant à garder la bohémienne à la sachette (XI, 1).

Au XIX^e siècle, la mode est aussi à l'Orient. La conquête de l'Algérie et la campagne d'Égypte donnent un certain goût pour l'exotisme et sont prétextes à un déploiement de couleurs et de motifs orientaux. En 1829, V. Hugo a écrit *Les Orientales*. Dans les salons, sont exposées des peintures telles que *La Mort de Sardanapale* (1827) et

⁶² Cf. la liste des illustrations donnée en appendice.

⁶³ G. Brion, éd. Hetzel-Lacroix, 1865; P. Kauffmann, *Le Livre d'or de V. Hugo*, 1883; Timar 1942.

La Prise de Constantinople par les Croisés (1841) de Delacroix, *Le Bain turc* d'Ingres (1862)⁶⁴. Cette vogue se reconnaît dans les illustrations de *Notre-Dame de Paris*. L. Boulanger, dans sa représentation du logis Gondelaurier (VII, 1), coiffe les jeunes filles et la veuve de turbans, comme il le fait dans sa représentation de la Cour des Miracles (II, 6) pour Clopin et les truands. La Esmeralda, «égyptienne, bohémienne, gitane, zingara» (VIII, 4), se prête à l'orientalisation. Ses cheveux «gracieusement nattés» (VIII, 1) deviennent, à l'image, de longs cheveux lachés⁶⁵, ce que fait également le XX^e siècle⁶⁶. Lorsqu'elle donne à boire à Quasimodo (VI, 4), la bohémienne, dans l'illustration de L. O. Merson, porte des babouches. Tandis qu'au XX^e siècle elle devient italienne comme dans le film de J. Delannoy (1956). La mode est alors aux actrices italiennes telles que Gina Lollobrigida. Gotlib reprend ce type méditerranéen mi-italien, mi-andalou; la bohémienne semble plutôt jouer des castagnettes que du tambourin!

b. Des référents différents.

Les illustrateurs du XIX^e siècle ne voient pas les mêmes choses que ceux du XX^e siècle. Par exemple, dans les différentes représentations d'Esmeralda, la beauté de la bohémienne est vue différemment selon les époques⁶⁷. Dans les illustrations de N. E. Maurin (1841), de A. de Bayalos (1842), de A. Devéria et de H. Leloir, elle a un visage pâle aux traits fins, visage typique de ce siècle. Celle de H. Leloir ressemble fort à la représentation de Marie Taglioni, cette danseuse italienne qui se produit sur la scène de l'Opéra de Paris : même robe, même corsage, mêmes petits motifs floraux, même foulard volant au vent. Grandville publia en 1847 les *Fleurs animées*, dont «Fleur de grenadier». Hormis les clochettes représentant la fleur, le costume se rapproche fort de celui de Maurin (1841) : corsage à lacets, ballerines et bas décorés.... C'est ce que l'on voyait au XIX^e siècle. De même L. Boulanger coiffe Aloïse et les demoiselles du XV^e siècle de turbans parce qu'à son époque l'Orient était à la mode; mais en 1942, Timar connaît le gilet; c'est ce que montre l'image. Les paillettes scintillant au front d'Esmeralda au XIX^e siècle, deviennent au XX^e siècle des anneaux aux oreilles! Son teint pâle n'est plus un critère de beauté féminine; les illustrations suivent cette évolution et la représentation du visage change. De même la coiffure d'Esmeralda est différente selon l'époque : au XIX^e siècle les illustrateurs lui font des nattes relevées comme on le voyait alors⁶⁸; plus tard elle a les cheveux longs avec bandeau ou foulard⁶⁹.

⁶⁴ Paris, Musée du Louvre.

⁶⁵ G. Brion, 1876; J. Lefebvre, *Le Livre d'or de V. Hugo*, 1883; *L'Univers illustré*, 1885; Voillemot, éd. Bellefond, 1904.

⁶⁶ Timar, 1942; P. Brissaud, éd. Martel, 1949; Boudignon, éd. Hatier, 1969; Beuville, éd. Hachette, 1973; Gotlib, 1976.

⁶⁷ *L'Artiste*, 1831; *Le Charivari*, 1833; Wiertz, 1839; Ch. Steuben, 1839; J. B. Madou; N. E. Maurin, 1841; A. de Bayalos, 1842; A. Devéria; H. Leloir, *Les Femmes célèbres*; éd. Hetzel, 1853; éd. Hetzel-Lacroix, 1865; G. Brion, 1876; *Le Livre d'or de V. Hugo*, 1883; *L'Univers illustré*, 1885; Voillemot, 1904; éd. Larousse, 1935; Timar, 1942; éd. Martel, 1949; éd. Hatier, 1969; éd. Hachette, 1973; Gotlib, 1976.

⁶⁸ N. E. Maurin, 1841; A. Devéria; H. Leloir, *Les Femmes célèbres*.

⁶⁹ G. Seguin, 1853; G. Brion, 1865 & 1876; J. Lefebvre, 1883; *L'Univers illustré*, 1885;

Ainsi, l'époque marque l'illustration, en dépit de l'auteur. Celui-ci, sans le vouloir, fait d'Esmeralda une bohémienne d'un autre temps : du XIX^e siècle avec un blanc visage, des nattes relevées et un corsage à lacets; ou du XX^e siècle avec le visage non fardé, les longs cheveux et un boléro. En 1976, Gotlib la représente en belle italienne car il connaît le film de J. Delannoy; en 1973, Beuville fait d'Esmeralda la gitane du paquet de cigarettes! Lorsque N. E. Maurin illustre la scène du repas de noces de la bohémienne et de Gringoire, il représente celui-ci avec un chapeau à plume qui fait de lui un Robin des bois. Ce n'est pas si étonnant si l'on songe à *Ivanhoé* de W. Scott (1819) qui raconte l'histoire de ce héros légendaire du XI^e siècle. De même Gotlib représente Clopin en pirate car au XX^e siècle c'est la vision que l'on a du truand. Patrice Chéreau disait récemment de l'illustration qu'il a faite de *La Reine Margot* d'Alexandre Dumas⁷⁰, récit du massacre de la Saint-Barthélémy, que les événements contemporains avaient contribué à y ajouter des passages sanglants, ce dont il ne s'est aperçu que le film terminé.

Le style de l'auteur.

1. Une manière de faire singularisée.

A chacun son style! celui de L. Boulanger n'est pas celui de N. E. Maurin qui n'est pas celui de L. O. Merson. Chacun a sa propre manière de représenter, en dépit de l'époque. A dessiner une robe ou une chaise il faut bien la représenter sous un certain aspect et chacun le fait selon sa façon de manier crayon ou caméra. Selon le moyen employé, la manière de faire change. Lorsque G. Seguin fait du costume de Gringoire un habit à col d'arlequin au lieu d'une «casaque jaune et rouge» (VII, 2), c'est que, n'ayant pas le moyen approprié, il s'y prend autrement. Au contraire N. E. Maurin, qui utilise la couleur, illustre le texte de V. Hugo. Cependant le moyen n'est pas tout dans la façon de faire; Timar qui a les mêmes moyens que N. E. Maurin s'y prend pourtant autrement pour représenter le costume de Gringoire. Il représente un vêtement rayé jaune et rouge alors que N. E. Maurin en a fait un costume mi-parti. A trois ans d'intervalle, A. Couder et N. E. Maurin représentent différemment l'assassinat de Phoebus (VII, 8), tout comme à un siècle d'écart N. E. Maurin et Timar font du costume de Gringoire deux vêtements différents.

2. La spécialité de l'illustrateur.

Selon ce qu'il a l'habitude de pratiquer, la façon de faire de l'illustrateur est différente. A. Devéria (1800-1857) a imaginé, par la peinture, le dessin, la lithographie, des sujets de son temps; hormis ses nombreuses illustrations d'œuvres du XVIII^e siècle, il se spécialisa dans la représentation de scènes de la vie parisienne. Dès 1830, il figure des intérieurs de boudoirs, des sujets de femmes... Il a notamment travaillé pour les *Costumes historiques, de ville ou de théâtre et travestissement*⁷¹, et pour un album

Voillemot, 1904; Salvat, 1935; Timar, 1942; P. Brissaud, 1949; Boudignon, 1969; Beuville, 1973; Gotlib, 1976.

⁷⁰ P. Chéreau, *La Reine Margot* (Paris, 1993), d'après le roman d'A. Dumas fils (Paris, 1845).

⁷¹ Chez Aumont, Rittner et Goupil (Paris, 1831).

représentant des *Types de femmes de différents pays*⁷². Th. Gautier dira de son oeuvre que «l'époque 1830 y revit toute entière, avec ses modes, ses tournures, ses affectations et ses excentricités caractéristiques». Quoi d'étonnant alors dans son illustration d'Esmeralda? sa manière est telle que de la bohémienne du moyen âge il fait une parisienne de 1830.

Loin de là, L. Boulanger (1806-1867) peint des tableaux romantiques tels que *Le Supplice de Mazzeppa*⁷³, illustration d'un poème de Byron. On retrouve sa façon de faire dans les aquarelles qu'il a présentées au salon de 1833.

Quant à C. F. Daubigny (1817-1878), spécialisé dans les vues pittoresques, il produit les culs-de-lampes de l'édition Perrotin de 1844 qui figurent des détails architecturaux, et des illustrations telles que la «Vue extérieure de la Bastille», l'«Intérieur de Notre-Dame» ou l'«Extérieur du Palais de Justice». Pour la représentation de la scène où Frollo, Gringoire et la Esmeralda fuient en barque la cathédrale (XI, 1), il illustre plus le chevet de Notre-Dame que la barque et les personnages.

3. *Le milieu destinataire.*

Le style de l'illustrateur diffère également selon le public destinataire. Les éditions de luxe ne comportent pas les mêmes représentations que les éditions dites populaires. Le style de G. Seguin pour l'édition Hetzel de 1853 n'est pas le même que celui de L. O. Merson pour l'édition Testard de 1889. Comparons le Phœbus de G. Seguin et celui de A. de Bayalos : le premier correspond à une édition «à quatre sous», le deuxième est destiné à un public d'amateurs. De même le style caricatural de Gotlib correspond à un public de bande dessinée. Si F. Aymé dessine, dans son illustration de la cellule de Frollo (VII, 4), un encrier en forme de cœur et fleuri, ainsi que le squelette d'un dinosaure, c'est qu'il s'adresse à des enfants.

Ces conditions historiques font que les illustrations de *Notre-Dame de Paris* montrent différemment le roman de V. Hugo. Chaque époque, chaque auteur, chaque milieu a sa façon de voir, sa façon de créer.

IV. LES INSCRIPTIONS ACCOMPAGNATRICES

Il s'agit à présent de considérer le statut de l'écrit parmi toutes les illustrations du roman de V. Hugo. Non pas l'écrit comme ouvrage — on ne peut échapper à des titres en lettres gothiques —, mais l'écrit comme message, c'est-à-dire les inscriptions qui accompagnent la plupart des illustrations et sont, selon Ph Bruneau, «la technicisation facultative d'une composante de l'image»⁷⁴. Étudiées ici dans le cas particulier d'images ayant pour référent un roman, les inscriptions accompagnatrices permettent à l'illustrateur de dire ce qu'il figure plus ou moins bien; elles permettent aussi au destinataire de savoir ce que représente l'image.

⁷² Chez Tessari et Aumont (Paris, 1831).

⁷³ Rouen, Musée des Beaux-Arts.

⁷⁴ Ph. Bruneau, «De l'image», *RAMAGE*, 4 (1986), p. 269.

A vrai dire, le lecteur étant supposé avoir lu le roman, aucune inscription expliquant l'image ne paraît a priori nécessaire. Seul le spectateur d'illustrations non livresques peut être dans l'ignorance du référent, telles, par exemple, les aquarelles de L. Boulanger au salon de 1833 : pour qui n'a pas lu *Notre-Dame de Paris*, la reconnaissance des scènes ou des personnages est alors impossible, ce qui réclame une phrase susceptible de donner quelques indications. Et pourtant la majorité des illustrations livresques sont accompagnées d'inscriptions indiquant ce que montre l'image. C'est ainsi que les représentations de *Notre-Dame de Paris* ne soulèvent pas seulement le problème de la non-conformité des images au roman (c'est-à-dire ce que l'image crée par rapport au texte), mais aussi celui de la non-conformité de l'image à l'inscription qui l'accompagne (ce que l'inscription crée par rapport à l'image).

J'étudierai ces inscriptions sous deux aspects. En premier lieu, l'authenticité : les phrases appartenant ou non au roman de V. Hugo. En deuxième lieu, la fidélité à l'image : ce que l'inscription fait de l'illustration.

L'authenticité des inscriptions.

1. De la reprise textuelle à la création.

a. Des propos tirés du roman.

Reprises intégrales. — Certaines inscriptions accompagnatrices sont des propos de V. Hugo repris tels quels. Ils sont généralement accompagnés de guillemets qui notent la citation. Ainsi «Sur un pilori, le spectacle était sublime» (VI, 4) [éd. 1831], «Un tonneau était près du feu, et un mendiant sur le tonneau» (II, 6) [éd. 1853], ou encore «Le prêtre cria : Damnation! et tomba» (XI, 2) [éd. 1865]. Dans les éditions illustrées, les pages où l'on trouve ces propos sont très souvent indiquées entre parenthèses, afin de confirmer la citation et de rendre facilement accessible au lecteur le passage concerné. Pour les illustrations non livresques, les inscriptions peuvent être accompagnées du titre ou du numéro de chapitre correspondant. Par exemple, une lithographie de A. Johannot parue dans *L'Artiste* (1831) est intitulée «Sire, vous êtes un auguste monarque, ayez pitié d'un pauvre homme honnête» (X, 5) : les références sont indiquées. Celle de J. Becœur, parue dans la même revue, porte le titre même d'un chapitre : «ΑΝΑΓΚΗ» (VII, 4).

Ces inscriptions ont beau être les plus fidèles au texte puisqu'elles le transcrivent exactement, le sens peut en être atrophié, parce que, sorties de leur contexte, elles ne retranscrivent pas toute la pensée romanesque de V. Hugo. Une illustration est intitulée «Un matin elle vit, en s'éveillant, sur sa fenêtre, deux vases plein de fleurs» (IX, 4). Or, V. Hugo a bâti autour de ces deux vases, l'un de grès, l'autre de cristal, toute une réflexion que ne peut être conservée par cette simple phrase. Pour ne rien perdre de la pensée hugolienne, il eût fallu copier l'ensemble du passage. Tout en étant authentique, cette phrase n'en est pas pour autant retranscription fidèle du texte de l'auteur.

Des reprises tronquées. — Dans certaines inscriptions accompagnatrices, des passages de *Notre-Dame de Paris* ne sont pas repris intégralement mais sont coupés, ce que signalent des points de suspension, par exemple «...le chaussetier et le malingreux se mirent à causer...» (I, 4) [éd. 1865], qui sans cette indication semblerait être un phrase entière tirée du roman. De nombreuses éditions utilisent ce système, souvent

en notant seulement le début de la phrase de V. Hugo suivie des trois petits points : «C'était une merveilleuse grimace...» (I, 5) [éd. 1865], «Puis la procession hurlante et déguenillée...» (I, 5) [éd. 1865], etc... De telles reprises tronquées, bien entendu, perdent de leur authenticité en regard des reprises intégrales. Si, pourtant intégralement recopiée, une phrase pouvait perdre de son sens en étant sortie de son contexte, à plus forte raison la reprise tronquée : des inscriptions comme «Il passait des journées entières...» (IX, 5) [éd. 1865] ou «Au moment où il passa dans la cour...» (X, 2) [éd. 1865], ne veulent plus dire grand chose. Trop écourtées et devenues de simples repères, elles ne sont plus représentatives de l'art romanesque de V. Hugo. Les descriptions de l'auteur changent selon la coupure et sont plus ou moins détaillées. Deux illustrations portent ainsi en titre la même reprise mais abrégée différemment : «Enfin la porte du cabaret s'ouvrit...» [*Les Bons Romans*, 1860] et «Enfin la porte du cabaret s'ouvrit. Deux buveurs en sortirent...» [éd. 1865] (VII, 7); on ne peut, à la lecture de ces inscriptions, évaluer le discours descriptif de V. Hugo.

b. Des propos n'appartenant pas au roman.

Un vocabulaire identique. — Il est des inscriptions où l'illustrateur ne reprend pas le texte du roman mais crée une nouvelle façon de dire, sans pour autant changer les mots. Dans *Nos Bons Romans* de 1894, «Marche en zig-zag» reprend autrement ce que dit Hugo au chapitre 7 du livre VII : «...car il suivait à pas lents tous les zigzags que l'écolier faisait faire au capitaine...». Un bon nombre d'inscriptions procèdent de la sorte. Elles sont le raccourci des propos hugoliens et prennent la forme d'un véritable titre. Elles deviennent le résumé d'un passage du roman, voire d'un chapitre entier. «La Esmeralda chez Madame de Gondelaurier» (L. Boulanger, 1833) ou «La maison Gondelaurier» (C. Migette, 1834) résument le passage où la bohémienne est raillée par Fleur-de-Lys et ses compagnes en présence de Phoebus (VII, 1). L'inscription pourrait remplacer le titre même du chapitre. Très souvent elle ne reprend qu'un des éléments fournis par V. Hugo : personnage, lieu, circonstance. Ainsi «Une mère» (C. Migette, 1834), «La tour» (N. E. Maurin, 1841) ou «Le souper» (éd. 1876). Parfois les trois données sont mêlées, apportant un surcroît de détails : «Esmeralda au cachot de la Tournelle» (éd. 1844), «Mort de la Esmeralda» (A. de Bayalos, 1842). Ainsi, sans altérer véritablement le sens du roman mais sans en reprendre les précisions initiales, l'illustrateur, par le moyen des inscriptions, dit autrement les propos de l'auteur.

Un vocabulaire créé. — Enfin, certaines inscriptions accompagnatrices, même si elles sont plus rares que les reprises textuelles, sont de pures créations de l'illustrateur ou de l'éditeur, autant dans leur forme que dans leur contenu. Ainsi «La semonce» (*Nos Bons Romans*, 1894), qui se réfère à la réprimande de Jehan par son frère Claude Frolo (VII, 4), est un terme que n'utilise pas V. Hugo. «La leçon de lecture» est une inscription de l'édition de 1876 dont l'origine est la phrase «Claude Frolo lui avait appris à parler, à lire, à écrire» (IV, 4). Le sens finit par en être changé, puisque cet apprentissage se transforme en une véritable leçon, ce que n'évoque guère l'auteur. «Le tour de force du chat» (*Nos Bons Romans*, 1894) concerne, par exemple, le passage où Gringoire, en saltimbanque, tient une chaise entre les dents (VII, 2). «Le monstre et l'ange» accompagne une illustration de l'édition Hugues de 1876 alors que V. Hugo n'emploie pas ces termes, mais écrit «Aussi passait-il quelques fois des heures entières, accroupi devant une de ces statues, à causer solitairement avec elle» (IV, 3), en précisant que ces statues sont des «rois, saints, évêques», des «monstres» et des

«démons». Mais à aucun moment il ne parle d'ange au sujet d'une statue, ni de monstre au sujet du bossu. L'illustrateur, ou l'éditeur, crée par les inscriptions un nouveau texte. Dans le cas précis du monstre et de l'ange, il se fait commentateur du roman.

2. *Les raisons des choix.*

a. Des raisons glossologiques.

Les choix de ces inscriptions peuvent s'expliquer par diverses raisons dont l'une concerne le sens. En effet les propos tirés du roman, quoique sortis de leur contexte, sont compréhensibles. Par exemple, «Un tonneau était près du feu, et un mendiant sur le tonneau.» (II, 6) [éd. 1853] fait sens en devenant inscription. De même «Alors suspendu sur l'abîme, lancé dans le balancement formidable de la cloche, il saisissait le monstre d'airain par les oreillettes...» (IV, 3) [éd. 1853] est un début de phrase choisi, entre autres, parce qu'il garde un sens en dehors du roman. Mais l'illustrateur n'a pas repris le propos précédent «...il attendait le bourdon au passage, comme l'araignée attend la mouche, et se jetait brusquement sur lui à corps perdu» (IV, 3) parce qu'il faut une connaissance quelque peu précise du roman pour en saisir le sens. Les inscriptions des illustrations non livresques sont la plupart du temps des titres courts créés par l'illustrateur lui-même, et non pas des phrases reprises du roman. Le spectateur de l'image doit comprendre ce qui se dit. Déambulant dans un salon ou parcourant un revue, il serait quelque peu incongru de lire une phrase du roman, surtout si celui-ci n'a pas été lu; le propos ne serait guère clair. Il est plus explicite pour le spectateur de lire «Frollo assassine Phoebus» (A. de Bayalos, 1842) plutôt que «Tout à coup au-dessus de la tête de Phoebus...» (VII, 8) qui convient pourtant à une illustration livresque (éd. 1865).

b. Des raisons ergologiques.

Si les propos repris du texte de V. Hugo sont tronqués, c'est très souvent que la page du livre n'offre pas une place suffisante : «...et là, il s'était assis sollicitant l'attention... » (I, 2) [éd. 1853] est une bribe de phrase trop longue pour être retranscrite au bas d'une image. Il en est de même des inscriptions créées qui reprennent autrement et en version écourtée les propos de V. Hugo. Par exemple «Le tour de force du chat» [*Nos Bons Romans*, 1894] évite de répéter la longue description de l'auteur «...avec une chaise entre les dents. Sur cette chaise il avait attaché un chat...» (VII, 2). «La semonce» [*Nos Bons Romans*, 1894] dispense pareillement de retranscrire les six pages concernant cette confrontation entre l'écolier et l'archidiacre (VII, 4). Il en est de même encore des illustrations non livresques comme les aquarelles ou les peintures dont le cadre est relativement trop restreint pour accueillir de longues références textuelles. Ainsi «Le rendez-vous» de N. E. Maurin (1841) reprend la totalité d'un chapitre (VII, 8).

c. Des raisons sociologiques.

Les inscriptions portent la marque de leur auteur.

Certaines phrases sont reprises du roman parce qu'elles sont celles mêmes de V. Hugo. Ainsi G. Seguin, dans l'édition Hetzel de 1853, et G. Brion, dans l'édition Hetzel-Lacroix de 1865, reproduisent constamment les propos de l'auteur. «L'hiéroglyphe déserte la cathédrale et s'en va blasonner le donjon pour faire un pres-

tige à la féodalité» (V, 2) [éd. 1853] est reprise parce que c'est une phrase hugolienne et non parce qu'elle explique ce qui se passe à l'image. De même lorsque l'on trouve dans *Les Bons Romans* de 1860 une inscription comme «L'or c'est le soleil, faire de l'or c'est être Dieu!» (V, 1), c'est bien une manière de s'approprier l'art romanique de V. Hugo car l'illustration ne montre pas un propos qui ne fait que se dire.

Au contraire, certains illustrateurs s'expriment autrement que V. Hugo, l'important étant de ne pas dire comme lui. L'édition Hugues de 1876 ne comporte que des inscriptions créées par l'éditeur. Ayant repris des illustrations déjà existantes, il a accolé des titres nouveaux comme «Le tour de force du chat» ou «La sermonce»; en disant autrement que V. Hugo et que les autres illustrateurs, il montre la représentation sous un angle différent. L'éditeur se fait le romancier.

Certains propos de V. Hugo sont aussi utilisés comme inscriptions en fonction du public auquel elles sont destinées. Dans *Nos Bons Romans*, édition populaire de 1894, on retrouve des expressions telles que «Tavernière, ma mie! d'autre vin!» (X, 3), ou encore des locutions déclamatoires convenant à la publication en feuillets : «J'avoue! j'avoue! grâce» (VIII, 2), «Notre-Dame! voilà une cage outrageuse!» (X, 5).

La fidélité à l'image.

1. L'inscription dit ce que l'image montre.

Certaines inscriptions semblent faire double emploi lorsque, accolées aux illustrations, elles disent ce que l'on voit. «Une cagoule noire lui tombait jusqu'aux pieds, un caffardum de même couleur lui cachait le visage» (VIII, 4,) [éd. 1853] dit exactement ce que montre l'image, c'est-à-dire l'accoutrement de Frollo. De même, dans l'édition Perrotin de 1844, l'illustration «Gringoire soupant chez Esmeralda» présente les deux personnages attablés. Cependant une description n'est jamais exhaustive; c'est le cas de l'inscription qui, elle aussi, est une description de soi lacunaire et, par conséquent, dit toujours moins ou plus que ce que l'image fait voir.

2. L'inscription dit moins que ce que l'image montre.

a. Un aspect partiel.

L'illustration que je citais à l'instant, «Une cagoule noire lui tombait jusqu'aux pieds, un caffardum de même couleur lui cachait le visage», illustre ce que dit le texte qui, lui-même en exergue, décrit ce que l'image montre mais tout en ne notant pas l'attitude d'Esmeralda. Dans l'édition de 1865, l'illustration du même passage comporte une autre phrase : «Ha! cria-t-elle, les mains sur les yeux». L'image est alors censée illustrer le comportement d'Esmeralda et non l'accoutrement de Frollo. Or, elle montre aussi bien les deux; une phrase telle que «Le prêtre releva son capuchon» convenait tout aussi bien. Les deux images, qui sans l'inscription représentent la même chose, deviennent par celle-ci l'illustration exclusive d'un propos et non d'un autre. L'inscription crée alors l'illustration d'un moment précis du récit alors que l'image à elle seule représente le passage concernant l'arrivée du prêtre et la peur de la bohémienne. La représentation de la chute de Frollo (XI, 2) de 1865 est intitulée «Le prêtre cria : "Damnation!" et tomba» : l'image montre aussi Quasimodo qui «le poussa par le dos». Il est impossible que l'inscription décrive tout ce qui se voit dans l'illustration; par là même, elle engage le lecteur à y reconnaître un moment particulier et non un autre.

b. Un aspect partial.

L'intérêt de l'illustrateur pour tel aspect d'une scène peut être marqué par l'inscription, et non pas seulement par l'image. Lorsque L. Boulanger intitule sa représentation «L'enlèvement de la Esmeralda» (II, 4), il montre aussi ce moment où la bohémienne est aux prises avec Quasimodo. Au contraire dans l'édition Perrotin de 1844, c'est la délivrance par Phoebus qui est montrée et qui est dite. Mais alors que l'illustration est intitulée «Esmeralda délivrée par Phoebus», l'édition Hugues de 1876 la reprend en la titrant «L'enlèvement». L'intérêt pour tel aspect de la scène n'est pas toujours montré mais peut être seulement dit. Ainsi l'édition Hugues s'attache plus à la notion de l'enlèvement qu'à celle de la délivrance qui est imagée. Lorsque C. Migette représente la Esmeralda traînée au gibet avec la sachette agrippée à son corps (XI, 1), il intitule l'illustration «Une mère»; or, A. de Bayalos, qui représente la même scène, la titre «La mort de la Esmeralda». Chacun, par l'inscription, manifeste pour tel ou tel aspect de l'épisode un intérêt que l'image ne précise pas.

Il se fait que des éditions différentes contiennent des illustrations identiques, mais intitulées de diverses manières. Ainsi celle des deux bourgeoises et de la provinciale (VI, 3) sont une seule et même représentation dans l'édition Perrotin (1844) et dans l'édition Hugues (1876), mais alors que la première est titrée «Les trois bourgeoises et l'enfant», la seconde est intitulée «Les trois commères». De même l'illustration de Frollo et d'Esmeralda au cachot de la Tournelle (VIII, 4) est intitulée dans l'édition de 1865 «Ha! cria-t-elle, les mains sur les yeux», tandis que, reprise dans l'édition de 1894, elle y est réintitulée «Phoebus est mort!». G. Brion mettait l'accent sur la peur de la bohémienne; dans *Nos Bons Romans*, il est mis sur les paroles malheureuses de Frollo. L'image montre la même chose, l'écrit n'en dit qu'un aspect par la partialité de l'illustrateur.

3. L'inscription dit plus que ce que l'image montre.

a. Un intitulé global.

Au contraire de ces inscriptions qui ne désignent qu'un aspect de l'illustration, d'autres font de l'image l'illustration d'un ou de plusieurs passages du roman alors que n'y est représenté qu'un propos bien précis. Dans l'édition Perrotin de 1844, une illustration intitulée «Prise d'armes par les truands» représente Clopin Trouillefou et les mendiants de la Cour des Miracles (X, 3); alors que l'image montre le moment précis où Clopin «monta sur une grosse pierre» pour rallier les truands tenant «toutes sortes d'armes [luisant] dans les ténèbres», l'inscription fait de l'image l'illustration d'un passage plus vaste incluant la distribution des armes par Clopin. L'image ne montre pas les mendiants se précipitant «hors de la taverne avec un grand bruit d'armes et de ferrailles», moment qui appartient aussi à la prise d'armes par les truands. De même l'«Attaque de Notre-Dame» : représentant plus précisément qu'il ne l'est dit par l'inscription «le digne chef de la bande monta sur le parapet du Parvis et éleva sa voix rauque et bourrue, se tenant tourné vers Notre-Dame et agitant sa torche» (X, 4), elle illustre par son intitulé la scène de l'attaque de la cathédrale alors que l'image ne montre pas, par exemple, la destruction des portes... L'inscription en dit trop, l'image n'en montre pas assez. Cette dernière, qui ne peut pas représenter l'ensemble des événements d'une même scène, devient avec l'inscription l'illustration du passage sans pour autant le montrer dans sa totalité. L'illustrateur, avec la phrase accompagnatrice, étend l'illustration à ce que l'on ne voit pas.

C'est le cas également des titres attribués par C. Migette (1834) et N. E. Maurin (1841) à certaines de leurs illustrations. Ce dernier intitule «Le rendez-vous» l'image représentant Frollo et Esmeralda évanouie après l'assassinat de Phoebus. Or, cette inscription ne dit rien de ce qui se passe à l'image, mais fait allusion à tout le chapitre qui relate le rendez-vous donné à Esmeralda chez la Falourdel par le capitaine, l'intervention de Frollo... La lithographie de N. E. Maurin est en réalité l'illustration d'un propos fort précis : «Au moment où ses yeux se fermaient [...], elle crut sentir s'imprimer sur ses lèvres un attouchement de feu, un baiser plus brûlant que le fer rouge du bourreau» (VII, 8). Quant à C. Migette, il intitule «L'église» l'illustration de Quasimodo enfant trouvé (IV, 1). Or, ce titre pourrait tout autant convenir à la représentation de l'église en tant qu'asile de la bohémienne!

b. L'inscription précise le sens.

Les illustrations considérées jusqu'ici étaient immédiatement compréhensibles sans l'intervention d'un titre. Mais il en est d'autres qui ne présentent de sens que par ce qui en est dit. La représentation de G. Seguin (1853) intitulée «Alors des idées affreuses se pressèrent dans son esprit» (IX, 1) ne prend ce sens que par cette phrase accompagnatrice. Elle représente autant la description de Frollo, «C'était une figure d'homme, austère, calme et sombre...» (II, 3), que montre une autre gravure de G. Seguin. L'illustration, incapable d'imager le propos par un moyen adéquat, se double de l'écrit qui permet de le dire. La même édition contient une représentation du face à face de Pierre Gringoire et Claude Frollo (VII, 2) : hormis toute question d'identification puisque l'épisode s'y reconnaît, l'inscription «Vous faites là un beau métier, reprit l'archidiacre» précise un sens qu'elle ne peut montrer. L'illustration ne correspond en rien à cette phrase en particulier; l'inscription de l'édition Hetzel-Lacroix de 1865 «Etes-vous sûr, reprit Claude...» aurait été tout aussi convenable. L'image prend ainsi le sens que lui confère son intitulé; celui-ci fabrique l'illustration de tel ou tel passage. Par là, l'illustrateur peut donner à certaines images le sens qu'il désire; c'est ainsi que dans l'édition Hugues (1876), de nouveaux titres sont accolés à des illustrations reprises d'éditions antérieures.

Nous avons donc vu l'inscription en regard du roman et l'inscription en regard de l'image, et considéré comment celle-ci est plus ou moins authentique par rapport à l'un, plus ou moins fidèle à l'autre. Il est intéressant de noter que l'authenticité est plus fréquente dans les éditions livresques. Les éditions Hetzel de 1853 et 1865, *Les Bons Romans* de 1860..., utilisent comme inscriptions des reprises intégrales ou tronquées, tandis que les illustrations de C. Migette, N. E. Maurin, A. de Bayalos, L. Boulanger, sont titrées de phrases étrangères au roman. Dans leur rapport à l'image, les inscriptions tirées du roman sont souvent celles qui en donnent un aspect partiel, alors que celles que crée l'illustrateur en offrent plutôt un aspect global. Ce qui pose alors le problème de l'antériorité ou non de l'inscription. L'illustrateur peut faire l'image à partir de la phrase tirée du roman ou accoler un titre à une image déjà faite. Ainsi l'image est parfois susceptible de recevoir n'importe quel titre : l'illustration du repas de noces de Gringoire et Esmeralda (II, 7) de G. Seguin (1853) est intitulée «Gringoire lui tenait lieu de frère sinon de mari», phrase qui appartient à un tout autre passage du roman!

CONCLUSION

Malgré l'abondance de ces illustrations, l'étude y fait reconnaître une certaine régularité. D'abord dans ce qui est à représenter. En effet, les mêmes épisodes illustrés se retrouvent au cours des différentes éditions : l'enlèvement d'Esmeralda, la nuit de noces, les trois commères, le logis Gondelaurier... On voit, certes, quelques originalités de la part de certains illustrateurs qui imagent des épisodes généralement oubliés, tel C. Migette représentant «Le lieu d'asile» ou Timar inventant la scène de la bohémienne se déshabillant et vue au travers d'un trou de serrure. Et inversement, bien entendu, ce sont aussi les mêmes épisodes qui sont peu représentés : procession du pape des fous, vues d'architectures... La façon de les mettre en image est également commune. La scène d'Esmeralda donnant à boire à Quasimodo est traitée identiquement : le bossu est attaché, la bohémienne tient sa gourde pour le faire boire. Les différentes illustrations du repas de noces sont similaires, de même, sauf quelques exceptions, que celles de l'assassinat de Phoebus où l'on voit Frollo avec son poigard, penché sur les têtes du capitaine et de la bohémienne. Cette constance se retrouve autant dans le temps, c'est-à-dire dans les illustrations du XIX^e et du XX^e siècle, que dans les éditions populaires ou de luxe. Le même épisode est représenté en 1831 et en 1976, aussi bien dans une édition populaire comme l'édition Hetzel (1853) que dans une édition d'amateur comme celle de Testard (1889). La Esmeralda donne à boire à Quasimodo en 1831 et en 1976, dans l'illustration de G. Seguin comme dans celle de L. O. Merson.

On a vu que les différences entre l'image et le texte ne sont pas des moindres. Cependant l'infidélité au roman n'est pas aussi importante qu'on pourrait le penser. V. Hugo est connu comme un romancier attaché aux descriptions. Pourtant, quand on a à traiter d'illustrations, on se rend compte qu'il ne décrit pas si amplement qu'on croirait. Si l'on examine les représentations de la robe d'Esmeralda par N. E. Maurin et Timar, leurs différences font penser que l'un des deux n'a pas respecté la description de l'auteur. Or, les deux robes sont bariolées et à corsage doré comme le dit V. Hugo. De même le costume de Phoebus, qui diffère selon les images, mais qui pourtant fait du capitaine un homme «armé de pied en cap» comme le souligne l'auteur. Ces illustrations très dissemblables sont pourtant chacune plus fidèles au texte qu'il n'y paraît. Le peu de descriptions de certaines scènes fait que l'illustrateur, tout en étant libre de la représentation, reste proche du roman.

C'est notamment cette liberté d'imaginer certaines scènes sans suivre un descriptif très précis qui fait que ces illustrations fabriquent une représentation du roman chaque fois différente. Mais c'est aussi, et surtout, parce que l'illustrateur ne peut échapper à sa propre vision du texte, à sa façon de faire l'image, pas plus qu'il ne peut échapper à son époque et à son milieu. Ces images sont donc les illustrations du roman à travers une pensée et une main inexorablement différentes, ce qui réaménage la représentation que l'on peut avoir du roman de V. Hugo.

Sandrine FOURNIÉ

APPENDICE

LES ILLUSTRATIONS DE NOTRE-DAME DE PARIS

Illustrations livresques

- Éd. Gosselin (Paris, 1831), ill. de T. Johannot.
 Éd. Renduel (Paris, 1836), ill. de L. Boulanger, T. & A. Johannot, A. Raffet, C. Rogier.
 Éd. Furne (Paris, 1840), ill. reprises de l'éd. Renduel.
 Éd. Perrotin (Paris, 1844), ill. de E. de Beaumont, de Lemud, T. Johannot, C. F. Daubigny, L. Boulanger, G. Roqueplan, Meissonnier, de Rudder, Steinheil, Jacques.
 Éd. Hetzel (Paris, 1853), ill. de G. Seguin.
Les Bons Romans (Paris, 1860), ill. de Foulquier.
 Éd. Hetzel-Lacroix (Paris, 1865), ill. de G. Brion.
 Éd. Hugues (Paris, 1876), ill. reprises des éd. Renduel, Perrotin, Hetzel, Hetzel-Lacroix; ill. de Viollet-le-Duc, Hoffbauer, E. Théron.
 Éd. Hebert (Paris, 1885), ill. de F. Flameng.
 Éd. Lemerre (Paris, 1886), ill. de H. Pille.
 Éd. Guillaume (Paris, 1888), ill. de Bieler, Falguière, Myrbach, Rossi.
 Éd. Testard (Paris, 1889), ill. de L.O. Merson.
Nos Bons Romans (Paris, 1894), ill. reprises des éd. Perrotin, Hetzel-Lacroix, Hugues.
 Éd. Bellefond (Paris, 1904), ill. de G. Brion, Voillemot, Meissonnier, Viollet-le-Duc.
 Éd. Larousse (Paris, 1935), ill. de Salvat.
 Éd. à l'emblème du secrétaire (Paris, 1942), ill. de Timar.
 Éd. Vautrain (Paris, 1947), ill. de F. Aymé.
 Éd. Martel (Paris, 1949), ill. de P. Brissaud.
 Éd. Hatier (Paris, 1969), ill. de Boudignon.
 Éd. Hachette (Paris, 1973), ill. de Beuville.

Ces éditions sont conservées à la Maison de Victor Hugo et à la Bibliothèque Nationale.

Illustrations non livresques

L'Artiste (1831), lithographies de

- A. Johannot, «Sire, vous êtes un auguste monarque, ayez pitié d'un pauvre homme honnête».
 T. Johannot, «Au meurtre!, au meurtre!, criait la bohémienne».
 J.Becoeur, «ΑΝΑΓΚΗ». « Je te dis qu'il est mort! ».
 C. Nanteuil, «La gitana».

Le Charivari (1833), lithographie de Perlet, *La Esmeralda*.

L. Boulanger

— aquarelles (1831) présentées au salon de 1833 :

L'enlèvement de la Esmeralda, *La Esmeralda choisit Gringoire pour époux*, *La Esmeralda chez madame de Gondelaurier*, *Claude Frollo et la Esmeralda*, *L'amende honorable*, *La sachette*, *la Esmeralda et Claude Frollo*, *La sachette défendant la Esmeralda*.

— tableau présenté au salon de 1866: *Vive la joie!*

C. Migette, *Sujets tirés du roman de Victor Hugo*, éd. Terquem & May (Paris, 1834). En couverture : la chute de Claude Frollo, *La chambre de la Esmeralda*, *L'église*, *Le Trou aux Rats*, *La maison Gondelaurier*, *Claude Frollo*, *Louis XI*, *Le lieu d'asile*, *Une mère*.

- N. E. Maurin
 — tableau de 1834 : *La Esmeralda, Phoebus et Claude Frollo*.
 — lithographies pour Bulla et Delarue (Paris, 1834).
 — lithographies pour Grégoire & Deneux (Paris, 1841) : *Place Notre-Dame, L'enlèvement, La chambre, Le pilori, Le rendez-vous, L'asile, La tour, Le petit soulier*.
- A. Couder, tableau de 1837.
- C. Steuben, tableau : *La Esmeralda* (1839).
- Wiertz, tableaux : *Esmeralda, Quasimodo* (1839).
- A. de Bayalos, lithographies (1842) : *Phoebus, la Esmeralda, Phoebus délivre la Esmeralda, Quasimodo au pilori, Frollo assassine Phoebus, Mort de la Esmeralda*.
Le Livre d'or de Victor Hugo (Paris, 1883), photogravures de :
 J. Adeline, Notre-Dame (sans titre).
 J. Lefebvre, *La Esmeralda*.
 P. Kauffmann, *Phoebus et la Esmeralda*.
 Fraipont, *Claude Frollo*.
 Falero, *La Esmeralda*.
 Pilotelle, *La vision du poète*.
- Musée de l'amateur*, lithographies de :
 Guet, *Phoebus et la Esmeralda*, non daté.
 Gerlier, *Les compères du roy*, non daté.
- J. B. Madou, album de quinze gravures (Bruxelles), non titré, non daté.
- A. David : *La rencontre, la nuit de noces* (sans titre), non daté.
- J. David : les deux bourgeoises et la provinciale, non titré, non daté.
- A. Devéria : *Esmeralda, Frollo assassine Phoebus* (sans titre), non daté.
- H. Leloir : *Esmeralda*, dans la série *Les femmes célèbres*, non daté.
- G. Doré, fusain : la chute de Claude Frollo, non titré, non daté.
- Papier peint *Esmeralda* (1831).
- Étiquette «Cognac Esmeralda», non daté.
- Gotlib & Alexis, bande dessinée *Cinémastock II* (éd. Dargaud, 1976).
- A. Capellini, *Notre-Dame de Paris* (1911), film muet en noir & blanc, 35 mn.
- W. Dieterle, *The Hunchback of Notre-Dame* (1939), film en noir & blanc, 1h50 avec Maureen O'Hara dans le rôle d'Esmeralda et Ch. Laughton dans celui de Quasimodo.
- J. Delannoy, *Notre-Dame de Paris* (1956), film en couleur, 1h50, avec Gina Lollobrigida dans le rôle d'Esmeralda, Anthony Quinn dans celui de Quasimodo, Alain Cuny dans celui de Claude Frollo.
- A quelques exceptions près, ces illustrations sont conservées à la Maison Victor Hugo.

comptes rendus bibliographiques

Ces pages n'ont rien d'une chronique bibliographique qui se voudrait exhaustive. Sont recensés ici des travaux qui nous ont été adressés, et surtout ceux qui se rattachent aux préoccupations des rédacteurs de *RAMAGE*.

ARCHÉOLOGIE DU CATHOLICISME

1. Georges BRUNEL, Marie-Laure DESCHAMPS-BOURGEON et Yves GAGNEUX, *Dictionnaire des églises de Paris*, éditions Hervas, 1995. 440 p., avec photographies en noir et en couleurs.

2. *Le Sacré-Cœur de Montmartre, un vœu national*, Délégation à l'action artistique de la Ville de Paris, 1995. 262 p. avec 229 photographies en noir.

3. *Églises parisiennes du XX^e siècle*, Délégation à l'action artistique de la Ville de Paris, 1996. 246 p. avec photographies en noir et en couleurs.

Les églises de Paris sont en faveur.

Georges Brunel, Marie-Laure Deschamps-Bourgeon et Yves Gagneux, tous trois alors en charge du Service des objets d'art des églises de la Ville de Paris, procurent un gros dictionnaire des églises de Paris qui, comme ils le soulignent justement, «vient combler une lacune souvent remarquée et difficilement explicable». L'ouvrage s'ouvre sur une intéressante «introduction historique» dont les trois auteurs se sont partagé la rédaction, allant du Paris mérovingien à nos jours, et qui fait place à toute une cohorte d'églises aujourd'hui disparues. Vient ensuite un dictionnaire des églises, temples et chapelles qui, par ordre alphabétique, consacre une notice plus ou moins étoffée à presque tous les lieux de culte catholiques, protestants et orthodoxes de la capitale. Enfin des appendices sur les évêques et les saints de Paris et un glossaire des objets et ornements de culte.

De l'aveu des auteurs le *Dictionnaire* est le fruit d'un «travail lent, minutieux, ingrat parfois». On s'en doute! mais surtout bien méritoire. Aussi aurait-on mauvaise grâce à relever de menues erreurs (ici ou là j'ai trouvé à redire sur quelques points du glossaire des objets liturgiques). Mais le livre appelle cependant deux critiques importantes.

S'il est admirable d'avoir ainsi recensé jusqu'à d'infimes chapelles et compilé tant d'utiles renseignements, les notices devaient être plus systématiques, comme elles l'eussent assurément été dans une de ces publications d'archéologie classique dont le dictionnaire est pourtant un équivalent et qui restent un modèle pour les modernistes : construites selon un ordre constant, en chaque cas accompagnées de photos de l'extérieur et de l'intérieur et, s'il était possible, d'un plan. Une rédaction littéraire, au cas à cas, explique pour une part diverses omissions : moi qui fus paroissien de Sainte-Marie-des-Batignolles, j'attendais que fussent signalés un immense crucifix auquel Verlaine a consacré une page, les vitraux de la maison Thibaut, le pourtour interne du chœur qui rassemble de façon inattendue les images des Vierges du Nord de la France, et le groupe de l'Assomption sous éclairage zénithal; il ne m'a pas semblé que le recensement fût absolument exhaustif des vitraux de la maison Mauméjean; les vitraux-monuments aux morts ne sont pas si fréquents qu'on pût passer sous silence ceux de Sainte-Marguerite; etc. En fait, les omissions sont quasi constantes quand il ne s'agit pas des grands noms de l'art et tiennent en somme au projet même du *Dictionnaire*.

C'est là ma seconde critique. Je regrette que soient si négligés les points de vue culturels qui quand même, s'agissant d'églises, sont aussi primordiaux que la circulation des trains et des voyageurs quand on étudie les gares. Celui du cérémoniaire : on n'est guère éclairé sur la vastitude très inégale du chœur (certaines églises modestes permettaient de célébrer aisément une messe pontificale au trône tandis qu'ailleurs

l'«espace scénique» est très étriqué), la commodité de l'accès à la sacristie, les possibilités de parcours cérémoniels. Et celui du dévot : on ignore les titulaires des autels latéraux et mention n'est guère faite des lieux de dévotion aménagés (comme pour saint Michel à Saint-Michel-des-Batignolles; peu de place faite aux reliques bien qu'Yves Gagneux soit l'auteur d'une excellente thèse [cf. ici même p. 205] sur la question), voire aux vitraux du XIX^e siècle à sujets rares ou culturellement importants, ou ceux, que j'avais signalés naguère (*RAMAGE*, 3, p. 31 et 36), dont les sujets contribuent à une politisation du catholicisme (les saints français de Saint-Philippe-du-Roule et de Saint-Jean-Bosco; le baptême de Clovis et trois autres sujets royaux à l'Immaculée-Conception; etc.).

Au vrai, les auteurs se sont eux-mêmes défendus contre ce reproche. Ils indiquent d'entrée leur intention «d'aborder le sujet de l'évolution liturgique», mais avec cette restriction : «au moins pour les périodes proches de nous, les sources étant malheureusement rares quant aux époques anciennes». De fait c'est seulement p. 87-93 qu'Yves Gagneux traite la question pour les quarante dernières années. Cependant, pour l'état actuel des églises et les états immédiatement antérieurs dont certaines personnes et bien des documents écrits ou imagiers conservent encore le souvenir, il était possible de rassembler des informations utiles à la connaissance de l'équipement culturel. C'est moins, je crois, une question de sources que d'optique : c'est le point de vue de l'histoire de l'art qui a prédominé, celui qui, méconnaissant l'intérêt de banalités sans renom, néglige le culte comme il néglige bien souvent de traiter l'architecture en termes de logement; j'aurais préféré que le *Dictionnaire* fût un outil pour une archéologie du catholicisme, telle que bien des articles de *RAMAGE* en ont déjà dessiné les linéaments et énoncé la problématique. Mais je m'imagine que tout cela n'est pas imputable aux seuls auteurs et qu'ils ont dû eux-mêmes compter avec les choix de l'éditeur.

C'est ensuite l'active Délégation à l'action artistique de la Ville de Paris, sous la houlette de Béatrice de Andia, qui a organisé deux expositions accompagnées chacune, comme à l'ordinaire, d'un beau volume illustré.

En premier lieu — dans la ligne de la grande monographie récemment procurée par le Père Jacques Benoist (*Le Sacré Cœur de Montmartre*, Paris, 1992, thèse de doctorat soutenue devant l'Université de Paris-Sorbonne)¹ — un recueil consacré à la basilique du Sacré-Cœur de Montmartre, sujet d'exception du point de vue des rapports du religieux et du civil, car rarement un culte a été aussi politisé.

Vingt-cinq contributions sont divisées en quatre sections : I. Le vœu national; II. La construction, ex-voto de pierre; III. La décoration, ex-voto d'art (qui, Dieu sait pourquoi, comprend une étude sur «le Montmartre canadien»); et IV. Les grandes heures, ex-voto de prière.

Ce sont tous des récits, fort documentés quoique parfois un peu répétitifs. On raconte le développement du projet d'ériger une basilique du Vœu national; on raconte les étapes de la construction; on raconte le développement de la décoration sculptée, mosaïque ou verrière. Mais à force de raconter quand et comment ça s'est fait, on ne nous dit pas ce qui finalement s'est fait : impossible de se représenter l'ordonnance

¹ Voir aussi *La butte Montmartre et le Sacré-Cœur, Cahiers du C.R.E.P.I.F.*, n° 53 (décembre 1995).

générale de la basilique; ni d'avoir une idée précise de la mosaïque du chœur, pourtant si importante du point de vue de la politisation du catholicisme.

Et surtout, ici encore, le culte passe à la trappe. C'est un pèlerinage avec adoration nocturne : on ne souffle mot des dortoirs; ni de l'immense sacristie nécessaire à des célébrations incessantes que j'ai vu se succéder, l'une poussant l'autre, comme les séances d'un cinéma permanent; ni, entre cette sacristie et l'église, de la longue galerie qui permet au cérémoniaire de mettre en ordre des processions nombreuses. Et c'est un sanctuaire de l'Adoration perpétuelle : rien non plus n'est dit de l'équipement requis par la liturgie du Saint-Sacrement exposé, en particulier l'étonnant ostensorio dont la partie supérieure est escamotable. Dans cette étude d'une basilique, c'est à nouveau l'église qui paradoxalement échappe.

L'année suivante la Délégation à l'action artistique prend l'heureuse initiative de s'intéresser aux églises parisiennes du XX^e siècle, celles-là mêmes que personne à peu près ne regarde ni ne visite.

Le livre débute, après les préfaces d'usage, par une étude, qui m'a paru pénétrante, de Blaise Wilfert sur les Chantiers du Cardinal dont nul n'ignore le rôle dans la construction des nouvelles églises parisiennes. Puis on passe à l'architecture. Bruno Foucart montre que les églises récentes n'ont pas échappé aux «deux grands péchés (qui) menacent l'architecture (...) des églises : le pastiche d'une part, l'utilisation impure des matériaux de l'autre» (p. 43) et souligne l'importance de la référence à Sainte-Sophie de Constantinople, question très histoire de l'art, mais assurément pertinente dans le cas de l'Église dont la «tradition» est une composante théologique. Suivent quatre études de Simon Texier, fort documentées et généralement très justes. Mais la faute, selon moi, est encore celle des deux ouvrages recensés plus haut. S. Texier évoque p. 54 ces bâtisseurs que «leur fonction d'architecte des Monuments historiques amène dans une certaine mesure à considérer l'église comme un édifice dont la destination n'est pas une préoccupation majeure» : ils ne sont pas les seuls! En effet, ce n'est guère qu'aux p. 114-129, sous le titre qui d'ailleurs ne promet rien de tel de «les styles ou la permanence du Moyen âge», que s'envisagent les relations de l'architecture des églises avec l'assemblée et la célébration qu'elles logent. C'est pourtant une question essentielle, car il en est des églises comme des appartements ou n'importe quel logement : on ne vit pas de pareille manière dans un immeuble récent ou dans un immeuble ancien. On nous le concède, «certes, la forme d'une église est en grande partie tributaire de la liturgie qu'elle abrite» (p. 129); mais l'effet produit d'un ouvrage déborde forcément les seules intentions délibérées de son producteur²; et malheureusement on ne voit guère quelles églises ont implicitement fabriquées au bout du compte les choix explicites des architectes. De toute façon, comme ici encore on suit le fil du temps, la question n'est traitée qu'en bribes. Que Dieu nous délivre un jour de la chronologie!

De même que l'architecture n'est pas considérée comme logement, de même peinture, mosaïque, sculpture et vitrail ne sont pas considérés comme esthématopées³ ni surtout comme images. Aussi sont-ils traités séparément, les deux premières par Martine Chenebaux-Sautory, la troisième par Michèle Lefrançois et la quatrième, par

² Cf. Ph. Bruneau et P.-Y. Balut, *Artistique et archéologie* (1997), proposition n° 86.

³ *Ibid.*, n° 94a.

Hervé Cabezas, un des rares grands connaisseurs du vitrail du XIX^e et du XX^e siècle et dont les lecteurs de *RAMAGE* ont pu lire plusieurs contributions substantielles sur ce sujet. Avec ce partage, comme évidemment le même thème se traite aussi bien dans l'un ou l'autre de ces arts, il est impossible de se faire une idée de l'imagerie des églises parisiennes récentes en regard de celle des siècles précédents. Le lecteur doit lui-même repérer les identités de thèmes d'un art à l'autre (litanies de la Vierge, p. 178 en mosaïque et p. 207 en vitrail; Jeanne d'Arc, p. 191 en sculpture et p. 202 en vitrail), les sujets neufs ne sont pas mis en évidence (p. 158-159, sainte Thérèse de l'Enfant Jésus «dont l'iconographie n'est pas figée»; les monuments aux morts, peints p. 156 et en vitrail p. 205). C'est bien dommage : autant que le logement, comme industrie de l'être, nous importe plus que l'architecture parce qu'il s'agit d'église, c'est-à-dire d'assemblée, autant ici l'image, comme industrie de la représentation, parce qu'il s'agit de foi, c'est-à-dire de croyance, importe plus que l'art de la sculpture ou celui du vitrail.

On nous cite p. 162, sans en tirer grand chose, ce mot de Jacques Maritain : «il n'y a pas de style réservé à l'art religieux, il n'y a pas de technique religieuse». On ne saurait mieux dire, et c'est précisément là le danger contre lequel je mets en garde depuis des années : comme la même grammaire est bonne à dire des prières ou des obscénités, la même technique architecturale sert indifféremment à construire une chapelle ou un bordel, et la même orfèvrerie, un ciboire ou le bijou d'une fille perdue⁴. Le béton n'est pas plus propre à produire une église qu'un marché ou une gare, et la seule question intéressante ici est de reconnaître en quoi, hormis tout symbolisme surajouté (p. 97 : «vecteur d'une simplicité toute chrétienne»), il fabrique un autre logement ecclésiastique que la pierre. Mais à privilégier ainsi la façon de faire par rapport à la chose à faire, on est sûr, je le répète⁵, de «rater» l'église.

Philippe BRUNEAU

4. Christine MARTIN, *Pèlerinages d'Ardenne méridionale*, éditions Mardaga, Liège, 1991, 166 p.

Christine Martin consacre un petit livre aux pèlerinages d'Ardenne méridionale, d'abord pèlerinages aux saints (chap. I), puis «pèlerinages mariaux et christologiques» (chap. 2) d'un territoire sis à cheval sur la France et la Belgique. L'étude étant expressément inscrite dans l'«histoire des mentalités», on devait attendre que l'intérêt pour l'équipement technique, qualifié d'«infrastructure des lieux» (p. 54) ou de «support matériel» (p. 57), fût très restreint (p. 11 cette déclaration en dit long : «l'absence de sources écrites dans de nombreux cas nous a obligée à la seule étude des témoignages monumentaux et iconographiques»). De fait, c'est au fil des pages qu'on relève mention de statues, autels, bassins, ex-voto, chemins de croix, scala santa...

Et comme l'ouvrage consiste pour l'essentiel en notices topographiques, qui d'ailleurs tournent souvent à la simple narration, place n'est guère faite à des reprises synthétiques : même les grottes de Lourdes, qui sont pourtant les mieux loties (elles figurent sur dix des vingt-cinq photographies) ne donnent lieu qu'à un court récapitu-

⁴ Je recopie exactement ce que j'écrivais dans *RAMAGE*, 4 (1986), p. 140.

⁵ *RAMAGE*, 9 (1991), p. 54-55.

latif géographique (p. 125-134) qui ignore plusieurs des aspects dont ici même (*RAMAGE*, 4 [1986], p. 151-165) j'avais jadis souligné l'importance (noter p. 94 un cas de mise en œuvre d'un fragment de rocher provenant de Massabielle).

Le livre, certes, est d'intérêt strictement local, mais il faut de telles monographies! son défaut est de rester trop descriptif et énumératif pour que se dégagent nettement quelques faits marquants.

Philippe BRUNEAU

ARCHÉOLOGIE DES TECHNIQUES

5. *Techniques et économie antiques et médiévales : le temps de l'innovation*. Colloque international, Aix-en-Provence 21-23 mai 1966. Textes réunis par Dimitri MEEKS et Dominique GARCIA, éditions Errance, 1997. 240 p. avec illustrations en noir et blanc.

Chacun sait avec quelle constance et quelle compétence plusieurs de nos collègues aixois, au premier chef M.-Cl. Amouretti, explorent les techniques antiques et médiévales et leur développement historique, *RAMAGE* s'en est déjà plusieurs fois fait l'écho⁶. Viennent donc de paraître les actes d'un colloque organisé à Aix en mai 1996, qui visait à combattre l'idée d'un «blocage des techniques» dans l'antiquité et à mettre au contraire en évidence les innovations techniques survenues dans trois grands secteurs : la mouture, la conservation des aliments et les transports, en particulier maritimes.

Comme toujours dans les colloques, les communications ne vont pas sans présenter quelque disparate : telle d'entre elles ne m'a pas semblé faire apparaître une innovation; quelques autres, au début de la seconde partie du volume, concernant l'évolution d'espèces animales, montrent bien des changements mais qui, ne mettant pas en œuvre l'outil, ne peuvent compter, à nos yeux du moins, parmi des innovations proprement techniques. Mais l'ensemble est passionnant, levant le voile sur des secteurs dont le commun des antiquisants ignore généralement tout comme les tonneaux ou les couveuses artificielles (sans parler, plus récentes, des pâtes sèches qui nous sont plus gastronomiquement qu'archéologiquement familières!). J.-P. Brun a bien raison de souligner (p. 69) qu'il est temps pour l'archéologie classique de sortir de ses confins ordinaires et de ne plus s'en tenir aux villes, aux sanctuaires et aux nécropoles.

Le problème de l'innovation technique est double. Le préalable est évidemment de reconnaître l'existence d'un procédé tenu pour innovant et qui, je l'avais naguère souligné⁷, peut être polytropiquement utilisable à diverses fins; c'est ainsi que les mêmes meules servent des fins tant alimentaires que métallurgiques (p. 48). Le procédé ainsi reconnu, il se pose deux questions distinctes :

- l'une est d'ordre historique : déterminer la date et le lieu de son apparition, condition nécessaire pour le qualifier d'innovation;
- l'autre, en nos termes, est ergologique : comprendre la raison de l'innovation.

⁶ Cf. mes trois comptes rendus de *RAMAGE*, 10 (1992), p. 108-110; 12 (1994-1995), p. 143-148.

⁷ *RAMAGE*, 12 (1994-1995), p. 145.

J'ai trouvé les auteurs du volume plus disposés à s'étendre sur la première question (par ex., p. 117 et 123, débat sur l'origine gauloise des tonneaux) que sur la seconde. Ainsi, quand les tonneaux de chêne remplacent les tonneaux de sapin ou d'épicéa, est-ce manque de matière première ou changement d'«utilité», dans le sens très précis où nous entendons le terme⁸? les résineux, improbablement, venaient-ils à manquer ou le bois de chêne présentait-il des «traits utiles» absents du sapin? Pourtant, à travers le volume, s'exemplifient, mais trop dispersées, les raisons possibles de l'innovation : techniquement, ce qui n'est pas toujours le plus facile à mettre en évidence, un changement d'utilité (p. 201, dans la construction navale, les assemblages par tenons et mortaises sont moins fragiles que les assemblages par ligature); ou économiquement, un meilleur coût; ou sociologiquement, la possibilité, grâce à une manœuvre plus simple, d'employer une main d'œuvre moins spécialisée (p. 221, la voile latine). C'est à travers cette diversité de raisons que sans doute pouvait se débattre une question plusieurs fois abordée (ainsi p. 57 ou 137) : l'innovation est-elle un progrès? comme s'y recourent l'écart historique et la valeur — en nos termes, la rationalité sociologique et la rationalité axiologique⁹ —, elle ne peut qu'appeler des réponses très diverses, généralement positives à propos des «technologies nouvelles», plus souvent négatives quand il s'agit de l'inventivité nécessiteuse des temps de restriction comme celui des années 1940-1945.

Avec un remarquable ensemble, les auteurs exploitent les textes, les images et les données «archéologiques» et «ethnologiques», ce que respectivement nous appelons les témoignages verbaux et imagiers et l'examen direct, «autopsique» et «auturgique», et que nous mettons à parité au service d'une archéologie, non plus restreinte à l'exploration du terrain, mais définie selon la spécificité d'un objet qui ne peut être que la production outillée. A nos yeux, les actes de ce colloque, toujours attentif à ne pas s'en tenir à la fin du produit en négligeant les procédés qui y sont mis en œuvre, constituent une belle contribution à une «archéologie des techniques».

Philippe BRUNEAU

ARCHÉOLOGIE AGRICOLE

6. Antoine PAILLET, *L'archéologie de l'agriculture en Bourbonnais*, Nonette, éditions Créer, 1996. 340 p.

Ce très bel ouvrage, soigneusement mis en page et illustré, est une version modifiée et enrichie de la thèse d'Antoine Paillet, soutenue en Sorbonne en décembre 1992. Il comprend trois parties. La première est consacrée aux cultures et à l'organisation de l'espace agricole dans le Bourbonnais à la période contemporaine (dans le sens que les historiens donnent à l'expression), mais avec un accent tout particulier mis sur les grandes transformations de la seconde moitié du XIX^e siècle. La seconde et la troisième suivent le cycle des plantes cultivées, et concernent respectivement le travail du sol et le traitement des récoltes. Par rapport à la thèse, la modification principale a consisté à mieux mettre en valeur le fondement historique du sujet, qui apparaît

⁸ Cf. Ph. Bruneau et P.-Y. Balut, *Artistique et archéologie* (1997), proposition n° 66.

⁹ *Ibid.*, n° 142.

désormais nettement dans la première partie. Le livre comporte une introduction de Philippe Bruneau, qui situe le travail d'A. Paillet dans le cadre théorique de l'archéologie moderne et contemporaine.

Pour tous ceux qui connaissent mal le contexte dans lequel un travail comme celui-ci a pu être conduit, et puisque j'ai eu l'honneur de guider A. Paillet dans ses premiers pas de chercheur agricole, je voudrais évoquer brièvement deux des difficultés auxquelles l'auteur a été confronté au cours de ses recherches. Difficultés documentaires d'abord, puisque le matériau de base provient d'enquêtes effectuées auprès d'une population restreinte et en voie de disparition: les agriculteurs âgés, dont la mémoire, c'est-à-dire dans la plupart des cas l'existence, remontent au début du siècle ou avant. Or dans ce type de travail, on sait que les choses évoluent malheureusement très vite et qu'il est souvent difficile de revenir aux sources. A. Paillet a commencé ses recherches en 1985 : dix ans après, presque tous ses informateurs sont décédés. Plus curieusement, mais cet aspect n'étonnera que les non-initiés, difficultés liées à l'environnement institutionnel et intellectuel des recherches sur le monde rural «préindustriel» ou «traditionnel» (les mots ont leur importance et peuvent déterminer des bénédictions ou des proscriptions!). A. Paillet se souvient sans doute d'un coup de téléphone échangé avec un(e) responsable de la Mission du patrimoine ethnologique en vue d'obtenir un modeste financement pour son étude, sur mon conseil malheureux, et de la réponse qui lui fut faite : «dépassé, pas à la mode». Comme si l'interlocuteur/trice avait cherché depuis longtemps une victime-prétexte pour lui placer enfin un commentaire à la fois dominateur, stéréotypé et...«à la mode».

Mais cette anecdote rejoint finalement les problèmes épistémologiques évoqués par Philippe Bruneau dans sa préface. Obsédée par l'insertion à tous prix du social dans ses sujets de recherche, et regardant le social ancien avec les yeux d'un certain social contemporain (... où l'on retrouve un inquiétant strabisme épistémologique!), l'anthropologie sociale et culturelle a beau jeu de prétendre exercer un droit de regard sur les investigations de cet ordre, tout en les rejetant évidemment, et de mépriser si souvent les institutions auxquelles elles se réfèrent parfois (les musées) : elle est (ou a été) tout aussi incapable de leur fournir un cadre conceptuel adéquat. Je partage moins l'opinion de Philippe Bruneau au sujet de la dialectologie, car les spécialistes des bons mots savent souvent s'intéresser aussi aux bonnes choses. Et malgré une tardive prudence en conclusion contre les mots (p. 316), A. Paillet utilise d'ailleurs assez souvent, et de façon opportune, les Atlas linguistiques du Centre et du Lyonnais-Forez pour appuyer ses descriptions d'objets et de pratiques. Mais allons plus loin dans la méthode. Le choix d'avoir séparé la fonction de l'objet d'une part (chapitre 1 de la seconde partie), de sa description typologique et de son évolution, avec des éléments sur sa fabrication d'autre part (chapitre 3 de la même partie), permet une indispensable séparation/confrontation entre le résultat du travail au sol et les autres facteurs, très variés, qui interviennent dans le choix de la forme d'un outil. Ici, l'apport de l'ethnographie rejoint celui de l'archéologie pour dresser un tableau des techniques agricoles du Bourbonnais, avant les transformations de l'agriculture contemporaine. Et cela nous invite à nouveau à remettre certains points sur les i. L'ethnographie n'a pas toujours été considérée comme la première marche vers l'accès initiatique aux auteurs de l'ethnologie puis de l'anthropologie, ni, en conséquence, comme la simple relation entre l'enquêteur et l'enquêté. Cette sous-catégorisation reflète (encore) la volonté d'accaparement du champ de l'ethnologie toute entière par l'anthropologie sociale

et culturelle. Chez A. Leroi-Gourhan, initiateur de l'étude de la fabrication des objets techniques, et de leur insertion au sein d'un cycle de production déterminé, l'ethnographie est au cœur de la démarche scientifique puisque d'elle dépend la reconstitution de la chaîne opératoire. D'autres chercheurs restent dans la même direction, comme A.G. Haudricourt et Ch. Parain, mais en mettant davantage l'accent sur les problèmes de filiation technologique et de spécificités régionales — celles-ci étant vues plus comme une série de problèmes à résoudre que comme une réalité incontournable définitivement posée sur une carte. On voit tout l'intérêt de cette vaste problématique dans une ancienne province comme le Bourbonnais, où se croisaient diverses influences cardinales, Nord-Sud, bien connues, mais aussi Est-Ouest, moins connues. L'étude des techniques de culture, des techniques de fabrication des objets, et l'élaboration typologique permettent en effet de mieux cerner le problème de la spécificité culturelle de la contrée. A travers cette «territorialisation» des données, l'ouvrage est aussi un travail de géographie historique.

Parmi les nombreuses données qu'A. Paillet apporte par cet ouvrage, et qui intéresseront plusieurs catégories de spécialistes, retenons-en quelques-unes pour cette rapide revue. Les spécialistes de l'histoire de l'agriculture apprécieront tout particulièrement la première partie, notamment le chapitre 2 consacré aux assolements. Il existait en France une véritable civilisation de la culture sur défriche de pâtures temporaires, dont A. Paillet nous indique l'importance dans le Bourbonnais jusqu'au milieu du XIX^e siècle, et même plus tard. Cette pratique, fort répandue, notamment dans l'Ouest, le Centre et le Massif central, impliquait des rythmes et une organisation des espaces agricoles dont il faut tenir compte sous peine de contresens dans l'interprétation des documents anciens (entre autres sur les fameux rendements, si prisés par nos historiens économistes!). Il est temps d'en finir avec la dualité réductrice et inexacte assolement biennal-assolement triennal, héritée d'une époque où les intuitions précédaient les dépouillements en matière d'histoire rurale, mais qui n'a pas encore fait place nette chez tous, et pas seulement chez le grand public. A. Paillet reste prudent sur le paysage rural lié à la succession pâtures-cultures, qui échappe largement au cadre technique et chronologique qui est le sien, et auquel le bocage semble avoir majoritairement succédé dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Mais comme dans tout bon travail, il lance une invitation à poursuivre la recherche.

La mise en culture et les façons culturelles, principalement dans le système à défriche d'herbages temporaires, puisqu'il était dominant, font l'objet du chapitre 2 de la seconde partie. Au plan de la méthode, il s'agit d'un développement particulièrement intéressant, car il s'appuie à la fois sur des documents du XIX^e siècle, des recherches contemporaines, et les résultats des longs entretiens qu'A. Paillet a eus avec ses informateurs. Cette passionnante mais difficile confrontation, qui permet à l'auteur de faire une rétrospective vivante de ce qu'il est parvenu à faire échapper à l'oubli, intéressera vivement l'historien, mais aussi le géographe. En bonne méthode, nous suivons les différentes opérations depuis les fort complexes techniques de défrichement, jusqu'à l'enfouissement des semis et à l'émottage des parcelles ensemencées. Mais les modalités du passage de l'ancien au nouveau, qui échappent la plupart du temps aux études quantitatives, sont ici directement analysées par l'étude ethnographique, et précisément décrites grâce à la maîtrise que l'auteur possède de son sujet. Il nous montre les modifications et les infléchissements que les agriculteurs firent subir au matériel et aux techniques anciennes pour les adapter aux nouvelles façons

culturelles. Et il nous donne aussi une idée de la durée que prit cette transition: pratiquement un siècle. Dans la dernière partie, consacrée à la moisson, A. Paillet décrit aussi, entre autres, et toujours d'après des témoignages directs, les techniques mises en oeuvre dans la moisson au volant.

Cet ouvrage est donc stimulant à bien des points de vue, même si l'on ne doit guère se faire d'illusion sur la possibilité de voir s'étendre à d'autres régions des études de ce type. C'est aussi pour cela qu'il faut remercier l'éditeur de sa courageuse initiative. Pour des raisons évidemment très différentes, trouver d'autres auteurs semble tout aussi difficile que de trouver aujourd'hui d'autres informateurs. Beaucoup de temps a été perdu à cause du mépris affiché par l'anthropologie sociale et culturelle à l'égard d'une thématique qu'elle n'a jamais pu vraiment intégrer à sa démarche, tout en prétendant l'annexer. L'un des aspects les plus importants de l'ouvrage d'A. Paillet est de montrer que d'autres voies sont possibles, en voyant les choses autrement et en utilisant d'autres supports épistémologiques.

Jean-René TROCHET

FAIENCE ET CARRELAGES

7. Jean ROSEN, *La faïence en France, XIV^e-XIX^e siècle, Histoire et technique*, Éditions Errance, 1995. 216 pages, ill. NB et C.

Ce livre sur la faïence mérite une lecture attentive car il sort des sentiers battus par la plupart des ouvrages foulant ce thème. Il ne s'agit pas d'une présentation des principaux lieux de fabrication, illustrée par quelques chefs-d'œuvre, mais plutôt d'un traité de la faïence. C'est d'ailleurs ce que laisse attendre le sous-titre. Jean Rosen propose dans son ouvrage une approche rigoureuse de l'étude de la faïence et se réfère aux travaux les plus récents (auxquels il a personnellement grandement contribué). On doit à ce chercheur le développement d'un important secteur des fouilles modernes : les faïenceries (cf. *RAMAGE*, 11, p. 191). Les fouilles qu'il a menées sur de petites unités de fabrications lui ont aussi permis de réviser l'histoire de la faïence telle qu'elle était perçue au travers d'un petit nombre de centres prestigieux qui ne reflétaient pas le tissu très dense des faïenceries dans toute la France ni l'étendue des productions.

Si, dans l'optique des sciences humaines où se conçoit la théorie de l'archéologie générale, il n'y a pas de spécificité de méthode pour l'archéologie des temps modernes, il est à prévoir que les impasses et les travers de celle-ci ne le cèdent en rien à ceux des périodes plus anciennes. Certes, dès lors qu'un chercheur préfère diriger ses travaux sous le chapitre «histoire et technique» plutôt que d'entamer celui de l'archéologie, on ne peut pas — a priori — lui objecter qu'il fait fausse route. Mais l'archéologie moderne, pour nous, ne consiste ni à adapter l'histoire de l'art aux objets les plus modestes, ni à étendre aux périodes récentes les habitudes de l'archéologie médiévale ou antique. L'archéologie que pratique et que défend vigoureusement Jean Rosen est définie par la fouille et les opérations qui en découlent directement. Conscient que son étude doit prendre aussi en considération les objets de collections et les données d'ar-

chives, il étend ses interrogations à l'ensemble de son domaine d'étude — la faïence — sans s'affilier pour autant à l'archéologie. Qu'il ne croit pas pour autant, que nous lui cherchions ici querelle de terminologie; son approche de la faïence n'est tout simplement pas la nôtre.

Qu'est-ce donc que la faïence? Il faut malheureusement attendre la conclusion du livre (à la page 196) pour que cette question soit abordée. On ne peut suivre l'auteur dans sa volonté de concevoir la faïence «en dehors de sa définition technique» pour en faire un objet de langage et un phénomène social. En aucun cas, la présence d'images sur ces céramiques ou leur situation historique ne peut servir de définition à cette catégorie d'ouvrages. Il conviendrait, au contraire, de s'interroger sur l'ambiguïté d'un terme (la faïence) s'appliquant aux deux faces d'un même produit. La faïence désigne la façon de préparer une certaine catégorie de céramique avec, inévitablement, quelques variantes dans le procédé. Cette souplesse a pour conséquence d'interminables débats sur le fait qu'il faut adjoindre tel ou tel procédé dans la catégorie des faïences et en exclure d'autres. Probablement qu'on y accepte plus facilement la «faïence fine» que la «porcelaine tendre» pour des raisons de proximité lexicologique plus que pour des raisons techniques. Jean Rosen fait ses propres choix et met à part les carreaux à décor «cloisonné», dont le procédé d'émaillage diffère de celui de la peinture, comme le procédé d'estampage que pourtant il accepte, alors que toutes ces variantes concourent à une même finalité imagière et que ces carreaux ont la même efficacité technique. Quelles que soient, donc, les variables de la recette de fabrication, la définition d'une catégorie d'ouvrages par sa technique a une double conséquence : d'abord le corpus d'étude est nécessairement un fourre-tout de formes, la faïence n'ayant pas produit que des assiettes décorées mais aussi des corniches de façades, des pots de chambre, des encriers, des poêles, des pots de jardin... En second lieu, l'attachement à la technique a pour effet de surévaluer l'importance des lieux de production, même si, à cet égard, le livre de Jean Rosen offre une brillante étude des faïenceries où l'apport des fouilles archéologiques est essentiel. Il analyse aussi avec une parfaite érudition le développement chronologique des productions françaises et aborde avec une lucidité louable les analyses de laboratoire visant à résoudre les difficiles questions d'attribution.

L'usage du terme de faïence entretient donc une confusion entre ce que nous dénommons «technique» et «industrie», et il s'en faut que l'étude de la seconde face soit vraiment convaincante. L'optique historiciste, voire positiviste, avancée dans ce livre néglige certains aspects des objets fabriqués : la fonction et la consommation des faïences ne sont guère évoquées, les rapports qu'entretient la faïence avec les autres céramiques, le verre, l'orfèvrerie ne sont pas abordés. Seules quelques lignes mentionnent les études de matériel sur des sites d'utilisation. L'analyse «industrielle» est, en fait, subordonnée à l'histoire à laquelle, tant bien que mal, elle essaie de s'accrocher. Les propos obligés sur le tesson promu «document d'histoire» ou sur les «archives du sol» ne sauraient nous faire accepter l'idée selon laquelle «la faïence est un reflet exact des modes de vie des siècles précédents» (p. 187). La faïence a probablement façonné la société, comme elle a influencé la décoration, le commerce, le confort... Dans cette perspective, il faudrait pouvoir distinguer l'incidence du procédé de fabrication et celui des fonctions des objets de faïence. Qu'elle ait contribué à nous représenter le monde ou à le changer, «la céramique de l'époque moderne par excellence»,

comme tient à écrire Jean Rosen, n'échappe à aucun des processus constitutifs de l'art. Il serait vraiment dommage que l'immense travail amorcé depuis une dizaine d'année ne soit pas investi au profit des objets en faïence découverts mais qu'il soit simplement destiné à jaloner l'histoire.

Toutefois, l'un des mérites de cet ouvrage est de s'inscrire dans la durée. Des premiers travaux consacrés à la faïence, au milieu du XIX^e siècle, à nos jours, les aléas de la recherche sont présentés avec le souci de rappeler l'apport de chaque époque à la constitution de notre savoir. On retiendra particulièrement l'évolution des méthodes et l'extension de l'intérêt des chercheurs, autrefois limité aux «belles pièces», à l'ensemble de la production. Cette évolution ne semble pas achevée et de multiples voies nouvelles sont suggérées tout au long du livre.

Bruno BENTZ

8. *Petits carrés d'histoire. Pavements et revêtements muraux dans le midi méditerranéen du Moyen âge à l'époque moderne*, catalogue de l'exposition du Palais des Papes, Avignon, 20 octobre 1995-14 janvier 1996, sous la direction de H. AMOURIC, G. DÉMIANS D'ARCHIMBAUD, J. THIRIOT, L. VALLAURI. 160 pages, 418 ill. en noir et blanc et en couleurs. .

Ce catalogue abondamment illustré présente une dizaine de contributions consacrées à des carrelages modernes. Comme le souligne le titre de l'exposition, la couverture chronologique dépasse le cadre des temps modernes. À l'origine, on trouve des chercheurs médiévistes, archéologues en général, qui ne s'embarrassent pas des limites imposées par l'histoire. Cette initiative doit être soulignée car elle témoigne d'une évolution majeure de notre discipline. Déjà, le premier numéro de *RAMAGE*, en 1982, avait montré l'apport d'un spécialiste du moyen âge, P. Périn, à l'étude d'un site plus récent. De nombreuses fouilles «modernes» ont été conduites, ces dernières années, par des archéologues de la période précédente et il n'est donc pas surprenant de voir désormais paraître des livres chevauchant les siècles du dernier millénaire.

Dans ce cadre-là, l'intérêt des découvertes provenant de fouilles modernes semble aller de soi. Ainsi, les pavements découverts au château de La Tour-d'Aigues (fouilles 1976-1986) font l'objet d'une analyse détaillée par André Kaufmann et Hélène Oggiano-Bitar (p. 119-124). Parmi les restes découverts, trois ensembles ont pu être identifiés et datés de la fin du XVI^e siècle au début du XVIII^e siècle. Des carreaux semblables, souvent intacts mais retrouvés isolés dans des collections particulières, ont pu être étudiés conjointement aux centaines de fragments issus des fouilles. Une attribution à un faïencier provençal dont la production étaient quasiment inconnue a été établie, un document d'archives décrivant les carreaux (aujourd'hui disparus) que celui-ci avait réalisés pour une chapelle d'Aix-en-Provence. Un autre ensemble de carreaux récemment mis au jour à Marseille (fouilles de Saint-Jean-du-Désert, 1994) est présenté par Véronique Abel (p. 156-157). Ces carreaux proviennent d'un bâtiment du début du XVIII^e siècle. Leur intérêt est double : le procédé d'impression du décor est original et leur découverte a été réalisée à proximité d'une faïencerie disparue. On conclut volontiers avec l'auteur de cette étude : «l'archéologie des périodes récentes sait aussi éclairer de manière originale notre connaissance du passé».

Bruno BENTZ

9. *Saint-Sever, le temps des manufactures de faïence*, ouvrage collectif, Rouen Archéologie / Archéologie et Histoire en Seine-Maritime, 1996, 199 pages, ill. noir et blanc et couleurs.

Il faut saluer la parution de cette publication. C'est, nous promet-on, le premier volume d'une série consacrée aux résultats des fouilles de Rouen dont le vaste bilan est encore inédit. Il y a quelques années, ces recherches avaient fortement contribué à faire admettre l'archéologie des périodes récentes. Les auteurs soulignent, à ce propos, «la prise de conscience par les archéologues de l'intérêt de l'archéologie moderne» (p. 9). C'est, en effet, sous la direction de Catherine Vaudour et de Patrick Halbout que cinq anciennes faïenceries ont été fouillées entre 1983 et 1993. Il est donc éminemment regrettable qu'ils n'aient pas participé à la rédaction de cet ouvrage.

L'orientation commune à l'ensemble du livre est l'étude de l'aspect industriel des manufactures de faïence. Dans le quartier de Saint-Sever, les recherches ne sont d'ailleurs pas achevées. Ainsi, il est indiqué qu'il existe encore quinze manufactures dûment localisées. Le repérage de l'ensemble des sites est souligné par une cartographie précise. Dans ce dédale, les auteurs parviennent à faire émerger les principaux changements intervenus dans la fabrication des faïences, notamment sous l'influence de la réglementation et du commerce. Un second chapitre est consacré aux «structures de production» où sont confrontées les données issues des diverses fouilles et celles fournies par les documents anciens. Enfin, chaque site de fouille est présenté.

Certes, avec cette publication, l'équipe archéologique de Rouen occupe le terrain... mais elle ne manque pas d'esprit critique. Non content de reléguer conjointement les vestiges et les textes au rang de la documentation, le texte de conclusion insiste sur les limites des résultats que peuvent apporter les fouilles. C'est ainsi que les fouilles n'ont rien pu nous apprendre de l'atelier de Masséot Abaquesne. Mais, même lorsqu'un site est richement pourvu, les résultats ne manquent pas d'être aléatoires et tributaire des archives. C'est ce que relèvent très justement les auteurs.

Bruno BENTZ

ARCHÉOLOGIE DE LA MER

10. *Trouville Deauville, société et architectures balnéaires, 1910-1940*, Institut français d'architecture, édit. Norma 1992. 192 p. avec nombreuses illustrations en noir et blanc et en couleurs.

Son sous-titre même annonce que nous ne sommes intéressés que de loin par ce gros volume superbement illustré, constitué de onze contributions qui, comme toujours dans ce genre de recueil, correspondent plus aux intérêts propres de leurs auteurs qu'au parti de traiter d'ensemble une question. Les premières sont des évocations, assez «littéraires», de la vie balnéaire de Trouville et Deauville; les autres, comme il est normal d'un volume réalisé par l'I.F.A., traitent exclusivement d'architecture : monographies sur des architectes locaux ou sur des bâtiments spécialement représentatifs, palaces balnéaires (É. Thibaud), villas et gare (Cl. Mignot), poissonne-

rie construite en 1935-36 (H. Fiblec) dans un style normand qui devient alors à la mode. Mais les photographies montrent assez bien les «planches» et autres équipements de la plage (tentes, pliants transatlantiques), les terrasses de café, les vêtements et en particulier les tenues de plage, etc. pour fournir, à défaut d'exposés sur ces questions, d'utiles matériaux à ce que serait une archéologie des bains de mer.

Philippe BRUNEAU

11. *La plage et le port retrouvés*. Cat. exposit. Musée des Terre-Neuvas (Fécamp), déc. 1994-avril 1995. Contributions de Denise DELOUCHE, Marie-Hélène DESJARDINS, Marguerite BRUNEAU, Martine PASTOR, Victor BANSE. 69 pages, ill. en noir et blanc et en couleurs.

12. *Les costumes des marins-pêcheurs*. Cat. exposit. Musée des Terre-Neuvas (Fécamp), 1995. Contribution de Marguerite Bruneau. 88 pages, ill. en noir et blanc et en couleurs.

Grâce à l'ingéniosité et à l'activité inlassables de son conservateur, Mme Marie-Hélène Desjardins-Ménégalli, le Musée des Terre-Neuvas de Fécamp présente des expositions, assorties de catalogues bien illustrés, dont certaines intéressent notre archéologie contemporaine. J'en recense d'abord deux qui touchent à la mer.

La plage et le port retrouvés commente deux tableaux, récemment acquis par la ville de Fécamp, qui, outre leur intérêt stylistique au sein de l'histoire de l'art, sont des témoins imagiers de la vie fécampoise à la fin du siècle dernier et au début du nôtre. «Crinolines sur la plage» de Jules Noël, 1871, intéresse l'archéologie des bains de mer; «La Criée» d'Henri Darien, 1909, celle de la pêche. Le commentaire de cette dernière toile avertit des limites documentaires de tels tableaux qui ne visaient pas à être d'exactes reportages : à la façon dont Balzac décrit un château réel mais le transporte en d'autres lieux¹⁰, H. Darien a transporté sur le Grand Quai une maison du XV^e siècle sise en réalité rue Arquaise (p. 52 et 65).

Les costumes des marins-pêcheurs comporte un catalogue raisonné de cent trente et une pièces de vêtement de marins pêcheurs, précédé d'une étude de Marguerite Bruneau qui traite la question du XVI^e siècle à nos jours, grâce à une notable variété des sources : trouvailles de fouille, vêtements conservés, images, textes divers, témoignages de pêcheurs contemporains. L'exposé, pour l'essentiel chronologique, est surtout descriptif et me semble manquer de ce que nous appellerions une analyse ergologique plus systématique. Par exemple, au tournant d'une phrase est signalé un trait utile¹¹ de «la garance ... connue pour ses vertus antirhumatismales» (p. 28) : on eût aimé de semblables commentaires pour expliquer le succès de nouveautés telles que le cirage (p. 23-24), ou la casquette qui remplace le grand bérêt de feutre, lui-même successeur du bonnet de laine tricoté (p. 31), ou encore les synthétiques et le plastique (p. 37).

¹⁰ Trois exemples dans P.-Y. Balut, «Modeste Mignon à Postdam», *L'Année balzacienne*, 18 (1997), p. 308.

¹¹ Au sens où nous prenons l'expression : cf. *Artistique et archéologie*, n° 66-67.

Ph. Manneville a bien raison de l'écrire dans son «Avant-propos» du second catalogue, «la politique éditoriale menée par les musées municipaux de Fécamp est tout à fait exemplaire».

Philippe BRUNEAU

ARCHÉOLOGIE DE L'ENFANCE

13. *Les biberons du docteur Dufour*. Cat. exposit. Musées de Fécamp, 1997. Contributions de Danièle ALEXANDRE-BIDON, Jean-Pierre DESCHAMPS, Marie-Hélène DESJARDINS, Ourdia DUFOSSÉ, Manolita FRÉRET, Danielle GOUREVITCH, Bernard LE LUYER, Catherine ROLLET, Manuelle SAUTEREAU. 232 pages, ill. en noir et blanc et en couleurs.

Dans cette activité des Musées de Fécamp s'inscrit encore l'exposition des «biberons du docteur Dufour», médecin fécampois, fondateur de la première «Goutte de lait». Il avait constitué un Musée de l'enfance qu'il offrit à la ville de Fécamp en 1926, mais qui, très endommagé en 1944, reste aujourd'hui, pour l'essentiel, en réserve. C'est une des parties de ce musée qui se trouve pour l'heure exposée et présentée en une gros catalogue : une collection de trois cent trente biberons, dont les plus anciens remontent à l'antiquité et au moyen âge.

La première moitié du livre consiste en diverses contributions sur la personne et l'œuvre du docteur Dufour (1856-1828) et en trois études sur l'alimentation des bébés, dans l'antiquité (D. Gourevitch), au moyen âge (D. Alexandre-Bidon) et du moyen âge à nos jours (B. Le Luyer), qui dépassent le seul cas de la tétée et des biberons.

La seconde partie est, en forme de publication archéologique, le catalogue raisonné de la collection des biberons, divisé en douze sections que précède chaque fois une notice synthétique. C'est un festival de la synergie¹² : tant sont divers les ustensiles visant tous à la même fin de remplacer le sein maternel, sans toutefois, on s'en doute, lui ressembler, comme cela s'observe régulièrement de l'outil qui n'imité à peu près jamais la réalité naturelle à laquelle il est artificiellement substitué (la voiture roule au lieu de faire des pas)¹³. Mais aussi un festival de la polytropie, car certains des récipients de la collection Dufour peuvent évoquer des biberons sans en être cependant, par exemple le «guttus» antique, sans parler de la diversité d'emplois puisque tel biberon médiéval a dû servir à l'alimentation de vieillards (p. 128). Aussi l'affectation des pièces les plus anciennes ne va-t-elle jamais de soi, raisonnée, comme on s'y attend en bonne méthode archéologique et pour le systématiser en nos termes, sur l'autopsie qui relève les traits utiles du vestige et repère les traces¹⁴ (p. 122, dépôts conservés à l'intérieur du récipient), sur l'auturgie (p. 123, «essais d'archéologie expérimentale» qui remontent à 1912, ce qui montre une fois de plus l'ancienneté d'une «méthode» illu-

¹² Sur ce concept et celui, corrélatif, de polytropie, cf. *Artistique et archéologie*, n° 51 et 71.

¹³ Cf. *Artistique et archéologie*, n° 41b.

¹⁴ Sur la distinction que nous faisons du vestige et de la trace, cf. *Artistique et archéologie*, n° 273b.

soirement présentée de nos jours comme une nouveauté!), et bien sûr les témoignages écrits et imagiers. Encore la relève ne se limite-t-elle pas à l'affectation; la datation n'est évidemment pas toujours assurée elle non plus.

Exposition et catalogue apportent une contribution importante à une archéologie de l'enfance dont notre archéologie médiationniste procure une organisation générale qui, soit dit en passant, pourrait aider à mieux rebâtir à Fécamp un Musée de l'enfance que dans la présentation succincte de la p. 73. Sans développer la question dans son ensemble, il est clair, nonobstant l'étymologie, que l'enfant n'est pas que glossologiquement *in-fans*; comme il est aussi sociologiquement *ig-nobilis* et axiologiquement *in-uitus*, il est ergologiquement *in-ers*, «incapable d'art», et c'est donc l'adulte qui le dote d'un équipement outillant chacun des modes de la raison, entre autres sa pensée avec, par exemple, le livre pour enfants, et son être, tant animal qu'humainement acculturable, avec un un logement, un vêtement et un aliment qui sont respectivement gîte, abri et pâture, mais déjà habitat, habit et repas¹⁵. Le biberon outille la première pâture de l'enfant, et sans doute son premier repas.

Philippe BRUNEAU

ARCHÉOLOGIE ET LITTÉRATURE

14. Simone ZAKRI-LAFLEURIEL, «L'archéologie dans les romans d'Agatha Christie», *Archéologia*, n° 336, juillet-août 1997, p.62-66.

Voir ci-dessus p. 141-149.

ARCHÉOLOGIE DE TERRAIN

15. *Aspects méconnus de la Renaissance en Ile-de-France*, cat. de l'exposition du Musée archéologique du Val-d'Oise, Guiry-en-Vexin, 23 avril 1998-3 janvier 1999, sous la direction de M. Depretère-Dargery et P.-J. Trombetta. 312 p., 321 ill.

Les aspects «méconnus» de la Renaissance annoncés dans le titre sont, pour l'essentiel, ceux qui résultent des fouilles archéologiques, principalement les fouilles de la Cour Napoléon et de la Cour du Carrousel à Paris (Grand-Louvre). Cette exposition, qui bénéficie d'une belle publication, concrétise les intentions récemment exprimées par le Service régional de l'archéologie en faveur de l'extension de l'archéologie au delà du moyen âge. Ainsi, à l'automne 1996, un dossier intitulé «Pour une archéologie des périodes récentes» avait été publié dans le bulletin de liaison régional (*Archéologie Ile-de-France*, 5, 1996, p. 4-5). L'auteur, Marif Glaizes, soulignait notamment que «l'archéologie moderne et contemporaine pourrait devenir un creuset méthodologique de première importance»¹⁶. Puis, le 22 novembre 1997, l'une des «Journées archéologiques régionales» a été entièrement consacrée à l'archéologie moderne.

Pourtant, malgré des contributions importantes concernant la céramique, la verrerie, la numismatique, les potiers, les tuiliers, les églises, les châteaux et les jardins,

¹⁵ Cf. *Artistique et archéologie*, n°125.

¹⁶ Cf. *supra*, p. 7.

etc., le livre est finalement décevant. L'absence de table des matières, d'index et de table des illustrations rendent la lecture plutôt aléatoire et la recherche fastidieuse. En outre, le catalogue des pièces exposées, sans classement ni inventaire, est inutilisable — d'ailleurs aucun article ne s'y réfère. La bibliographie est fournie, mais on se demande pourquoi s'y trouve l'article de C. Leroy, «Avers et revers des pavements du château d'Écouen», paru dans la *Revue de l'art*, 116 (1997), alors que le texte consacré à ce sujet ne l'exploite pas et s'embrouille dans les carrelages de Masseot Abaquesne. Plus agaçant encore, lorsque des auteurs fatigués nous obligent à relire des travaux précédemment publiés — même s'ils ont fait l'effort, inutile en fait, de déplacer des virgules... Encore eût-il été plus décent de mentionner la provenance, sinon l'auteur, du texte original. Tout ce «cafouillage» n'est pas vraiment sérieux!

Bruno BENTZ

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

1. ENSEIGNEMENT

Seconde année de DEUG

A la rentrée de 1995 une Unité de valeur d'archéologie contemporaine, de deux heures hebdomadaires, a été ouverte en seconde année de DEUG.

Licence

A la rentrée de 1996 le Certificat d'Archéologie moderne et contemporaine a pris le nouveau titre de Certificat d'archéologie contemporaine et d'archéologie générale. Dans la ligne, en somme, des deux orientations de *RAMAGE* il s'agissait d'introduire, outre les enseignements proprement dits d'archéologie contemporaine, des cours portant sur des questions générales intéressant des périodes diverses.

La partie «archéologie contemporaine» reste sans grand changement : J.-Fr. Belhoste et L. Kamitsis donnent toujours les cours, respectivement d'archéologie industrielle et d'archéologie vestimentaire. Depuis la rentrée de 1996 c'est A. Paillet qui est chargé du cours d'archéologie agricole en remplacement de J.-R. Trochet, élu professeur de géographie à l'Université de Paris-Sorbonne.

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 des années 95-96, 96-97 et 97-98 ont été consacrées à la préparation du dossier «l'échange d'art» partiellement publié ici même et à un dossier d'archéologie vestimentaire qui constituera le noyau de *RAMAGE XIV*.

2. RECHERCHE

Mémoires de maîtrise

soutenus en 1995

Sarah FRONING, L'exposition française de l'archéologie nord-américaine 1492-1992, ou du cabinet de singularités à la rencontre des Amériques au Musée de l'homme.

Shazia HANIF, Étude archéologique de la collection des lunettes de l'Union française des Arts du costume (en co-direction avec Lydia Kamitsis).

Fabrice PAINEAU, Inventaire archéologique de la collection de cravates de l'Union française des Arts du costume (en co-direction avec Lydia Kamitsis).

soutenus en 1996

Florence CAVAILLÉ, Étude archéologique des pigeonniers tarnais.

Joanne GUÉNÉ, Les valises expositions.

Elisabeth PÉRIER, Archéologie des églises orthodoxes russes de Paris.

Laure TEYSSANDIER, Les illustrations modernes de l'*Odyssée*.

soutenus en 1997

Pierre-Alain BRANDT, Étude de l'équipement du grade maçonnique de Rose-croix aux XVIII^e et XIX^e siècles.

Éva DAYOT, Inventaire de vêtements de poupées appartenant aux collections de l'Union centrale des arts décoratifs et de l'Union française des arts du costume.

Manolita FRÉRET, Archéologie du biberon, la collection du docteur Dufour [ce mémoire est lié à la préparation de l'exposition du Musée de Fécamp dont il est rendu compte, *supra*, p. 200-201].

Polyxeni KOSMADAKI, Art antique et art contemporain en Grèce.

Aude LE GUENNEC, Le costume de deuil, Inventaire dans les collections du Musée de la mode et du textile.

Marie-France PILLÉ, Saint Michel dans les paroisses parisiennes.

Vincent SARROU, Religion et politique dans les églises du diocèse d'Agen aux XIX^e et XX^e siècles.

Anaëlle RABANEDA, Le vêtement en bijouterie dans les collections Paco Rabanne, analyse de la technique de bijouterie appliquée aux vêtements.

Marie-Léa SPRYCHA, Politique et religion dans le diocèses de Meaux.

DEA

soutenus en 1995

Marie-Ange DELAGNEAU, Esquisse d'une étude médiationniste du film cinématographique.

Sylvie RICHOUX, Préalable à une archéologie de la boucle de chaussure.
Frédéric SIARD, Les églises catholiques de Tinos (Grèce).

soutenus en 1996

Dominique ADRIAN, Le tissage à bras à la manufacture de tapisseries et tissus pour ameublement «La Filandière» (Aisne).

Shazia HANIF, Étude archéologique de la dentelle à partir des collections vestimentaires du Musée des Beaux-Arts et de la dentelle de Calais.

soutenus en 1997

Florence CAVAILLÉ, Étude archéologique des bastides tarnaises.

Marta GUTIÉRREZ, La collection Lucienne Bréval, le costume d'opéra «1900».

François MOREAU, Essai d'archéologie médiationniste à propos de la peinture chinoise.

Thèse de doctorat du nouveau régime soutenue en 1997

Yves GAGNEUX, L'archéologie du culte des saints à Paris de la Révolution à nos jours. — Jury : MM. Fr. Baratte (Paris-IV), Ph. Bruneau (Paris-IV), Ph. Boutry (Paris-XII), Ph. Levillain (Paris-X), Chr. Michel (Paris-X) et J.-R. Gaborit (Musée du Louvre).

3. ACTIVITÉS ET PUBLICATIONS EXTÉRIEURES

1. En septembre 1997 P.-Y. Balut et Ph. Bruneau ont été invités à donner un cours de III^e cycle à l'Université de Sao Paulo. Le premier a exposé son nouveau modèle d'archéologie funéraire en l'illustrant d'exemples contemporains; le second a montré comment le même modèle était applicable à l'archéologie funéraire de la Grèce antique.

2. P.-Y. Balut a ouvert les Journées archéologiques des 22 et 23 novembre 1997, organisées par le Service régional de l'archéologie d'Ile-de-France.

3. Deux articles de P.-Y. Balut intéressent l'archéologie contemporaine et l'archéologie générale : relatif à la définition des concepts d'utilisation générale, «Appliqués, décoratifs et autres», *Arts décoratifs, arts appliqués, métiers d'art, design (Les villages, 1998)*, p. 97-102; et, concernant les rapports de l'archéologie et de la littérature, «Modeste Mignon à Postdam», *L'Année balzacienne*, 18 (1997), p. 303-310.

