

**D'ARCHEOLOGIE**

**MODERNE**

**REVUE**

**ET**

**D'ARCHEOLOGIE**

**GENERALE**





**R**

**A**

**M**

**A**

**G**

**E**

**Revue d'**  
**Archéologie**  
**et d'**  
**Archéologie**  
**Générale**

1986

**N°** **4**

**DIRECTION DE LA REVUE**

**Philippe BRUNEAU  
Pierre-Yves BALUT**

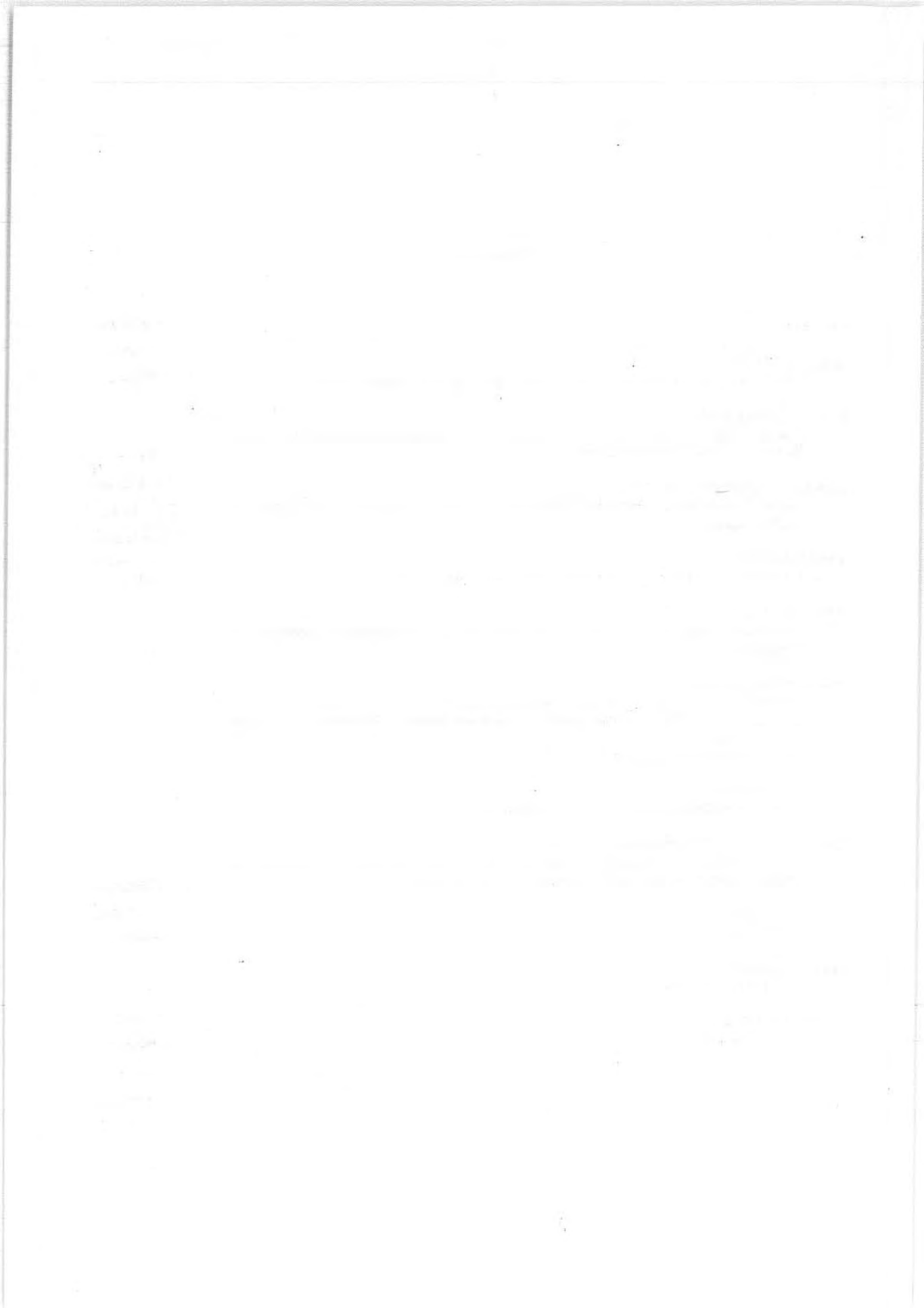
**Centre d'archéologie moderne et contemporaine  
de l'Université de Paris-Sorbonne**

**Institut d'art et d'archéologie**

**3, rue Michelet  
75006 PARIS**

## SOMMAIRE

Editorial	3
Roger AGACHE. La poliorcétique revue d'avion. Le cas du siège d'Amiens par Henri IV	15
Françoise PIPONNIER. Après le Moyen Age, survie et désertion d'un village castral dans les Monts du Forez (XVIe-XVIIIe siècle)	33
Danièle ALEXANDRE BIDON. Le métier de potier en terre (XIIIe-XIXe siècle) : histoire, iconographie et archéologie	61
Yves GAGNEUX. La céramique d'époque moderne du Musée Carnavalet	99
Xavier BARRAL ALTET. Du Moyen Age à l'industrie : les champs de l'archéologie moderne en Bretagne	117
Philippe BRUNEAU. Etudes d'archéologie du catholicisme français : III. Linéaments d'une archéologie du catholicisme en France aux XIXe et XXe siècles IV. Les grottes de Lourdes	127 151
Hervé CABEZAS. Le culte de Jeanne d'Arc en Grande-Bretagne	167
Danièle ALEXANDRE BIDON. L'archéologie à l'épreuve des médias : méthodes, techniques et problématiques dans la fiction et la science-fiction	191
Philippe BRUNEAU. De l'image	249
Paul-Louis RINUY. L'imagerie d'Orphée dans l'antiquité	297
Pierre-Yves BALUT. Signal de mort	315



## EDITORIAL

**"Orgueil et préjugés".**

"Pour ceux qui se souviennent combien la recherche archéologique sur des sites médiévaux eut du mal à s'imposer il y a une vingtaine d'années et à s'affirmer nécessaire à côté d'une documentation écrite que certains assuraient capable de répondre à toutes les interrogations de l'historien, la facilité avec laquelle les périodes moderne et contemporaine sont entrées dans le champ de l'archéologue a de quoi surprendre". Cette observation de Fr. Piponnier, au début de l'article qu'on lira plus loin, confirme mon diagnostic de l'an passé : l'archéologie moderne et contemporaine se porte bien. Aux indices favorables que j'indiquais alors s'en ajoutent d'autres. Par exemple, que RAMAGE, jusqu'ici, s'est soutenue presque par sa seule vente, sans autre aide pécuniaire que le crédit alloué par l'Université à notre Centre d'Archéologie moderne. Mais sans doute paraîtrai-je plus universitairement sérieux en cherchant mes preuves dans les livres. Alors, j'ai lu dans la *Revue du Nord* de 1985, p.233, la recension, par P. Leman, d'un recueil de chroniques allant du "paléolithique moyen à l'archéologie moderne (céramique médiévale et post-médiévale)" ; de même que, paraît-il, s'enseigne à l'EHESS l' "archéologie navale médiévale et moderne" : pour une fois, j'applaudis à ce nouveau cas de pagaille lexicale dans notre langue professionnelle ; voici, en effet, qu' "archéologie moderne", en notre acception d'archéologie du monde moderne, comme on dit l'histoire moderne, se met à concurrencer "archéologie moderne" au sens d'archéologie actuelle, comme on parle de la physique moderne. Ou bien, mieux encore que le nom, c'est l'idée même d'une archéologie occupée du récent qu'on voit s'accréditer, même en des milieux traditionnellement peu ouverts à notre discipline : peut-on "aborder le cimetière du XIXe siècle à partir de la foule des renseignements que son archéologie apporte" ? ; "une archéologie de l'époque moderne, dans les productions banales de la civilisation matérielle, est un concept récent". C'est du Michel Vovelle en 1983 (*La ville des morts*, pp.10 et 8) ; il est vrai que les historiens d'Aix, ou ci-devant tels, semblent, bien plus que leurs pareils, enclins à l'investigation archéologique.

Quand il dit "un concept récent", il doit toutefois calculer cela, à la mode historique, dans la moyenne ou la longue durée d'une croissance scientifique. Pour nous qui sommes des Gaudissart - et peu certains d'être illustres ! - de l'archéologie moderne, le voyage nous paraît déjà un plus longuet. C'est en 1970 que Pierre-Yves Balut, à qui j'enseignais alors l'archéologie classique, mais que ma méthode séduisait plus que les attraits du Peintre de Berlin, m'a demandé pourquoi la même archéologie ne s'appliquait pas au passé récent. De cette juvénile et judicieuse suggestion, je me suis fait aussitôt l'écho en prônant

l'opportunité d'une "archéologie du monde moderne et contemporain" (*Bull. de corresp. hellén.*, 95, 1971, p.440, n.8 ; *Mélanges... G. Daux*, 1974, p.42). C'était il y a quinze ans.

Ainsi, la facilité d'implantation de l'archéologie moderne que constate Fr. Piponnier n'est quand même pas une galopade ! C'est que la freinent divers préjugés. De ceux, d'abord, que gêne le mot : n'y revenons pas, je ne vais pas, chaque année, m'en prendre à cet étymologisme mal placé en l'épinglant d'un nouveau contre-exemple. De ceux aussi qui, routinièrement, croient à la précellence des vieux papiers : dans le présent fascicule, on leur explique derechef plusieurs fois pourquoi ils ont tort de trop s'y fier. Mais il est encore d'autres résistances, d'autant plus fortes qu'elles sont d'allure moins scientifique : mon article sur le vêtement a, paraît-il, écoeuré un de nos fidèles lecteurs qui l'a jugé "trop pipi-caca". Je pourrais rétorquer que ce n'est pas ma faute si le vêtement a forcément affaire, porté par le corps, à toutes ses peu ragoûtantes excréations ; mais je sais surtout que ce genre de réaction n'est pas isolé : après l'abolition de la peine de mort, quelqu'un me disait son émotion qu'on plaçât au musée une guillotine qui avait fait couler tant de sang et, partant, tant de larmes ; pareillement, tous nos étudiants n'ont pas une égale sérénité à archéologiser sur des tombes encore fleuries par des survivants éplorés ou sur les ex-voto de coreligionnaires. En tout cela transparait, dirai-je, une bien compréhensible "répugnance à l'humain". J'y reviens plus loin à propos, précisément, de l'archéologie du catholicisme : sans aucun doute, il est malaisé pour l'homme d'être à la fois l'observateur et l'observé. Et, à l'évidence, c'est spécialement désagréable dans le cas de l'archéologie, définitivement occupée de tout équipement technique, y compris de ce qui outille nos mécanismes biologiques les moins flatteurs, et de l'archéologie moderne et contemporaine où l'observateur et l'observé ne sont plus seulement un homme de 1986 regardant un autre homme de deux ou trois mille ans plus vieux, mais peuvent être quasiment une seule et même personne.

Ce que je résume du titre connu d'"orgueil et préjugés" : même si tous ne sont pas convaincus, pour nous qui sommes des rares à avoir beaucoup oeuvré à l'émergence scientifique et à l'institutionnalisation universitaire de l'archéologie moderne et contemporaine, c'est notre fierté que son bulletin de santé paraisse toujours plus satisfaisant.

Ce dont témoigne aussi le développement des fouilles de vestiges récents.

### **Archéologie bouche-trou et archéologie creuse-trou.**

Les assidus de RAMAGE entendent bien que notre conception de l'archéologie n'est pas fouillomaniaque. Deux définitions, inconciliables, coexistent implicitement aujourd'hui de notre discipline, entre lesquelles il faut bien choisir : ou selon les conditions et moyens de l'observation, ce qui permet de prendre la pratique de la fouille comme le critère de l'archéologicit   ; ou selon la spécificité de l'objet. C'est pour la seconde que nous avons opté, non pas parce que n'était pas autrement possible une archéologie moderne dont le matériel



n'est que très minoritairement enfoui, mais parce que c'est le seul parti épistémologiquement cohérent et pratiquement le plus profitable : la collusion à l'enfoui entraîne trop normalement la collusion à l'ancien pour que l'archéologie n'en soit pas reléguée à un rôle de pis-aller quand manque ou se raréfie l'information écrite, alors qu'elle peut, en s'occupant aussi du non enfoui, devenir la science de tout le passé technique de l'homme. Nous avons expliqué tout cela dès nos "Positions" de RAMAGE 1 : d'un mot, c'est par refus d'une archéologie qui soit seulement bouche-trou que nous sommes contre une archéologie exclusivement creuse-trou.

Mais il serait stupide d'être contre la fouille, et, en effet, quoi que certains en aient compris ou voulu comprendre, nous ne le sommes pas : de ce qu'il n'est pas nécessaire de définir par elle l'archéologie tout entière et de ce qu'en s'obstinant à le faire on contrarierait la bénéfique naissance de l'archéologie moderne et contemporaine, il ne s'ensuit nullement que celle-ci n'ait pas affaire à la fouille. Non seulement parce qu'en celle qu'on pratique aujourd'hui nous voyons une méthode extensible à des situations autres que d'enfouissement, pour peu qu'on y considère les seuls raisonnements à l'exclusion de l'équipement technique et de l'organisation sociale qui s'y trouvent concrètement liées - et pour peu aussi que la complaisance aux ensembles ne dégénère pas en mépris des séries - : de dix manières, cela a déjà été dit dans RAMAGE (1, pp.6-8 et 57 ; 2, pp.180 et 187 ; 3, pp.139 et 142). Mais, simplement, parce qu'il est du récent enfoui, qu'il faut fouiller, et le moins mal possible.

Envisagé du point de vue de la fouille, la situation du matériel relevant de l'archéologie moderne et contemporaine est, en effet, la suivante : beaucoup de non enfoui, donc de non fouillable ; et quand même un peu d'enfoui qui, pour être fouillable, n'est pas pour autant fouillé, soit parce qu'il reste tout simplement en terre, soit parce qu'il n'est que déterré, l'exhumation d'une chose ouvrée n'étant pas ipso facto une fouille archéologique (cf. RAMAGE, 3, p.148) : tels sont les déminages, les excavations préalables à la construction, la relève des tombes qui nous apprendrait tant sur le mobilier funéraire autre que de surface. Et quand fouille archéologique il y a, elle est souvent encore le fruit des circonstances : apport supplémentaire d'une fouille principalement axée sur l'antiquité ou le moyen-âge ; effet d'une nécessité non archéologique, comme la découverte des restes de la Bastille lors de la construction d'une ligne de métro ; ou de l'absence d'une meilleure proie, ce qu'illustrent les fouilles dites "historiques" de l'Amérique du Nord, en un pays où l'on vous fouille le plus sérieusement du monde un moulin à tabac détruit en 1921 (*Archéologie*, Québec, 1, 1984, pp.5-9), sans doute parce qu'on n'y a pas de Pompéi ou simplement de Glanum à se mettre sous la pioche.

Voilà la situation que nous décrivions en 1982 dans RAMAGE 1, pp.6 et 58. L'intéressant est qu'elle a fort évolué en quelques années. Le zèle des antiquisants fouilleurs du récent s'échauffe davantage : n'a-t-on pas vu un numéro récent des très sérieuses *Athenische Mitteilungen* (tome 98, 1983) faire place à soixante-trois pipes en terre des XVIIe-XIXe siècles qui, quoique trouvées au Céramique d'Athènes, les eussent, il y a dix ans,

quasiment déshonorées ? Il est caractéristique que la vieille fouille de la Bastille reprend quelque actualité publique par les panneaux qu'expose la RATP dans une des stations du même nom. Et surtout il me semble que se font de plus en plus nombreuses les fouilles portant principalement sur des vestiges d'époque moderne et contemporaine. Du côté de la fouille subaquatique, on a exploré plusieurs épaves récentes et, il y a quelques mois, l'exposition "Archéologie sous-marine" de Nantes a fait à ce secteur une place non négligeable, avec, ici encore, un coup de chapeau spécial à la pipe en terre dont je voudrais faire sentir à tous l'irrésistible ascension. Et diverses fouilles terrestres assorties de publications plus ou moins développées : forges de Buffon (cf. *L'Archéol. industrielle en France*, 9, mai 1984) ; état XVIII<sup>e</sup> siècle de St-Etienne de Lille et rebuts d'un atelier de confection de statuettes religieuses du XVII<sup>e</sup> siècle dans la même ville (*Revue du Nord*, 67, 1985, pp.121-147) ; dépotoir de céramique moderne à Fréjus (*Provence historique*, 35, 1985, pp.299-308) ; et, naturellement, les fouilles du Grand Louvre qui ont notablement donné lieu à la parution de deux bonnes séries de diapositives pédagogiques faisant un sort à des restes de maisons du XVIII<sup>e</sup> siècle, à de la poterie moderne - dont une pipe ! - et à la tombe d'un chien louis-quatorzien, ce qui, on s'en doute, nous est allé droit au coeur ; enfin, pour terminer sur un cas qui nous est proche, Bruno Bentz, qui était alors chez nous étudiant de licence, fouillait, ce dernier printemps, les bassins du parc de Marly.

Et, parallèlement, se développe la prospection aérienne des vestiges récents, comme en témoigne, entre autres, l'article de Roger Agache qui ouvre ce quatrième numéro de RAMAGE.

La question qui vient aussitôt à l'esprit est de savoir, de tout cela, quel est l'intérêt documentaire : n'est-ce pas là beaucoup de peine et d'argent dépensés pour apprendre bien peu ? Le problème, en tout cas, ne se pose pas dans les mêmes termes que pour l'archéologie classique, non plus seulement par rapport à un savoir textuel qui, pour n'être pas de soi supérieur, n'en est pas moins historiquement antérieur, mais aussi par rapport au non enfoui : à défaut de fouille on ignore tout de la maison délienne, mais doit-on fouiller une maison du XIX<sup>e</sup> siècle dont des centaines de soeurs jumelles sont intactes ? Il faut faire la part des choses. D'abord, on empêchera difficilement que certaines fouilles, même scientifiquement régulières, traquent moins le document que la relique : c'est par l'exploration des épaves qu'on apprend un naufrage antique, tandis qu'on connaît le naufrage moderne avant d'avoir découvert le naufragé ; comment alors, à force d'en avoir dû admirer l'illustre Radeau, ne pas être tenté de retrouver la Méduse elle-même, quitte à n'en pas apprendre grand chose, ou le Saint-Géran par souvenir ému de Paul et Virginie ? Ensuite, je doute que la fouille du récent soit jamais cette brutale apparition du soleil dans le déchirement des nues que fut la découverte du Palais de Cnossos dont on ne savait rien. Mais, ceci admis, il est peu des fouilles que j'ai citées qui n'ait apporté quelque information nouvelle. Il importe seulement de prendre le bon point de vue : ainsi, il est vrai qu'une maison arasée du XIX<sup>e</sup> siècle n'instruit guère les curieux d'architecture, mais il est vrai aussi que nous la trouvons figée dans son état d'alors, ce qui n'est pas le cas de sa soeur conservée et occupée jusqu'à nous.

C'est sans doute là le "hic jacet lepus" de la chose : en raison de son caractère quasi inaugural, la fouille du récent peut nous déconcerter encore et nous enseigner moins qu'il se devrait. Je songe toujours que le fouilleur d'une des premières maisons découvertes à Délos, c'était la Maison des dauphins, n'a pas soufflé mot des mosaïques devant lesquelles, chaque année, des hordes d'ignares gâchent de la pellicule, tout occupé qu'il était à retrouver sur le terrain ce qu'il avait lu dans Vitruve. De quoi je tire ce conseil aux fouilleurs du récent qu'il vaudrait mieux pour eux n'avoir point la tête trop pleine d'archives.

La façon dont ceux-ci procèdent me laisse perplexe sur un autre point. On a vu plus haut que le pipe en terre a déjà trouvé ses aèdes et, de fait, la fouille du récent se fait aussi tessonnaire que celle du médiéval ou de l'antique. J'en suis déjà moi-même à quatre mémoires de maîtrise ès pots modernes : celui d'Yves Gagneux dont il nous donne plus loin un bref aperçu et trois autres qui se préparent sur de la céramique du Grand Louvre et sur de la poterie de Dieppe. Mais je me demande si l'on tessonne ainsi par nécessité, parce que l'exploration des vestiges récents le requiert autant que celle des vestiges plus anciens en dépit d'une chronologie qu'on croirait d'entrée de jeu mieux assise, ou par inertie, parce que les fouilleurs sont régulièrement issus du monde des antiquistes et des médiévistes où c'est le pot qui fait la date et qu'ils traînent, en toutes époques, leur intoxication du tesson. Question à suivre.

#### **Mouton ou ayatollah ?**

Ces deux pages sur l'exhumation du récent ne cachaient pas un calcul intéressé : en observant d'un oeil favorable que l'archéologie moderne contracte le même goût du trou que ses aînés, je ne cherchais nullement à la faire mieux reconnaître ni, nous-mêmes, à nous faire bien venir de collègues terrassiers. C'eût été tout simplement entrer dans le jeu que nous critiquons sans cesse et suivre à la légère le vent du moment. A quoi nous ne sommes pas du tout enclins : autant j'ai l'an dernier regretté que l'archéologie se fasse aujourd'hui buissonnière, bien autant je déplore que les archéologues soient à ce point moutonniers.

C'est d'ailleurs, en notre milieu, le malheur du temps. Si je n'étais soucieux d'éviter l'impertinence et le désordre des images en confondant les moutons et leurs chiens, j'oserais dire que chacun fait où on lui dit de faire. On se soumet d'enthousiasme aux nouveautés les plus dégradantes : le badge étant, paraît-il, de règle dans les congrès, chacun s'étiquette comme du gigot à l'étal ! et pourquoi pas le prix tant qu'on y est ? Et, naturellement, on n'est pas moins conformiste dans la conduite des études.

Tantôt, le troupeau, quasi paralysé, s'accroche au terrain qu'il connaît de tout temps. Tel est souvent le milieu des "classiques". Chez les littéraires, c'est caricatural : aucune linguistique moderne n'est encore venue à bout des exercices aujourd'hui imbéciles d'une pédagogie séculaire : versions grecques et latines proposées dans l'intégrale ignorance du contexte, thèmes où l'on vous fourre dans l'idiome de Cicéron et de Démosthène des propos qu'eux-mêmes n'auraient pas compris. La vieille confiance en la grammaire est là, en effet,

si complète que d'aucuns traduisent des auteurs grecs et latins tout entiers sans avoir vu ni connu ce dont ils parlent ; que, pour jaser sur l' "Hymne à Délos" de Callimaque, on préfère ordinairement un spécialiste de Callimaque à un connaisseur de Délos ; et qu'on tient pour savantes des éditions d'auteurs français où se confrontent à longueur de pages d'infimes variantes, où se célèbrent les alléchants mystères d'une virgule devenue point-virgule, mais où l'on omet de chercher pourquoi Balzac fait dire à l'évêque de Limoges que sa ville est industrielle ou comment il a pu connaître la fouille subaquatique d'un pont de César. On pensera que les lettres classiques sont poussiéreuses ? mais, dans l'archéologie de même nom, cela ne vaut guère mieux : rien ne peut faire rendre gorge à l'obsession historiciste de la chronologie ou des originaux perdus, ni à la problématique romantique de l'attribution qui, loin de perdre un peu de son terrain d'élection, la céramologie, ne laisse pas d'en infester, et infecter, de nouveaux.

Tandis que dans les milieux d'avant-garde, on a le moutonisme affolé : on s'y court les uns après les autres en allées et venues désordonnées. La moindre gambade de l'agneau le moins réfléchi fait galoper toute la troupe - dans toutes les directions, pourvu seulement qu'on tourne le dos à la "culture" d'autrefois, qui fait trop "demeuré", au point que nous-mêmes sommes des rares "non traditionalistes" à utiliser tout naturellement une strophe de Heine ou un mot de Bossuet. On va ainsi broûtant, sans beaucoup les ruminer, des concepts, ou plutôt des mots de toutes origines et qu'on a le plus grand soin de ne jamais définir, comme si le sens devait en aller de soi : mythes, codes, signifiants, lieux, niveaux de lecture, et toute la kyrielle des vocables new look qui, trop souvent, me paraissent plutôt servir à parler qu'à penser. Il est ainsi d'"éminents savants" qui ne peuvent plus se passer de l'"imaginaire", de préférence "collectif", qu'ils avaient ignoré toute leur existence, exactement comme on avait auparavant vu tout le monde, un beau jour, pratiquer des "approches" de l'objet, d'ailleurs sans jamais y entrer et sans s'inquiéter de ne paraître ainsi que tourner autour du pot. L'archéologie industrielle a le vent en poupe ? parfait, on embarque aussitôt, et on y va qui d'un livre, qui d'une table ronde, sans jamais se demander en quoi est archéologique ce qu'on y raconte ; le mot est une étiquette à la mode, sans autre conséquence. Quelqu'un a parlé d'ethno-archéologie : tout le monde en parle ; et comme il est de bon ton de rigoler des cités lacustres préhistoriques, on en rigole ; ce sont pourtant des cités lacustres encore existantes qui avaient inspiré et paru justifier cette ancienne hypothèse, mon bon vieux Malet-Isaac me l'a appris il y a plus de quarante ans : il faut croire que l'ethno-archéologie n'est pas si neuve en son principe ni si crédible en ses suppositions ! Les chiffres passent pour faire savant : on compte et on mesure, sans la moindre Artistique qui vous dise quoi mesurer ni quoi compter, mais dans le respect d'une Archéométrie pour qui un maître-livre doit être un livre du mètre.

Pas plus que de l'immobilisme résolu des uns, il n'y a rien de bon à tirer de ce vagabondage intellectuel des autres. En achalandant tous les rateliers, ils s'empêchent d'élaborer un appareil conceptuel cohérent et aussi complet que possible. Lâchons le mot, dont nous ne rougissons pas : une doctrine. On n'aime pas aujourd'hui les doctrinaires qu'on

croit toujours portés au viol des consciences ; à nos yeux, cependant, l'archéologie n'a pas pour l'instant d'autre voie sinon celle, erronée quoique fréquentée, d'un naturalisme qui réduit l'ouvrage à sa matérialité - et, plus largement, confond chose de nature et chose de culture (d'où la possibilité d'une "archéo-botanique" ou d'une "archéo-astronomie"). C'est la seule façon de ne pas être constamment en panne, ou dans le cas, à tous les coups, de devoir rediscuter des mêmes choses, avec plus ou moins de succès. En voici quatre illustrations. Un historien du vêtement voit très bien, tout en le disant très mal, que peuvent seuls le documenter "le "vêtement réel", le "vêtement-image" et le "vêtement-écrit", tandis que d'autres découvrent l'intérêt archéologique des images ou s'interrogent sur le statut des textes dans notre discipline : mieux vaut, je trouve, comprendre une bonne fois pourquoi l'on ne dispose jamais que de données "autopsiques" et "testimoniales", celles-ci imaginées ou écrites ; on est prévenu et ça gagne du temps. - L'autre jour, j'étais dans une assemblée qui disputait si les scènes du bouclier d'Héraclès décrites par un quelconque Hésiode qui doit les avoir inventées, avaient à figurer dans une iconographie de la mythologie classique ; on en débattait avec d'excellents arguments, mais, là aussi, on eût gagné du temps et quelque clarté de vue si ce point particulier s'était pu immédiatement rattacher à un problème plus vaste, aussi peu contournable que la caractérologie des personnages littéraires sur laquelle nous avons tous juvénilement disserté : l'archéologie du fictif, tel qu'une étude de l'archéologie balzacienne m'a naguère conduit à le poser. - Certains aiment à souligner la prétendue étrangeté des "architectures sans architectes" : pour nous qui adhérons à la théorie de la médiation, le plan ergologique de la fabrication et de la production est dissociable du plan sociologique qui, seul, fait acception de la pluralité et de la diversité des individus, des trois coordonnées du temps, du lieu et du milieu selon lesquelles ils divergent, ainsi que de l'organisation sociale du travail. Dès lors, la question devient toute simple : il y a toujours un architecte, professionnel du "fabriqué", mais il peut ne faire qu'un avec le maçon, professionnel du "fabriquant", et, du coup, elle apparaît rigoureusement identique à celles que peut poser la répartition des tâches entre le faiseur de cartons ou le rédacteur, d'une part, et le mosaïste ou la dactylo, d'autre part. Et par la même dissociation des plans, on distingue aussi la fabrication, comme analyse structurale des moyens par les fins et des fins par les moyens, et la confection qui peut s'étaler dans la durée : la fabrication d'un paysage végétal ou d'un soufflé au chocolat se trouve alors rapportée au même processus ergologique que celle du Parthénon, et l'on s'évite, ici encore, de faux problèmes (cf. RAMAGE, 3, pp.237-238). - Enfin, mon étude de l'image m'a amené à parcourir du Mounin qui, à propos des images de la crucifixion, vous déclare ceci (*Iconographie et histoire des mentalités*, p.35) : "la signification pour l'émetteur (peintre par exemple) et pour ses regardeurs ressortira largement, sinon totalement, à la sémiologie de la communication (...). Mais la signification de la présence ou de l'absence d'un crâne, des yeux ouverts ou fermés, des pieds cloués ou non, est d'un tout autre type : c'est la signification d'un indice interprété par un savant d'une discipline donnée, c'est une signification anthropologique au sens large, ce n'est pas un message du peintre (ni même de son époque) au chercheur ; nous sommes

alors en sémiologie de la signification (des indices)". En fermant les yeux sur les faux-fuyants du genre "largement, sinon totalement" ou "au sens large" avec lesquels il laisse son lecteur se dépatouiller, l'idée de G. Mounin me paraît dans l'ensemble fort juste. Mais, pour distinguer la signalisation incorporée à l'image et l'information que peut y trouver de surcroît, comme en toute autre chose, l'observateur, je préfère le concept de "congruence", proposé ici il y a deux ans, aux jeux sur le même "signification" et au recours bien vague à l'anthropologie. Il s'inscrit aisément dans une problématique attachée à régulièrement dédoubler les points de vue de l'"usager" et de l'observateur, à attendre que séries et ensembles puissent être d'ordre "artistique" ou d'ordre archéologique, à ne pas prendre le corpus pour autre chose qu'une réalité d'observation, etc., etc.

Ce dernier exemple amène à répéter que la doctrine a affaire aux mots, mais qu'elle n'est pas une affaire de mots. Il faut opposer "congruence" à "pertinence" parce qu'on a cru devoir distinguer deux points de vue, mais la doctrine n'est pas la complaisance au jargon. Pour faire entendre que le phoque est tantôt dans l'eau et tantôt sur la plage, nul besoin d'écrire qu'aux confins du maritime et du terrestre, il assure, dans l'imaginaire collectif, la médiation du sec et de l'humide ! Mais si j'énonce un des objectifs de la fouille stratigraphique comme enlèvement successif de couches de terre superposées, ce qui est sans conteste la façon la plus simple de le dire, je ne pourrai jamais établir le lien avec l'observation archéologique d'un seuil portant la trace de trous de gonds creusés à quelques centimètres, mais à plusieurs années de distance. Pour désocculter la communauté de visée, il faut bien faire le sacrifice d'une généralisation plus abstraite, si rébarbative qu'en puisse être la formulation, et parler de la "projection de temps distincts sur la continuité d'un même espace" (RAMAGE, 1, p.7), voire opposer la diachronie à laquelle on vise et la syntopie qu'on prend pour donnée. En tout cela, pour nous, pas l'ombre d'un chatouillis du Verbe. Aussi est-il des mots dont nous n'usons pas. "Comment définissez-vous la connotation ? que faites-vous de l'anastylose ?" Réponse : nous n'en faisons rien, en tout cas pour l'instant : la "connotation" dont parlent les autres n'est souvent que l'exploitation de la diversité sociale de l'usage et ne sert, une fois de plus, qu'à mélanger le glossologique et le sociologique ; et la troïka "restauration - restitution - reconstitution" ne saurait se faire quadrige puisqu'on n'a distingué que trois façons de reconstruire l'intégrité d'un ouvrage. On rêve toujours qu'il y ait un concept sous chaque mot ; en fait, la polysémie empêche que soient égaux le nombre des mots et celui des concepts. C'est pourquoi, si l'on manque souvent de mots, il arrive tout aussi fréquemment qu'on en ait trop pour dire ce qu'à l'analyse on croit avoir reconnu : verbalisme et jargon naissent à l'instant où l'on ne renonce pas aux mots qui font seulement plaisir.

O adorable et salutaire doctrine, si provisoire et incessamment contestable soit-elle ! qui dispense d'être ingénieux à toute heure et qui, si elle est cohérente et sans compromission à la mode du jour, confère une compétence bien aussi "opératoire" qu'une solide érudition, mais compétence, cette fois, du moule et non plus des ingrédients. Et comme il faut plaindre ceux qui vont deci delà sans doctrine ! De tant de collègues industriels, mais

errants, je n'irai pas jusqu'à dire, parodiant de Gaulle (né, il est vrai, comme nous-mêmes sous le Scorpion !!!) : "combien de fois, les voyant se débattre loin de nous dans l'impossible, nous sommes-nous attristés de ce gaspillage !", mais enfin, enfin... Evidemment, ces temps, prétendre avoir une doctrine sent toujours un peu son ayatollah : de Jean Gagnepain dont nous nous honorons d'être les disciples, mais qui n'est rien moins pourtant qu'un doctrinaire, n'est-il pas des gens pour dire qu'il est le "Mage de Bretagne" ? Alors, mouton ou ayatollah ? heureusement que c'est seulement façon de dire, car, en cette alternative, on aura compris que nous n'hésitons pas.

#### **Départ d'ITHAQUE et retour à Ithaque.**

Pourtant nous sommes aussi dans le monde, et même plus que d'autres. Seulement, nous ne mélangeons pas les points de vue. Ainsi, la mode du patrimoine a eu pour principal effet de confondre dans les cervelles le souci d'un savoir et la gestion d'un avoir : nous avons dénoncé la confusion dès nos "Positions" de RAMAGE I, et Pierre-Yves Balut y est revenu, l'année suivante, dans un long article. Qu'il s'y fût attaché à débarrasser l'archéologie de préoccupations d'héritiers, ne l'a point empêché, bien au contraire, d'être le "recteur" - président du GEMIVAP, fondé en 1983 avec quatre de nos anciens étudiants, Isabelle Cousteil, Jean-Luc Higelin, Isabelle Peyron et Sylvie Veber, et dont le précédent numéro de RAMAGE (pp.260-261) a indiqué les objectifs commerciaux. Depuis lors, en juin dernier, le GEMIVAP, rebaptisé ITHAQUE, a remporté, contre quelque cent-quatre-vingt concurrents, le premier prix de la Fondation Jacques Douce, aréopage des plus grands industriels français qui récompense le meilleur montage d'une nouvelle entreprise par des moins de trente ans, ainsi qu'un prix de la Fondation de France. Par là, ITHAQUE a pris professionnellement son départ. Mais c'est aussi un retour à Ithaque, j'entends à une saine conception du patrimoine dont l'île d'Ulysse et de Télémaque est un parangon.

Le premier prix à une association d'étudiants qui vendent de la gestion patrimoniale en s'inspirant de nos vues : quelle consécration de l'Université par le Commerce et l'Entreprise ! Il faut croire qu'il n'était pas si fou de vouloir ne plus assimiler patrimoine et matériel archéologique et, en cela, de ne pas suivre la farandole moutonnaire de nos collègues et autres partenaires ordinaires. Le "recteur" d'ITHAQUE dit volontiers que l'Université est au reste de la Société ce que le monastère est aux paroisses, un garant et un guide abrité des embarras et des compromis de la pratique, et qu'il est bien heureux pour elle de servir l'action dans le Siècle tout en pensant en dehors de lui. Pour elle, l'aventure d'ITHAQUE est une belle occasion de comprendre que son rôle, si tant est qu'il lui en reste un, n'est sûrement pas de courir après les trains mais de chercher à leur frayer des voies actualisées.

#### **L'oiseau bleu.**

RAMAGE, nous l'avons déjà dit, fait penser à plumage. Sur les deux premiers

fascicules, il n'était que d'esthétique, mais avec le troisième, il est entré dans le champ du signe ! L'oiseau de cette année est bleu et blanc. Ces couleurs du ciel pourraient être l'insigne de la prospection aérienne et, avec elle, du premier groupe d'articles de ce numéro : nous avons fait cette année une place assez ample au terrain et au tesson, et c'est à quoi préluait ce que j'écris plus haut de la fouille du récent. Mais, en fait, RAMAGE est, cette année, aux couleurs de l'Immaculée-Conception ! En prolongement des études parues dans les numéros précédents, un article sur les grottes de Lourdes y prend place, en effet, parmi deux autres également consacrés à cette archéologie du catholicisme récent dont j'explique pp.130-131 pourquoi - toutes curiosités personnelles mises à part - elle nous semble devoir être, avec celle de la mort, un champ prioritaire d'investigation.

Cette exégèse du plumage a déjà permis de présenter deux groupes d'articles. Il en est un troisième, portant sur l'image : j'ai fait en sorte de proposer une théorie de cet objet difficile l'année où paraissait la suite déictique de l'archéologie de la mort, et juste avant les pages que P.-L. Rinuy nous donne sur l'imagerie antique d'Orphée. Si RAMAGE, en effet, se spécialise dans l'archéologie moderne et contemporaine, nous ne nous interdisons pas de sortir, à l'occasion, de ce découpage chronologique, on l'a vu l'an passé par un article sur le nom et le portrait pharaoniques. Ce qui nous semble, en effet, scientifiquement essentiel aujourd'hui, ce n'est plus tant la complémentarité de savoirs érudits, l'antiquisant relayant le médiéviste dans la fiction tacite qu'il ne peut être qu'une seule règle du jeu, mais la confrontation des points de vue, et en ce qui nous concerne, la mise du nôtre à l'épreuve d'une grande diversité historique de champs.

Avec ces trois pôles principaux, le sommaire de RAMAGE 4 est épuisé, à deux exceptions près : en suite au petit "dossier" paru dans le numéro précédent, D. Alexandre étudie un nouvel aspect de l'histoire de l'archéologie ; enfin, notre ami X. Barral I Altet, professeur d'Histoire de l'art médiéval à l'Université de Rennes, a bien voulu faire part aux lecteurs de RAMAGE de ses diverses incursions dans les champs armoricains de l'archéologie moderne.

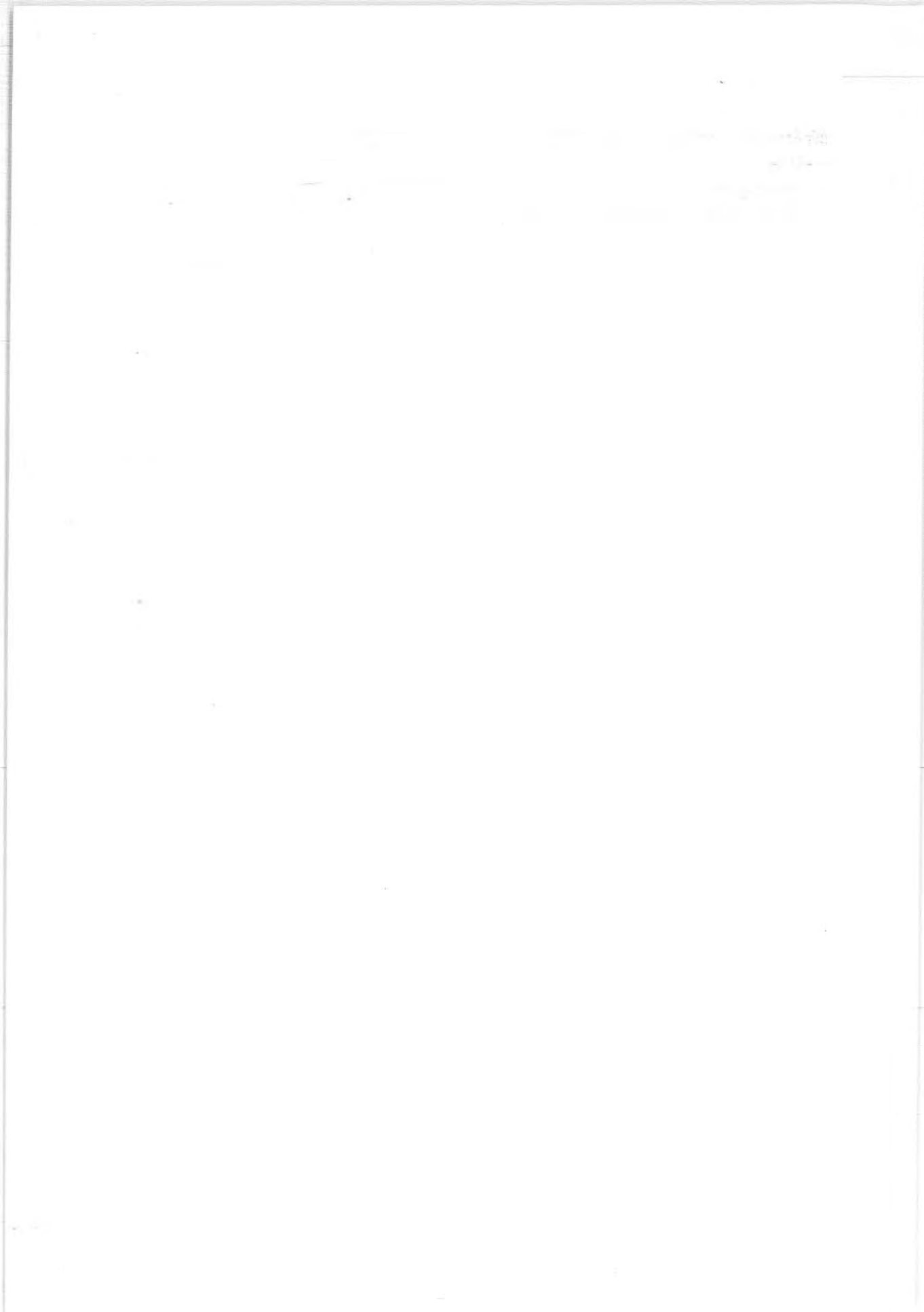
Deux articles, ceux d'Y. Gagneux et de P.-L. Rinuy, sont issus de mémoires de maîtrise : ce nous semble être un des rôles de RAMAGE que d'arracher à l'oubli, où ils risquent autrement de sombrer, nos meilleurs mémoires ou thèses. Bien sûr, sous une forme abrégée. Par quoi, à coup sûr je crois, notre petite politique ramagière prélude, pour sa part, à une politique archéologique plus vaste, que le goût actuel des sigles permet d'ores et déjà d'appeler la stratégie PALI : Politique d'Allègement du Livre Imprimé. Faute d'argent pour les produire, faute de place pour les engranger et faute de temps pour les lire, on ne pourra pas éternellement multiplier d'énormes volumes, coûtant les yeux de la tête, où s'alignent en dizaines de pages des descriptions d'objets ou de couches de terrain que ne lisent jamais que l'auteur et l'imprimeur. Il faudra bien, et d'urgence, réformer l'actuelle politique des publications archéologiques. Nous avons, là-dessus, nos petites idées.

Ici, s'achève, en forme d'éditorial, ce florilège de mes réflexions de l'année :



généralement sereines, parfois agacées, plus souvent amusées, et un peu caricaturales en quelques points, je l'accorde, mais c'est la charge, nul ne l'ignore, qui fait au plus clair paraître les rides et les tics. Et puis, si les gens de mon âge et de mon statut n'osent pas dire les choses comme ils les voient, qui pendra jamais la sonnette au chat ?

Philippe BRUNEAU



**LA POLIORCETIQUE REVUE D'AVION**  
**Le cas du siège d'Amiens par Henri IV (\*)**

Le plus souvent, l'archéologue et l'historien des temps modernes utilisent la photographie aérienne comme une simple illustration et non comme une source de documentation susceptible de fournir des informations inédites au même titre que des documents d'archives. Par exemple, pour montrer l'emplacement d'une bataille, on publie une photographie aérienne comme on le ferait d'une carte et on ne lui demande guère plus. Au mieux, grâce au recul fourni par l'avion, on cherche à obtenir des vues obliques basses plus globales, plus cohérentes, plus parlantes que ne le seraient des clichés pris, sur le terrain, de vestiges ou de monuments ayant joué un rôle dans l'histoire. C'est ainsi que quelques chercheurs commencent enfin à photographier ce qui subsiste en élévation des gigantesques travaux militaires de la dernière guerre comme le **Mur de l'Atlantique** ou les rampes de lancement de V1. Le premier devoir des archéologues aériens est en effet de réaliser des images de ce qui disparaît sous nos yeux sans que personne s'en soucie. Il est temps de prendre conscience que l'Histoire comme l'Archéologie commencent hier : toute structure obsolète devient, de ce seul fait, un objet d'étude pour l'archéologue et cette étude sera d'autant plus fructueuse que l'on pourra encore interroger des personnes qui les ont vu fonctionner ou qui les ont utilisées elles-mêmes...

Toutefois, on peut et on doit demander bien plus à l'archéologie aérienne. Comme pour les périodes anciennes, elle permet :

- soit de faire apparaître des traces peu visibles sur le terrain et qui sont peu ou pas connues. Ainsi, le Général Gaudeul vient de publier d'étonnantes vues aériennes de fortifications et redoutes temporaires des guerres napoléoniennes<sup>1</sup> ;

- soit de donner des images de vestiges entièrement indiscernables au sol dans les conditions normales : c'est le cas de la plupart des ouvrages militaires de campagne qui, essentiellement et cela jusqu'à nos jours, résultent de terrassements le plus souvent arasés dès leur abandon ou peu après pour qu'ils ne soient pas réutilisés par l'ennemi.

Particulièrement intéressants sont les grands travaux de siège des XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, bien que, apparemment, les archéologues ne s'en soient guère préoccupés. Ce sont, en effet, des terrassements d'une ampleur considérable<sup>2</sup> qui ont fasciné les

contemporains. L'ère des grandes chevauchées médiévales est terminée. Désormais, les guerres sont avant tout des guerres de siège, tout au moins dans les régions très urbanisées. Louis XIV les considérait à la fois comme un art et comme un divertissement suprêmes, une sorte de "jeu d'échecs" selon l'expression ironique de Madame de Sévigné... Le grand roi y voyait le meilleur moyen d'agrandir le royaume : or, disait-il, "s'agrandir est la plus digne et la plus agréable occupation des souverains".

La guerre des sièges est conforme à l'idéal classique<sup>3</sup>, elle s'apparente à une science exacte dont l'issue ne peut faire de doute si elle est bien conduite. Dans une bataille en rase campagne, le sort des armes se joue parfois en quelques heures et le hasard y tient un rôle non négligeable. Tout au contraire, la défense ou l'attaque d'une place forte s'organisent avec méthode et rigueur. C'est une oeuvre de raison. Elle fait appel aux sciences exactes, la balistique pour les bombardements et la géométrie la plus sophistiquée aussi bien pour l'établissement des fortifications de la ville que pour la mise en place par les assiégeants de kilomètres de "remuements de terre" : lignes de circonvallation (ces dernières à elles seules atteignaient 26 kilomètres de développement au siège de Lille en 1708), lignes de contrevallation, lignes de fortifications, fortins, redoutes, parcs d'artillerie, parcs à vivre et d'*impedimenta* (toujours entourés de fossés et de levées de terre comme d'ailleurs les réserves de poudre ou le campement des officiers), pour ne point parler de la mise en place des batteries protégées par des gabions, des réseaux de fascines et, enfin, du creusement des traditionnelles "parallèles" (ces tranchées d'approche, parfois très larges puisqu'elles doivent permettre le passage de l'artillerie, sont reliées entre elles par d'étroits boyaux) ainsi appelées car elles sont disposées aussi parallèlement que possible au rempart à attaquer afin d'échapper aux tirs en enfilade : la première parallèle qui marque l'ouverture des opérations est destinée à la mise en place des batteries, la seconde à relier les positions des batteries les plus rapprochées des murailles de la ville, tandis que la troisième permet l'assaut du chemin couvert<sup>4</sup>.

Un siège en règle implique également d'énormes problèmes de logistique et d'intendance, mais il est vrai que l'on fait généralement appel à des entreprises privées : les "entrepreneurs de lits" qui, pour une somme forfaitaire par lit, s'engagent à soigner les blessés et, surtout, les "entrepreneurs de siège" pour aider aux travaux de terrassements et pour assurer une partie du ravitaillement, même si, en pays ami, les officiers tolèrent le vol de nourriture, ce que l'on appelle le "fourrageage" : prise de volailles, de petit bétail, etc. Bien entendu, cela dégénère souvent en pillages, tortures, meurtres, que les troupes ennemies ne sont pas seules à commettre. Il est vrai que les malheureux paysans peuvent en principe y échapper grâce à la curieuse pratique des "sauvegardes" (déjà connues pendant la guerre de Cent Ans sous le nom d'*appatis*), elles sont parfois obtenues, même des armées ennemies, pour une propriété seigneuriale ou abbatiale et surtout pour l'église, ce qui permet alors aux villageois d'y entasser leurs biens les plus précieux, moyennant finance. La "sauvegarde" est assurée par une attestation écrite, la pose d'un écusson et parfois par une ou plusieurs sentinelles.

On imagine mal la complexité des problèmes matériels qu'impliquait un siège à l'époque classique. Pour investir une grande place, Vauban recommande la réquisition de 15 à 18.000 paysans comme "pionniers" pour effectuer le gros des terrassements et épargner les troupes à qui ces travaux répugnaient et qui refusent parfois de les faire. Il recommande ainsi de prévoir 50.000 sacs, 40.000 outils de parc, 100 plates-formes de canons, 2.000 ou 3.000 chariots pour le transport du matériel. Cela suppose des dizaines de milliers de chevaux car les attelages ont quatre, seize ou vingt chevaux. Bien entendu, les soldats assiégeants se comptent également par dizaines de milliers : on estimait que l'effectif d'un corps de siège devait être dix fois plus élevé que celui de la garnison attaquée, proportion que Vauban réduisit à six ou sept, sous réserve d'avoir des moyens supplémentaires énormes. Il y aurait eu 45.000 hommes pour le siège d'Arras en 1654 ! Cela suppose une organisation d'une ampleur considérable, d'ailleurs systématisée et curieusement codifiée. Un véritable rituel préside aux opérations de sièges qui se font dans les règles de l'art, de l'ouverture nocturne de la première tranchée, des divers travaux d'approche, des bombardements (encore qu'il y ait parfois des arrangements et que les bourgeois versent à l'ennemi de lourdes contributions pour que la ville soit épargnée comme à Lille en 1708), de l'ouverture de brèches, de l'assaut final et de la reddition qui se fait souvent en grande pompe et où il est d'usage que le vaincu complimente le vainqueur. Curieusement, Vauban compare le siège à une "cérémonie". Toutes ces opérations obéissent à des règles précises, codifiées, qu'il serait de mauvais ton de transgresser ; elles sont aussi strictes que celles de la tragédie classique et il y a plus d'un point commun entre les deux (M. Parent). Pour la noblesse, investir une place est, d'une part, un jeu pour l'esprit, une sorte de science exacte, un art achevé qui obéit aux lois de la mathématique, à "l'esprit de géométrie" et d'autre part, un divertissement, un jeu pour le corps. On part assiéger une ville, à la bonne saison évidemment, comme on part à la chasse ou à une partie de campagne. Pendant toute la durée des opérations, on se réunira, on banquettera, on fera la fête, on organisera de grands jeux, des joutes diverses, etc. Par ailleurs, c'est une affaire de quelques semaines, de quelques mois au plus et l'on apprécie mal que cela s'éternise l'hiver comme à La Rochelle en 1627-1628. Cela ne se fait pas.

Pour les grands sièges classiques, nous disposons d'une étonnante source de documentation : les gravures "officielles", commandées par le roi pour immortaliser les opérations... Certaines, une fois raccordées, couvrent plusieurs mètres carrés. Celle de La Rochelle par Callot est la plus célèbre, mais celle d'Arras est encore plus riche en informations de détail. Au Grand Siècle, ces gravures sont d'une précision tout à fait remarquable, à l'opposé des tableaux (commandés à certains peintres spécialisés) le plus souvent très conventionnels. Tous les ouvrages militaires de campagne y sont figurés par les graveurs avec leurs plans, et emplacements par rapport aux routes, aux chemins, aux chapelles, aux moulins, aux fours à chaux. On peut voir aussi la façon dont ils sont effectués : matériel utilisé, charrois de fascines, outillage, creusement de tranchées, pose de mines, de gabions, installations de batteries, de terrains de jeux ou de divertissements

Fig.1 (ci-contre)

"Portrait" de la ville d'Amiens occupée par les Espagnols et assiégée par le "Roy de France et de Navarre". Des prospections aériennes échelonnées sur des années, en toutes saisons, ont permis de retrouver les principales lignes de fortifications de campagne, les fortins en étoile et les redoutes losangiques. Ces terrassements considérables ont fait date dans l'histoire militaire, par leur nouveauté, par leur ampleur et parce qu'ils se sont révélés efficaces. Les vues prises d'avion ont confirmé l'exactitude de la gravure de Claude Chastillon, tout au moins en ce qui concerne ces travaux de siège. Toutefois, elles ont révélé en outre des systèmes de défense plus complexes que ceux figurés par le topographe du roi.

Notez que la ligne de circonvallation ne s'étend pas sur l'autre rive de la Somme, ce qui faillit être catastrophique, lors de l'arrivée de l'armée espagnole de secours. Ultérieurement, au XVII et XVIII siècle, dans la plupart des sièges, cette ligne entourera la ville en totalité, tout au moins quand l'adversaire disposera de forces importantes. Quelques modifications seront apportées. Ainsi, les fortins seront placés (on disait alors "enfilés") non plus à côté comme c'est parfois le cas à Amiens, mais sur les lignes mêmes, ce qui permettra de communiquer de l'un à l'autre, à l'abri des regards et des tirs ennemis. Par ailleurs, on sera plus prudent en mettant désormais la ligne de contrevallation ainsi que les troupes hors de portée des canons de la ville assiégée et en répartissant ces dernières en plusieurs endroits : le terrible incendie du camp d'Henri IV (à la fin des opérations heureusement) avait montré le danger de les laisser groupées. Entre les lignes de contrevallation et de circonvallation, on installera donc plusieurs camps, appelés "quartiers", généralement disposés en "carrés longs", avec des bastions à chaque angle et, tout autour, de profonds fossés, doublés intérieurement de "parapets" de terre à plusieurs banquettes.

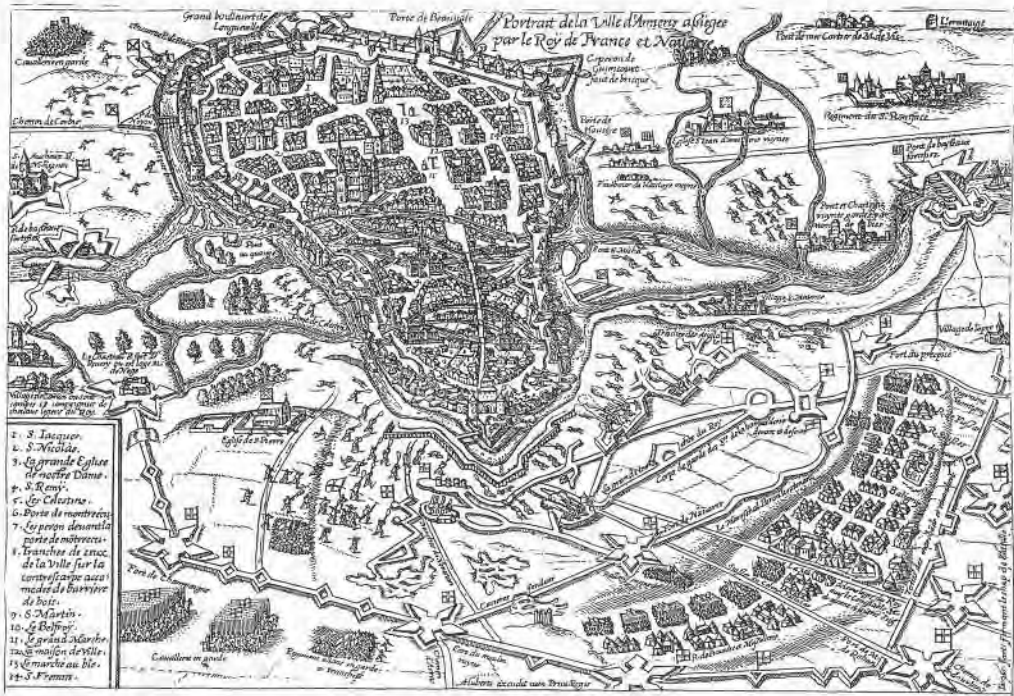
Collection Macqueron, Bibliothèque d'Abbeville.

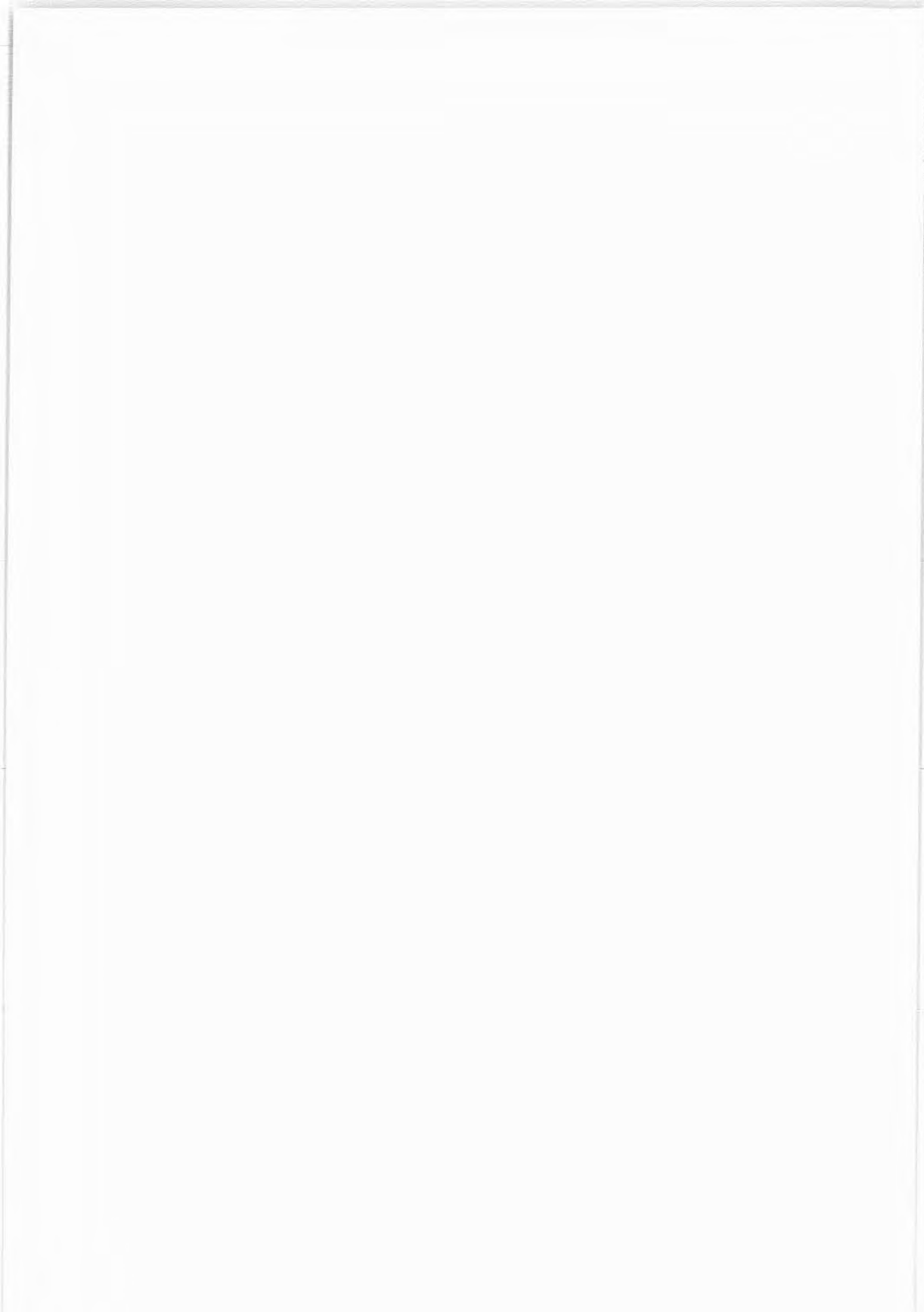
Fig.2 (ci-contre)

Sortie Nord d'Amiens. Le jaunissement différentiel des céréales par temps sec fait apparaître le plan d'un des fortins pentagonaux du siège de 1597. Les lignes droites sont probablement de la même date. Les tracés zigzagés correspondent à des emplacements de tranchées de la guerre 1914 - 1918.

Il convient de remarquer que ce type de "fort à étoile" à 4 et 5 côtés, sera progressivement abandonné, ses angles rentrants s'étant révélés difficiles à défendre. Mais les "forts à étoile" à 6, 7 et 8 branches, un peu mieux défendables, se maintiendront plus longtemps.

Photo R. Agache.







pour les soldats et aussi de fourches patibulaires et autres lieux de supplice. Utilisées pour l'instruction des militaires, ces gravures sont de véritables reportages sur l'art de la guerre et aussi sur des misères : "harquebuzardes", pendaisons, fuites éperdues de paysans, évacuation de civils assiégés, incendies et ruines des fermes et des villages...

\*

\* \*

Des prospections aériennes systématiques, souvent répétées, nous ont permis autour de certaines villes, de voir réapparaître pendant les rares et brefs moments propices les traces des fortins, des redoutes et des lignes de fortifications arasées depuis des siècles, totalement indiscernables au sol et que l'on supposait à tout jamais disparues. Ces résultats n'ont toutefois été obtenus qu'autour de certaines villes, celles que nous avons pu survoler en toutes saisons et pendant des années comme à Saint-Riquier, Arras, Corbie ou Amiens.

Si nous avons choisi de parler du siège d'Amiens par Henri IV en 1597<sup>5</sup>, c'est qu'il a joué un rôle décisif, non seulement parce qu'il met un terme à l'expansion espagnole et aboutit au traité de paix de Vervins, mais aussi et surtout parce qu'il marque un tournant dans l'histoire militaire : jamais "l'art obsidial", comme on disait alors, n'avait été poussé aussi loin.

Les phases du siège sont suivies avec attention par toutes les cours d'Europe qui délèguent sur place des observateurs. Les militaires des pays voisins suivent les opérations avec la plus grande attention à cause de l'ampleur des travaux, de la nouveauté des stratégies adoptées et surtout de la parfaite rigueur géométrique des ouvrages de campagne reliés entre eux par des lignes continues de fortifications. Du camp retranché d'Henri IV partent des "avis" et "gazettes" qui transmettront à Londres, à Rome, à Madrid, à Soleure et à Bruxelles les péripéties quotidiennes de la lutte. Rappelons brièvement les faits. Le 31 juillet 1595, le capitaine espagnol Porto Carrero prend d'assaut la ville de Doullens. Nommé gouverneur, il envoie des espions à Amiens et s'y rend lui même déguisé en prêtre. Il constate que l'effroyable épidémie de peste des années 1595 et 1596 sévit encore, qu'elle y a fait des ravages terribles, que les deux tiers de la population se sont enfuis, que les derniers soubresauts de la Ligue y sèment la dissension et que les Espagnols y ont des sympathisants. Les remparts sont dégarnis. Henri IV le sait d'ailleurs et il a voulu à plusieurs reprises y envoyer des troupes de renfort, mais les échevins ont toujours refusé, tout en acceptant l'envoi d'importantes réserves d'armes, de munitions et une abondante artillerie en prévision de la campagne militaire que le roi envisageait en Artois.

Porto Carrero y voit une raison de plus pour s'emparer de la ville. Il emploie une ruse de guerre aussi banale qu'efficace et dont le succès le rend aussitôt célèbre. Le 11 mars 1597 par un matin glacial un lourd chariot et quelques paysans se présentent à la porte Nord d'Amiens. En réalité, ce sont des soldats d'origine picarde et qui parlent donc le picard. Ils sont vêtus de "souquenies", ces longues blouses en toile, comme le sont habituellement les campagnards. Ils y cachent des armes et portent sur l'épaule des sacs de noix pour vendre sur le marché, disent-ils. On les laisse entrer. Comme par hasard, un sac de noix s'ouvre et son

Fig.3 (ci-contre)

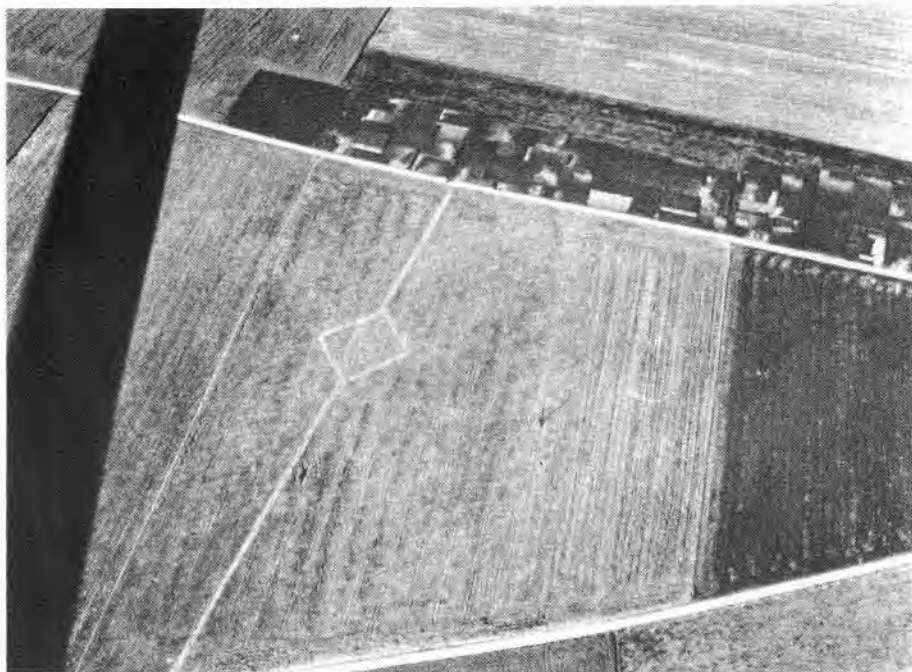
Le jaunissement des céréales marque le tracé d'une ligne de fortification avec une des redoutes du siège de 1597. Ces redoutes, dites aussi "réduits", sont de petits carrés défendus par un simple fossé doublé d'un parapet de terre avec sa banquette interne. Elles servent seulement à abriter un petit corps de garde. C'est le type même de la redoute "enfilée".

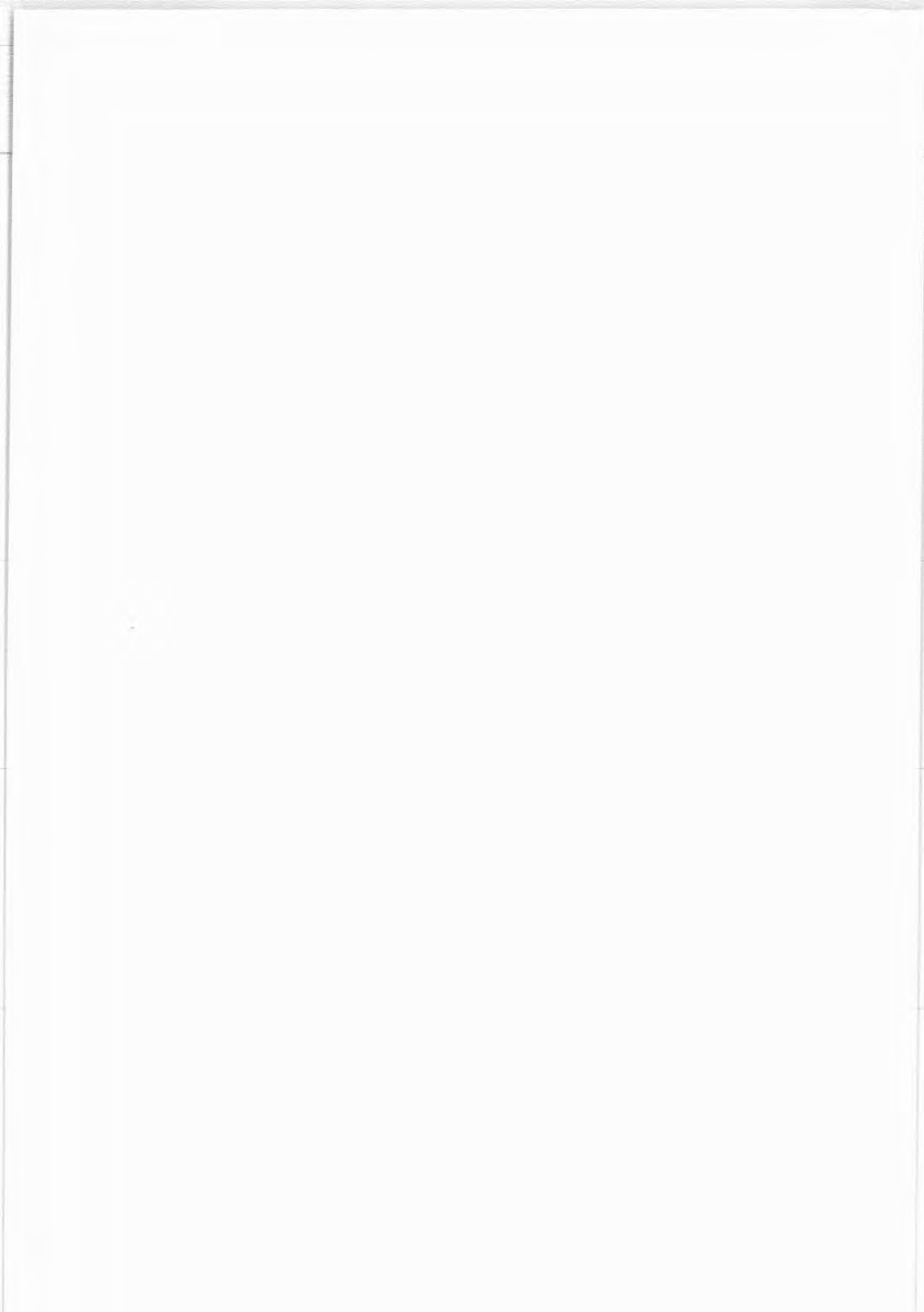
Photo R. Agache.

Fig.4 (ci-contre)

La sécheresse exceptionnelle de juillet 1976 entraîne le jaunissement plus rapide des céréales au-dessus de tous les anciens fossés comblés quelle que soit leur époque. Au milieu et en bas du cliché, une des lignes de l'investissement de la ville d'Amiens par Henri IV est interrompue par une redoute losangique. A droite et à gauche, deux autres fortins en étoile. Vers le centre et à gauche, les lignes de défense du camp retranché avec une entrée barrée par un *titulum* comme à l'époque romaine. A l'arrière-plan, les lignes zigzagüées sont d'anciennes tranchées de la guerre 1914-1918. Le cercle, coupé par la route, est un enclos rituel de l'Age du Bronze.

Photo R. Agache.





contenu se répand, les gardes se précipitent et se font assommer. Le chariot bloque la herse, les troupes ennemies cachées à proximité se précipitent et la ville tombe.

La nouvelle de la chute d'Amiens parvient au milieu des festivités de la cour, le soir même. C'est la stupeur. Le roi décide immédiatement de mettre tout en oeuvre pour reprendre la ville car il a conscience du désastre et de la menace directe qui pèse sur Paris. Il charge Sully de trouver les fonds nécessaires et envoie aussitôt sur place celui qui a la réputation d'être le plus grand capitaine de son siècle, le Maréchal de Biron, en le secondant par un autre militaire illustre entre tous, le Duc de Mayenne. 3.000 hommes d'abord, puis 25.000 investissent la ville. C'est à un ingénieur militaire connu, auteur d'un ouvrage réputé, **La géométrie et la pratique générale d'icelle** (paru en 1594) que seront confiés les travaux de siège : Errard de Bar-le-Duc ; il deviendra ainsi célèbre. Malgré les séries de coups de main des assiégés, une solide ligne de circonvallation est établie pour défendre les troupes françaises d'une attaque extérieure éventuelle. Plus près de la ville, une ligne de contrevallation, continue également, protège, elle, des sorties que pourraient tenter les soldats de Porto Carrero. Toute l'armée travaille à ces terrassements considérables, aidée par de nombreux "pionniers" requis dans les villages des alentours. La ligne de circonvallation commence à Longpré et s'étend jusqu'aux carrières de Rivery. Les fossés sont très profonds et les "parapets fort élevés". Cette longue ligne est flanquée de "sept forts pentagones" et de "quantité de redoutes", mais elle n'enserme que le côté Nord de la ville, face à la menace des Pays Bas espagnols ; le Sud reste sans protection.

La ligne de contrevallation est évidemment moins étendue. Elle se raccorde vers le chemin d'Arras à celle de la circonvallation où fut construit le "fort du précipice". Dans le milieu, on édifie le "fort de Navarre" et, plus loin, à l'intérieur du camp retranché, entre les deux lignes, près du moulin ruiné, on en installe un autre, plus petit, que l'on nomme le "fort de Champagne". Sur chacun, on met trois canons. Enfin, on s'assure du passage du fleuve par deux ponts de cinq bateaux défendus par des demi-lunes avec également trois canons sur chacune. Henri IV s'établit le 3 juin à la ferme de la Madeleine avec son état-major. Quant au Maréchal de Biron, il se fixe, lui, près du chemin d'Arras dans un fort "revêtu de terre et de gabions". Le Duc de Mayenne, le Duc d'Epemon et le Prince de Joinville s'installent dans leurs forts respectifs dont la "perfection", nous dit un contemporain, Damiens de Gomicourt, "tenait d'autant plus à coeur que de là dépendait l'ouverture des tranchées" pour l'attaque de la place. Pour épargner les troupes, Biron leur ordonne de "quitter la tente pour se baraquier" : le siège devait durer 6 mois et 20 jours.

Il ne saurait être question d'entrer ici dans le détail des nombreuses péripéties des combats qui tiennent en haleine toute l'Europe. Disons seulement qu'elles furent nombreuses et très meurtrières : coups de mains des troupes ennemies venant de Doullens qui réussissent à introduire des renforts, sorties vigoureuses des assiégés, tentatives de reprendre la ville par la ruse, conjurations avortées de quelques bourgeois amiénois, échecs d'une série de vigoureux assauts, mort du gouverneur espagnol Porto Carrero "arquebusé" sur les remparts alors qu'il dirigeait le combat. Le successeur de ce dernier voit enfin arriver l'armée de

Fig.5 (ci-contre)

De grands travaux récents ont permis d'observer, en coupe, un des larges fossés à fond plat du siège de 1597. Invisible à la surface du sol, il est discernable d'avion à quelques rares moments favorables. La granulométrie étant différente de celle du substratum crayeux, la rétention de l'eau de pluie n'est pas la même, ce qui peut provoquer des anomalies de la croissance des cultures et, sur sol nu, des taches d'humidité différentielle, de rosée, de givre ou de neige fondante. On remarquera que ce grand fossé à fond plat (pouvant servir également de chemin de communication) est beaucoup moins large que ne recommanderont les traités militaires du siècle suivant (12 à 18 pieds minimum, diront-ils, pour les lignes de contrevallation et de circonvallation).

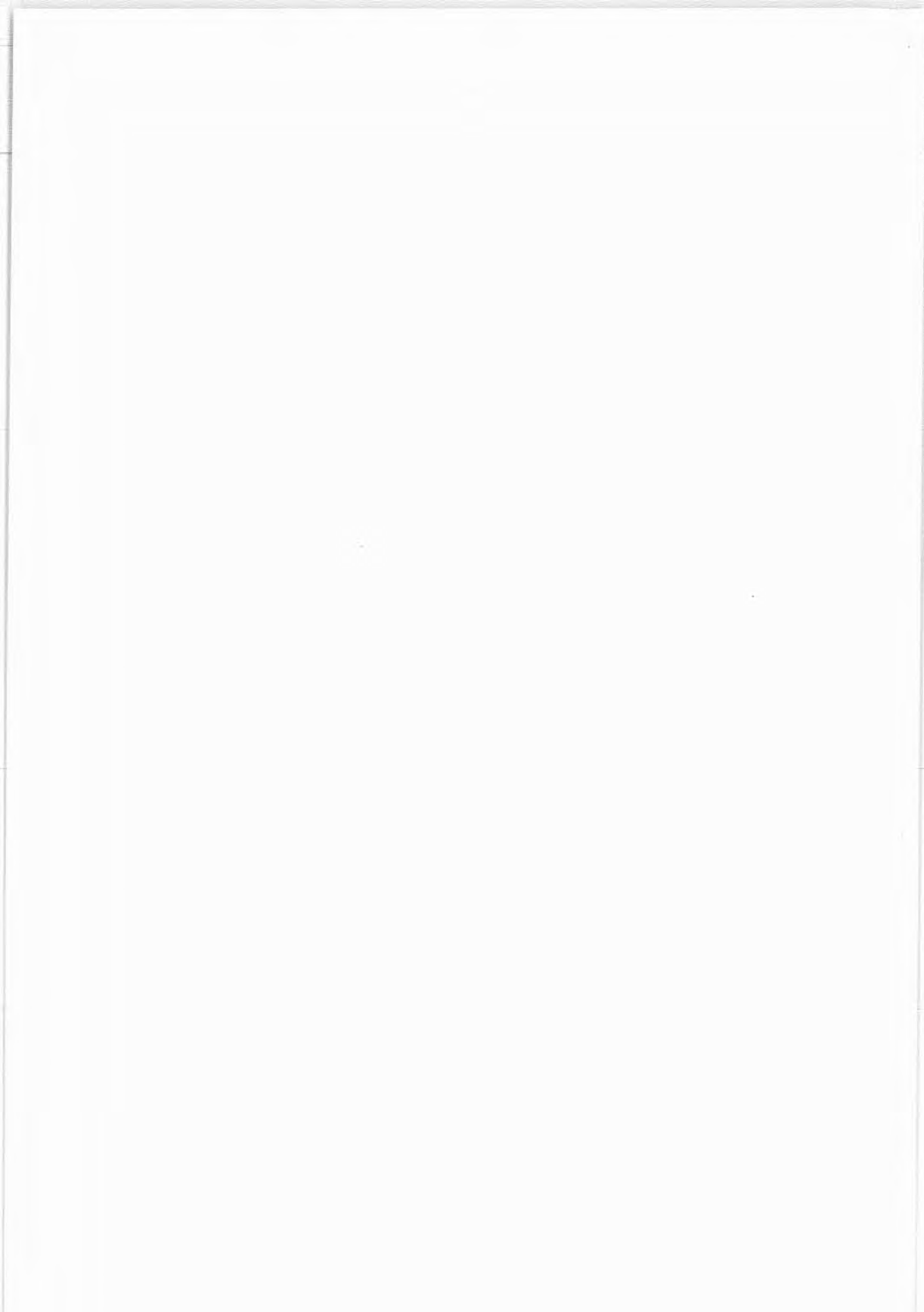
Photo R. Agache.

Fig.6 (ci-contre)

Sur cette photographie aérienne, le plan étoilé de ce bosquet au Nord-Est d'Amiens est encore discernable ; il est bien plus net encore sur les cadastres anciens. Au sol, absolument rien ne subsiste, mais c'est à coup sûr la métamorphose végétale d'un ancien fortin. Remonte-t-il à ce siège ? Il est difficile de le dire car il est situé un peu au dehors de la zone figurée par le graveur du roi ; de plus, il a six côtés et non cinq, ce qui pourrait indiquer une date plus tardive (poste avancé pour protéger Amiens lors de la "surprise" de Corbie en 1636 par exemple ?).

Photo R. Agache.







secours que le Roi d'Espagne a donné ordre au cardinal archiduc d'Autriche de réunir, c'est une armée considérable qu'Henri VI considère avec grande inquiétude. Or, curieusement, après un duel d'artillerie et quelques escarmouches qui sèment un début de panique chez les Français, elle se retire, découragée, semble-t-il, par l'ampleur du camp retranché français<sup>6</sup>. Quelques jours après, les troupes assiégées, qui avaient perdu la moitié de leurs hommes se rendent, reçoivent les honneurs de la guerre et... l'autorisation d'emporter leurs armes et 260 chariots de bagages ou de butin. Puis ce furent les cérémonies de reddition, un défilé en grande pompe dans la ville et un *Te Deum* chanté à la cathédrale. Un colossal incendie ravage le camp d'Henri IV ; il aurait été volontairement mis par les soldats et capitaines mécontents de n'avoir pas été autorisés à piller la ville et le butin ennemi. L'étonnante mansuétude d'Henri IV à l'égard du vaincu et le départ "inexplicable" de la puissante armée de secours montrent bien que, de part et d'autre, les responsables avaient hâte d'en terminer : les choses avaient trop duré et la mauvaise saison approchait !

De tous ces travaux considérables qui avaient tant fait l'admiration des contemporains et dont Henri IV écrivait "c'est chose incroyable des ouvrages que nous avons faits", il ne subsiste désormais plus rien. Tout est arasé et les terres remises en culture. On ne connaissait aucune trace de tous ces ouvrages de terre<sup>7</sup>. Seules, quelques gravures de l'époque nous en donnaient des images, mais étaient-elles exactes ? L'archéologie aérienne permet enfin de le savoir.

Il faut distinguer les gravures populaires répandues dans toute l'Europe des "gazettes" qui portaient du camp retranché. Elles sont, sauf une, très fantaisistes. C'est ainsi que sur la gravure de Hogenberg les forts de campagne sont représentés tels qu'ils étaient traditionnellement, comme de petits camps quadrangulaires à bastions losangiques d'angle. Par contre, la ligne absolument continue de circonvallation de toute la rive Nord est bien figurée, probablement parce que cela a impressionné les contemporains. Restent les gravures "officielles" de Claude Chastillon, topographe du Roi. Ce sont toutes des vues cavalières. Certaines ne représentent que des épisodes précis, comme la retraite des troupes espagnoles ; une des plus belles donne une image du duel d'artillerie et des escarmouches avec la puissante armée de secours le 15 septembre ; au premier plan, on distingue bien les batteries installées dans les forts pentagonaux dont le plan étoilé correspond exactement aux tracés que l'on retrouve sur les vues aériennes. Deux autres gravures sont plus intéressantes car elles fournissent (fig.1) une vue d'ensemble et de la ville avec ses monuments, ses remparts et, surtout, avec de grands détails et une image de la totalité des travaux de siège, lignes de contrevallation et de circonvallation jalonnées de leurs différents types de forts et de redoutes, tranchées d'approche, position des batteries fortifiées, ponts de bateaux avec leurs défenses ainsi que le camp retranché lui-même et son parc d'artillerie. On notera que le campement de l'état-major, contre l'église de la Madeleine, est entouré d'une levée de terre. La position des différents régiments est figurée. Tout semble soigneusement ordonné comme le disent les textes de l'époque qui parlent de construction, de baraquements en planches, disposés selon un plan régulier le long de rues improvisées, à

qui on donne les mêmes noms que dans la capitale. Il y a la rue Saint-Denis, les Halles, la place Maubert, etc. Toutefois, c'est sur ce point que les gravures de Claude Chastillon manquent de précisions. On aurait aimé avoir une représentation plus détaillée de cette véritable ville provisoire de quelque 30.000 personnes dont Jean Vaultier de Senlis<sup>8</sup> dit qu'entre "ses paroisses, il faisait beau voir celle des "grossiers" (marchands en gros), et merciers de Paris, beaux marchés, belles boucheries, étapes à vin, tant par terre que par eau, apports de grains, foins, pailles, bois de toutes sortes pour bâtir, faire loges et pour brûler et toutes autres sortes de marchandises nécessaires en une armée royale" ... "Toutes sortes de métiers étaient en icelle armée, qui y arrivaient de toutes parts, jusqu'aux corroyeurs, avec leurs établis et ustensiles, servant à chacun métier"... On ne distingue pas non plus ces terrains de jeux dont parle Jean de Vaultier : "plusieurs lices dressées, et tournois à courir la bague, ronds, demi-ronds pour dresser, piquer, voltiger, courbetter et manier toutes sortes de chevaux, à quoi s'ébattait sa majesté". La photographie aérienne ne révèle aucune trace de cette "villasse" provisoire, ni de ces aires de jeux, probablement parce que, à l'inverse des fortifications de campagne, elles n'avaient pas entraîné de terrassements notables. Par contre, dans tous les secteurs actuellement en culture et qui ne sont pas encore urbanisés, les ouvrages militaires de campagne apparaissent nettement à de rares moments précis, soit sur sol nu l'hiver par de fugitives tâches de rosée matinale, soit par des anomalies de la croissance des cultures et tout particulièrement quand, les années de sécheresse, les céréales commencent à mûrir : leur jaunissement est plus rapide à l'emplacement des remblais qu'ailleurs ; pendant quelques jours, des lignes jaunes sur fond vert dessinent nettement les anciennes lignes de fossés qu'il s'agisse de ceux d'Henri IV ou des tranchées de la guerre 1914-1918 ou encore des enclos rituels de l'Age du Bronze : la photographie aérienne devient alors un palimpseste qu'il faut décrypter (fig.4).

On avait tendance à penser que, par flagornerie, Claude de Chastillon avait quelque peu amplifié les travaux de siège. Il n'en est rien, tout au contraire. Le camp retranché et la ligne de circonvallation sont bien jalonnés de fortins en étoile et de redoutes losangiques, le tout tracé avec la plus grande rigueur géométrique, rien d'improvisé ou de hâtif. Si les boyaux d'approche et les forts qui défendaient les églises isolées et les ponts de bateaux n'ont pas été retrouvés d'avion, c'est qu'ils sont désormais cachés par le développement urbain. Par contre, l'archéologie aérienne a révélé le système complexe de défense des accès au camp retranché, système qui, curieusement, n'est pas figuré par le graveur du roi. Sur la photographie de la fig.4, on voit nettement apparaître des interruptions de la ligne de défense. Elles sont protégées par des chicanes dont l'une est disposée parallèlement à l'entrée, comme le *titulum* des camps romains temporaires, en bois et en terre. Ce fait est tout particulièrement intéressant, car les archéologues considéraient la découverte d'un tracé en forme de *titulum* sur un cliché aérien comme caractéristique de l'époque romaine. Intéressant aussi parce que un tel dispositif dans un camp du XVI<sup>e</sup> siècle confirme que les militaires d'alors sont très imprégnés de réminiscences classiques comme en témoignent d'ailleurs les traités de l'époque : pour leurs ouvrages de campagne et le siège des villes, ils

s'inspirent directement des auteurs latins.

On voit donc l'intérêt de l'archéologie aérienne pour cette question. Elle permet de contrôler les documents iconographiques anciens et, éventuellement, de les rectifier, voire même de les compléter. Par ailleurs, les survols de ces grands ouvrages de siège des XVII<sup>e</sup> et surtout XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles pour lesquels on dispose de gravures remarquablement précises, constituent un véritable test pour la photo-interprétation. La démarche est inverse de celle que l'on suit habituellement : par avance, on connaît ce que l'on peut et ce qu'on doit trouver à tel endroit. Reste à savoir quand, comment, pourquoi, cela apparaîtra et si cela se révélera pour tous les types de terrains et avec quels modes de cultures ? C'est en quelque sorte de l'archéologie aérienne expérimentale.

Il serait d'ailleurs d'un grand intérêt, même dans ce cas, de compléter les données de la photographie aérienne et l'iconographie ancienne par des fouilles. Ce n'est malheureusement pas encore dans les préoccupations habituelles des archéologues français<sup>9</sup>. Toutefois, des contrôles sur le terrain au moment de grands travaux nous ont permis de relever des coupes du grand fossé à fond plat de la ligne de circonvallation (fig.5).

Roger AGACHE

\* Nous tenons à exprimer nos remerciements à Monsieur R. Rebuffat et au Colonel Pierson pour les conseils qu'ils ont bien voulu nous donner.

1. Général F. Gaudeul, *Les redoutes du I<sup>er</sup> Empire du Pays Basque* (Bull. Soc. des Sciences. Lettres et Arts de Bayonne, 1943, pp.27 à 39).

2. Cf. entre autres, Colonel Rocolle, *2.000 ans de fortification française*, 1973.

3. J.M. Lambin, *Quand le Nord devenait Français*, 1980. Les chapitres 4 et 5 exposent brièvement, mais excellemment, les particularités des guerres et des sièges dans le Nord de la France à l'époque classique.

4. Outre la thèse fondamentale du Colonel Rocolle (citée ci-dessus), on consultera : Maréchal Vauban, *Traité de l'Attaque et de la défense des places*, 1737 ou De Clairac, *L'Ingénieur de campagne ou traité de fortification passagère*, Paris, 1749-1757 ainsi que le très clair et très didactique petit manuel "de poche" d'Ozaman, *Traité de fortification*, 1694 dont le dernier chapitre consacré à la **Fortification offensive** résume fort bien l'organisation des travaux de siège et leur rapide évolution au cours du XVII<sup>e</sup> siècle. On trouvera aussi de nombreuses informations dans l'*Encyclopédie* de d'Alembert et Diderot (avec d'intéressantes précisions sur les innovations du XVIII<sup>e</sup> siècle), mais disséminées dans diverses rubriques (**circonvallation, fort, fortification, ligne...** cf. aussi le volume 1 des planches à **Art militaire**).

Il est curieux de constater que, parmi les nombreux ouvrages consacrés à l'art militaire à l'époque classique, beaucoup sont rédigés non par des officiers ou des ingénieurs militaires, mais assez souvent par les "savants" de l'époque, des prêtres (peut-être pour leur connaissance de la littérature latine) et par des mathématiciens comme Ozanam la guerre des sièges est une "science" complète qui demande à la fois la connaissance des auteurs classiques de l'Antiquité et une parfaite maîtrise des mathématiques et de la géométrie. Le siège d'Arras de 1640 est un modèle du genre par sa sophistication et par le fait que l'on s'est alors directement inspiré, de l'avis même des contemporains, de ce que César a dit d'Alésia et des auteurs de l'Antiquité, Hygin, Végèce et surtout Polybe, très étudié.

On remarquera aussi que, dans les traités militaires des XVII et XVIII siècles, les auteurs insistent sur les recommandations des auteurs latins et le fait que les dimensions des forts, redoutes, "logemens", épaulements, peuvent être très diverses, mais qu'elles doivent répondre "à des proportions nécessaires et invariables".

5. Ce siège a fait couler beaucoup d'encre à l'époque et après (il a même fait l'objet en 1830 d'un interminable "roman historique" en 4 volumes). Plusieurs récits furent écrits par des témoins oculaires, entre autres par Davila, l'historien "officiel" venu avec l'armée du Roi et blessé lors des combats. Toutefois, aucune étude d'ensemble n'a été publiée, sauf par A. De Calonne qui y consacre plusieurs chapitres dans le tome 2 de son *Histoire de la Ville d'Amiens*, 1900.

6. Les militaires tirèrent les conclusions qui s'imposaient. L'efficacité de ces grands travaux de terrassement était ainsi démontrée. Mais l'absence de ligne de contrevallation au Sud de la Somme avait failli être catastrophique lors de l'arrivée de l'armée espagnole de secours : à l'avenir, dans la plupart des grands sièges de l'époque classique, ces lignes entoureront la totalité de la ville. Ce sera le cas en 1627 à La Rochelle et à Corbie en 1636, mais non à Montauban en 1621. Quand les assiégés sont trop peu nombreux pour tenter une sortie et que l'arrivée de secours extérieurs n'est pas à craindre, les terrassements sont très limités et l'effort porte sur le creusement de tranchées d'approche qui sont des chemins creux protégés par un parapet du côté de la place. Quand on arrive à proximité des remparts, les tranchées sont recouvertes de "blindes", c'est-à-dire de bois et de terre pour mettre les terrassiers à l'abri des projectiles. On trouvera une figuration apparemment très précise d'une de ces tranchées "blindées" du siège d'Amiens sur le tableau de Van Coningsloo qui représente une attaque de cette ville dirigée par Henri IV (Musée de Chartres). La tranchée "blindée" est visible entre le roi et la batterie de canons qui est protégée par de hauts gabions cylindriques. On discerne aussi, fort bien, le long parapet de terre derrière lequel la troupe avance en bon ordre vers la partie couverte, plus proche de l'ennemi.

7. Comme c'est souvent le cas, un examen attentif du terrain et surtout des anciens plans cadastraux aurait permis de remarquer au N.E. d'Amiens un bosquet qui a encore une forme en étoile. Il est difficile de dire si cela correspond à un des forts "étoilés" d'Henri IV car il est en dehors de la zone figurée par le graveur du roi et parce qu'il est nettement plus ramassé comme plan et qu'il a six côtés et non cinq. Cette configuration particulière pourrait faire penser à une date plus récente et, par exemple, aux graves événements de l'année 1636, marquée par la prise de Corbie par les Espagnols.

8. Jean Vaultier de Senlis a rédigé un long et touffu mémoire, tout à fait curieux, qui abonde en détails pittoresques sur le camp retranché du roi Henri. Ce texte est intitulé *Histoire et Discours d'une partie des choses faites et passées en ce royaume qui ont eu cours depuis le 13 mai 1588 jusqu'au 16 juin 1598*, a été publié par Adhelm Bernier dans les *Monuments inédits de l'Histoire de France, 1400-1600*, paru en 1835.

9. Récemment, O. Braasch a obtenu et publié une photo aérienne révélant les traces d'une ligne à redans du siège de 1634 à Regensburg en Bavière (in *Führer zu archäologischen Denkmälern in Deutschland*, n°5, Regensburg, Kelheim Straubing I, Stuttgart, 1984). En Belgique, Ch. Leva a vu d'avion des traces du siège de Mons.

Outre-Manche, plusieurs études ont été publiées sur cette question. Un ouvrage a été édité par la *Royal Commission on Historical Monuments* (England), sous le titre *Newark-on-Trent : The Civil War Siegeworks*, 1964. A notre connaissance, c'est le seul siège ayant fait l'objet d'une telle étude archéologique.

Pour la France, il faut signaler les fouilles encore inédites de J.Cl. Blanchet sur un camp militaire d'exercice de Louis XIII, près de Compiègne.

## APRES LE MOYEN-AGE, SURVIE ET DESERTION D'UN VILLAGE CASTRAL

### DANS LES MONTS DU FOREZ (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> SIECLE)\*

Pour ceux qui se souviennent combien la recherche archéologique sur des sites médiévaux eut du mal à s'imposer il y a une vingtaine d'années et à s'affirmer nécessaire à côté d'une documentation écrite que certains assuraient capable de répondre à toutes les interrogations de l'historien, la facilité avec laquelle les périodes moderne et contemporaine sont entrées dans le champ de l'archéologie a de quoi surprendre. En fait, la continuité est évidente, sur les sites urbains comme sur les sites villageois, et les équipes médiévistes, formées aux méthodes de la fouille stratigraphique, aux problématiques de l'histoire des habitats, ont tout naturellement été conduites à étudier, de la même façon que leurs époques de prédilection, les occupations se rattachant à la période moderne et parfois même contemporaine rencontrées sur les sites qu'elles étudient.

Tel est le cas de l'équipe<sup>1</sup> qui, depuis 1973, explore un site des Monts du Forez, le petit village groupé d'Essertines-Basses, accroché à la pente abrupte d'une vallée, encore dominé par de grands pans de murailles qui ceignaient son château et par une chapelle castrale bien entretenue. Au fond de la vallée, deux maisons étaient encore occupées, et l'une d'elles en permanence, par un dernier habitant que l'isolement contraignit au départ en 1980 (fig. 1 et 2).

Une série d'études publiées par un érudit originaire de la commune, l'abbé J. Epinat, avait mis en évidence la longue histoire du site depuis l'apparition du château dans un texte de la fin du XI<sup>e</sup> siècle, jusqu'à la survie de l'habitat au milieu du XX<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>. Un ensemble de documents de la fin du Moyen-Age avait attiré notre attention : un dessin de l'*Armorial*<sup>3</sup> de Guillaume Revel où étaient figurées les forteresses appartenant au duc de Bourbon comte de Forez, et un terrier du seigneur possédant le village<sup>4</sup>, qui décrivait les maisons, cours et jardins dans le plus grand détail et, ce faisant, mentionnait les édifices principaux, tour et chapelle en haut, "porte de la barrière" fermant le village en bas, ainsi que le réseau des rues et ruelles. De ces textes, il ressort que l'on avait encore affaire au milieu du XV<sup>e</sup> siècle à un village bien vivant, massé au pied du château, mais qui s'étirait jusqu'au fond de la vallée où des groupes de moulins utilisaient la force d'un cours d'eau torrentueux, le Vizézy.

Les documents postérieurs au Moyen-Age montrent une population qui se maintient longtemps dans la zone d'Essertines-Basses mais principalement le long de la rivière, où

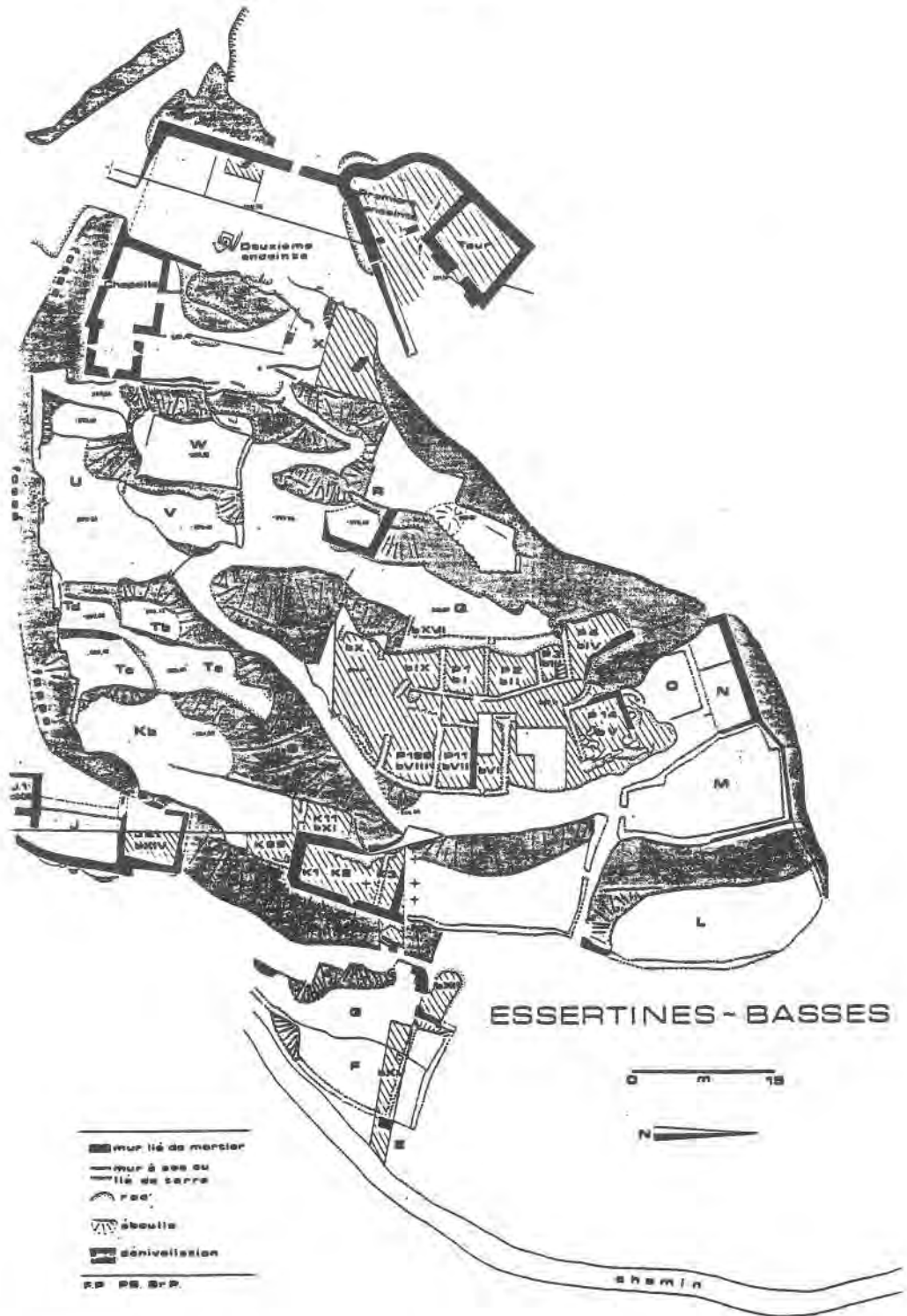


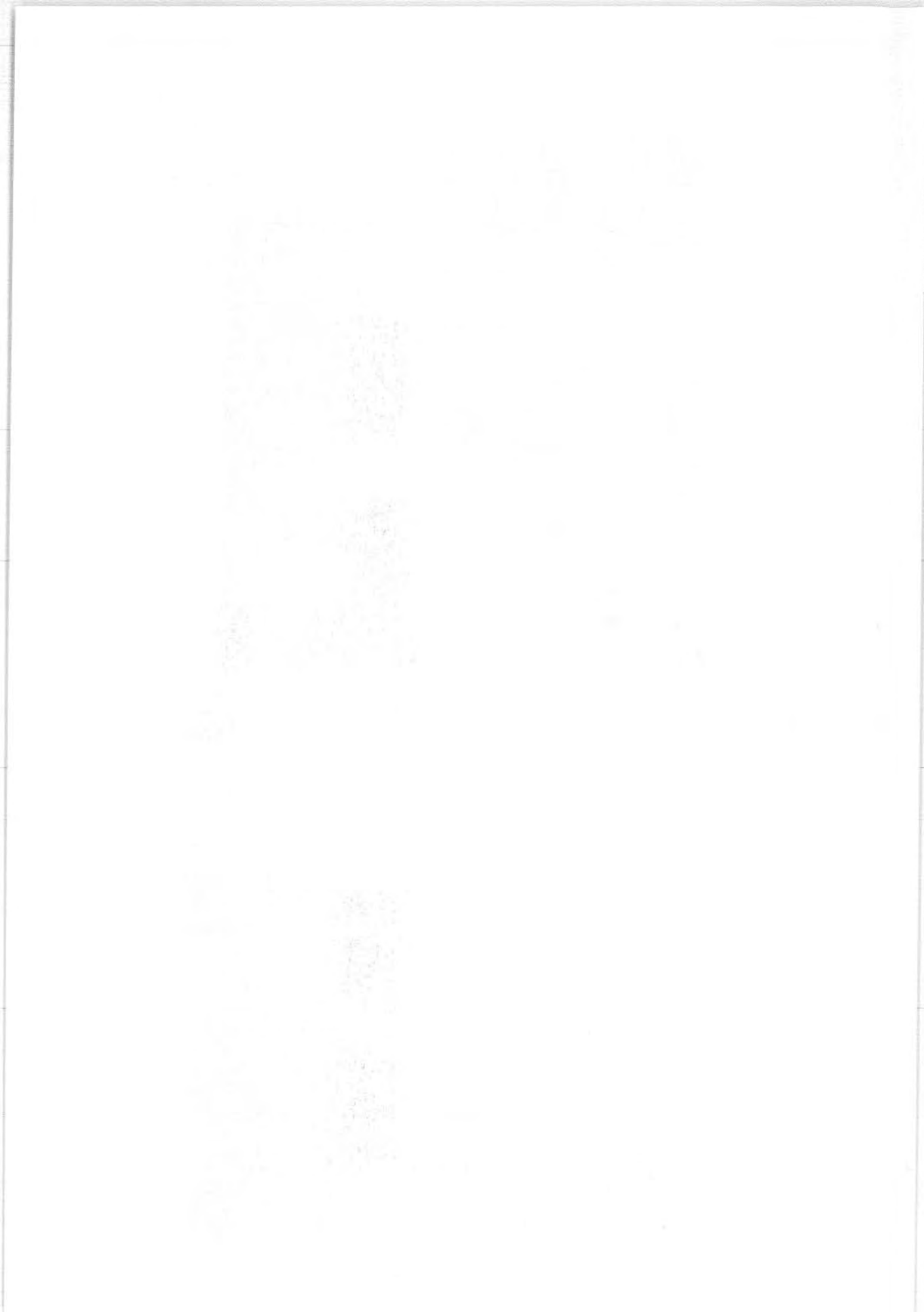
Fig. 1. Plan du site, des vestiges apparents avant la fouille et des structures mises au jour.



Fig. 2. Essertines-Basses et son environnement. Le château s'est installé sur la pointe d'un éperon rocheux qui s'avance dans la vallée du Vizézy et le village a occupé la pente très raide au pied du château. Les terrains de culture sont situés sur le plateau. Au bord de celui-ci s'est établi le Bourg, dominé par l'église paroissiale (en haut à droite). L'édifice date du XVI<sup>e</sup> siècle, mais des documents antérieurs situent déjà le siège de la paroisse à distance du château.



Fig. 3. L'archère de la "porte de la barrière", vue de l'intérieur de l'édifice (mur est, secteur K 1, K 2, K 3).





s'éparpillent moulins et maisons. Le cadastre du début du XIX<sup>e</sup> siècle n'indique plus que quatre parcelles bâties sur la rive droite, dont deux seulement semblent habitées. Elles sont situées non loin de la rivière. La désertion très tardive a donc été précédée par un glissement de l'habitat vers le bas de la pente, phénomène que les textes trop peu explicites ne permettent pas de cerner avec précision, car toute cette zone est appelée Essertines-Basses depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, mais qui ressort en revanche très clairement de l'exploration archéologique.

### **L'héritage médiéval.**

L'abbé Epinat s'était déjà essayé à faire coïncider les données du document, le terrier du Chevalard, dressé au XV<sup>e</sup> siècle, avec celles du terrain. Après avoir mis au jour de nombreux bâtiments invisibles au début de nos travaux, tant dans la zone castrale que dans plusieurs secteurs du village, nous sommes beaucoup mieux armés pour une telle confrontation.

Cités à de nombreuses reprises comme confins des parcelles ou maisons pour lesquelles des redevances étaient dues, au XV<sup>e</sup> siècle, à la dame du Chevalard, deux éléments essentiels de l'ensemble fortifié ont été mis au jour : la tour qui couronnait l'éperon rocheux où s'était installé l'ensemble castral<sup>5</sup>, la "porte de la barrière" qui défendait, en bas, l'accès du village.

Edifice de construction soignée avec des angles en besace faits d'un granit gris clair taillé en gros parallélépipèdes rectangles et une porte surmontée par un arc et cantonnée par des piédroits faits du même matériau, la tour se caractérisait par l'emploi d'un abondant mortier, en liant des murs, mais aussi comme matériau constituant le sol de son rez-de-chaussée. Avantage pour les occupants, mis en mesure d'entretenir propres les espaces intérieurs, mais inconvénient pour les archéologues car de tels sols ne favorisent pas l'enfouissement des vestiges mobiliers. Un incendie datable de la fin du XIV<sup>e</sup> ou du début du XV<sup>e</sup> siècle, suivi d'une récupération poussée, n'a laissé en place aucun objet de grandes dimensions. De la toiture ne subsistent que des brisures de tuiles. Il reste cependant une couche de matériaux brûlés riche en petits objets mobiliers qui permettent de préciser la fonction de l'édifice, centre administratif et militaire d'une chatellenie. La reconstruction et la réoccupation de la tour ne devaient guère durer ; la trouvaille monétaire la plus tardive, une émission du règne de Charles VIII, après 1488, située à l'extrême fin du XV<sup>e</sup> ou au début du XVI<sup>e</sup> siècle, l'aboutissement d'un lent processus qui finit par évincer le château d'Essertines au profit de celui de Chatelneuf, plus haut dans la montagne, comme centre de la chatellenie des comtes de Forez.

La "porte de la barrière" semble avoir eu une existence plus brève encore. Par ses dimensions, analogues à celles de la tour, par son appareil de pierres régulièrement litées et noyées dans un mortier très abondant, cette construction tranche parmi les édifices villageois. Seul le pan de muraille qui subsiste de la seconde enceinte castrale présente le

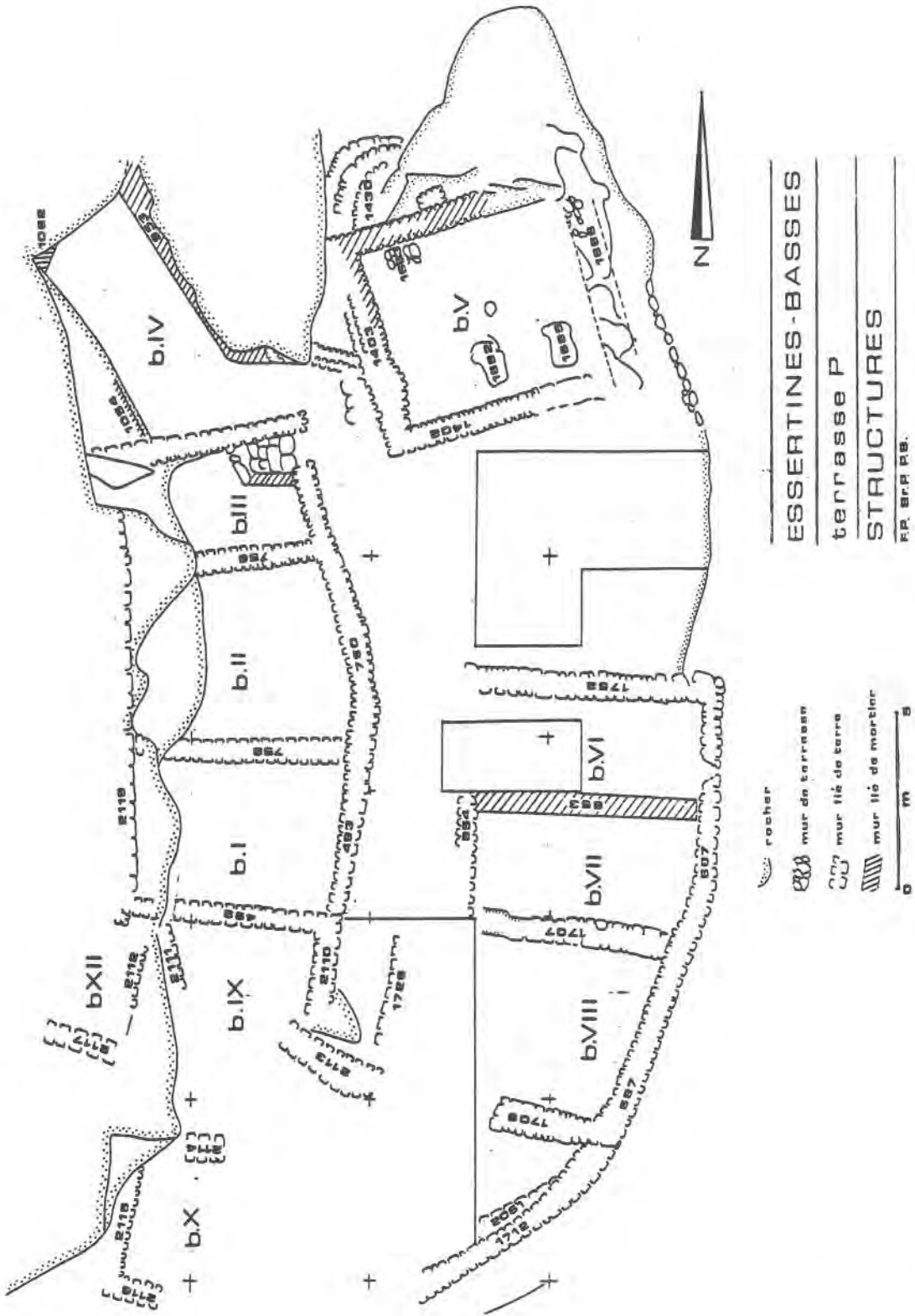
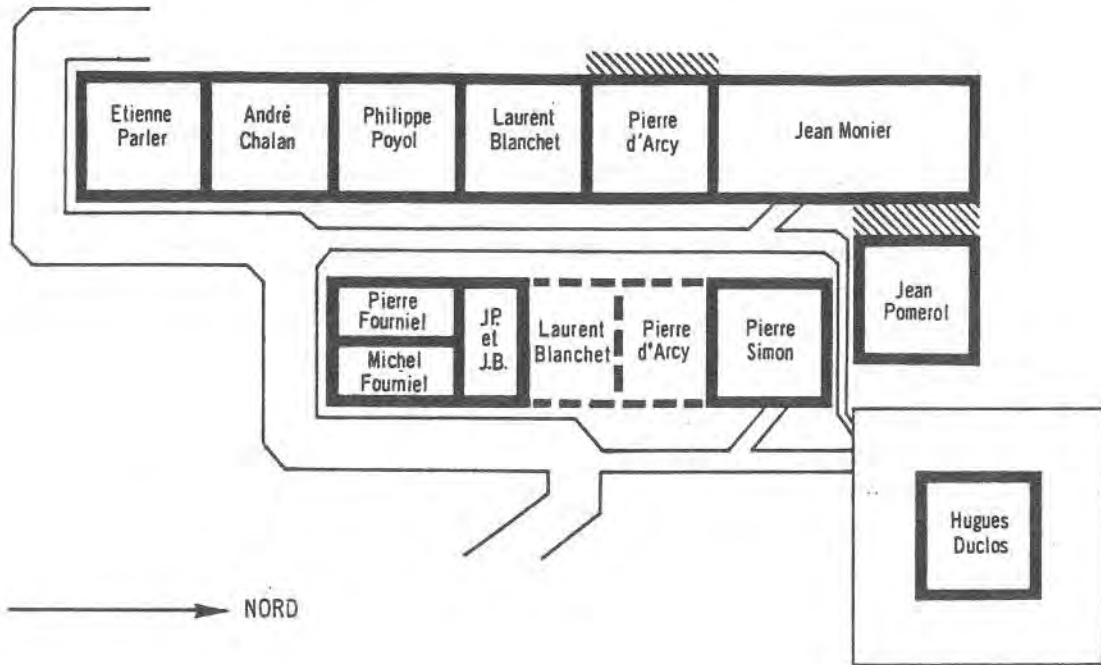


Fig. 4. Le quartier nord mis au jour dans le secteur P : plan des structures.



## LÉGENDE



J.P. et J.B.: Jean Planiel et Jean Bellantin

chemin

chemin de la Porte de la Barrière à l'Eglise Saint-Etienne

rocher

Fig. 5. Représentation schématique des données contenues dans le terrier du Chevalard (XVe siècle).

même type d'appareil.

Après avoir franchi une porte ménagée dans la muraille est, en passant sous une archère percée dans ce mur (fig.3), toute personne voulant accéder au village devait parcourir un couloir large de 1,4 m seulement avant d'accéder aux marches par lesquelles se terminait la rue principale du village. Adapté aux temps de guerres et de périls, cet ensemble semble n'avoir eu qu'une vie très courte. Les fragments céramiques trouvés dans la tranchée de fondation interne de son mur est, seuls éléments datants, correspondent à la fin du Moyen-Age. Peut-être la construction est-elle à mettre en relation avec la grande campagne de fortifications que connut le Forez vers les années 1420, après les dévastations dues aux divers épisodes de la Guerre de Cent Ans<sup>6</sup> pour parer au retour de telles éventualités. La paix revenue, l'ensemble perd sa raison d'être. Dès le XVI<sup>e</sup> siècle, les murs qui cernaient le passage sont arasés et l'ensemble remblayé jusqu'à mi-hauteur de l'archère. La rue principale déviée débouche plus loin vers le nord, dans le chemin qui dessert le secteur L.

Dans le quartier du village que nous avons décidé de fouiller intégralement (zone P) et qui correspond à tout ce qui se trouvait au nord de la rue principale, appelée dans le terrier "chemin de la porte de la barrière à l'église Saint-Etienne", une série de bâtiments a été mise au jour, bâtiments beaucoup plus petits que la tour et la "porte de la barrière", de construction moins soignée aussi. Ils se répartissent de part et d'autre de la rue des Corbines, ruelle d'axe nord-sud dont la largeur varie entre 2 et 1 m (fig.4).

Le terrier situe les parcelles les unes par rapport aux autres, par rapport aux rues, que l'archéologue peut aussi localiser, mais aussi par rapport au "rocher", repère naturel facile aussi à identifier. La représentation schématique des données du terrier correspond, jusqu'à présent, aux résultats archéologiques (fig.5). Le mur 2113 qui recoupe en biais la ruelle des Corbines est postérieur à la destruction des bâtiments : il vient en effet recouvrir l'arase des murs 2110 et 1726 ; il est donc postérieur à la destruction des bâtiments VIII et IX.

La confrontation entre le terrier et les faits archéologiques posait cependant jusqu'à la dernière campagne de fouilles (1985) un problème de chronologie : en effet, des vestiges de sols ne comportant que des éléments médiévaux avaient bien été trouvés dans le bâtiment II, mais sans relation nette avec les murs. Dans les autres bâtiments, les éléments datants étaient trop pauvres (bâtiment I) ou nettement post-médiévaux. La question se posait alors de savoir si les structures mises au jour dans ce quartier étaient médiévales ou construites ultérieurement à l'emplacement d'édifices médiévaux détruits en tout ou partie. Une réponse au moins partielle a été rencontrée dans le bâtiment VIII. Sous un sol du XVI<sup>e</sup> siècle bien daté par un ensemble monétaire, un dallage de petites pierres a été découvert, en relation avec les murs 687 et 1707 (fig.6). Or ce sol ne portait que du mobilier céramique médiéval. Du même coup, l'ensemble de maisons VI-VII, qui utilise comme paroi est le mur 687, commun aux trois bâtiments, se retrouve daté avec certitude de la période médiévale.

Pourquoi, alors, aucun vestige de sol médiéval n'a-t-il été retrouvé dans les bâtiments VI et VII ? Le fait que les sols du XVI<sup>e</sup> siècle y aient été retrouvés à une beaucoup plus grande profondeur que le sol médiéval du bâtiment VIII suggère un travail de surcreusement

rendu possible par le fait que le mur est, mur de soutènement du côté de la pente, était profondément fondé, et aussi par le fait que les autres murs reposaient sur le roc en place : celui-ci pouvait être retaillé, à l'aplomb des parements, sans que ce travail les affaiblît. La même hypothèse vaut, probablement, pour les autres bâtiments (III, IV, V) où les traces d'occupation les plus anciennes appartiennent à la période moderne.

D'autres observations confortent, pour le bâtiment VI, l'hypothèse du surcreusement à l'intérieur d'un bâtiment médiéval : la semelle légèrement débordante que forme le mur est, du côté intérieur, est trop basse pour correspondre à un sol d'étage qui ne laisserait pas assez de hauteur sous plafond. La hauteur de la baie pose également problème : il semble bien qu'il s'agisse d'une archère, analogue à celle qui était ménagée dans le mur de la porte fortifiée, et non d'une fenêtre ébrasée (fig.7). Sa position, en haut du chemin montant de la porte fortifiée, à un emplacement que seule défend la dénivellation du terrain, semble aller en ce sens. Pour qu'un archer soit en mesure d'observer, et surtout de tirer vers le bas, il faut que le sol soit beaucoup plus proche de la base de l'archère - sauf à imaginer des constructions internes en bois dont ne subsiste aucune trace.

### **Le beau XVIe siècle.**

Mal et peu documentée par les textes, c'est la période pour laquelle les archéologues disposent de la plus grande masse d'informations. Le village, en effet, a survécu aux crises de la fin du Moyen-Age. Dans le quartier fouillé, seules la maison II, déjà transformée en dépotoir, et peut-être la maison I, sont abandonnées. Les autres non seulement perdurent, mais font l'objet d'aménagements ou reconstructions. Les bâtiments IX et X et la partie ouest du bâtiment VIII ne sont pas encore fouillés complètement, mais l'occupation au XVIe siècle des bâtiments V, VI, VII et VIII ainsi que XI dans le secteur K est bien attestée par les trouvailles monétaires. Quant aux bâtiments III et IV, aucun élément datant très précis n'y a été rencontré, mais leurs aménagements soignés trahissent une occupation sûrement postérieure au Moyen-Age, peut-être même au XVIe siècle.

Les maisons du XVIe siècle empruntent donc, on l'a vu, leurs murs de pierres équarries liés de terre argileuse aux bâtiments médiévaux. De petites dimensions, en particulier celles qui sont adossées à la falaise rocheuse (I, II, III) ou incluses dans le rocher (IV), ces maisons se développent en hauteur. Nous en voulons pour preuve, d'une part, les tailles dans les parois rocheuses auxquelles s'adossent les maisons, qui ont dû servir de support aux structures en bois des étages et des toits ; d'autre part, le fait que les sols ne comportent pas d'aménagements de foyers, à l'exception du bâtiment V. La pratique de constructions en hauteur, même pour les maisons villageoises, est d'ailleurs attestée par les textes dès le Moyen-Age<sup>7</sup>. Les parois ont dans de nombreux cas été taillées ou retaillées dans le roc. Le travail est particulièrement soigné dans les bâtiments V et surtout XI où l'on observe le dressage parfait de la paroi nord, un corbeau sculpté avec soin, tout comme les angles internes de l'édifice (fig. 8). Les déchets de taille rocheuse ont été utilisés dans cette maison

pour compenser la pente très forte du roc du côté est, avant l'installation d'une couche de terre argileuse qui venait recouvrir et unifier l'ensemble du sol. Dans l'angle sud-est, près de la porte, un pot en terre avait été inclus dans ce sol (fig.9). Son ouverture affleurerait très peu en dessous de la surface. Quelques piécettes découvertes à proximité de ce récipient suggèrent un rôle de cachette des biens les plus précieux des derniers habitants.

Au cours du XVI<sup>e</sup> siècle aussi, probablement, a été construit le mur qui sépare les bâtiments VI et VII. Le terrier du XV<sup>e</sup> n'indique à cet endroit qu'une maison. D'autre part, ce mur diffère complètement des autres structures villageoises médiévales ; le mortier est utilisé en abondance et l'on observe des niches dans ses deux parements, aménagement inédit sur le site.

Les couches de destruction renseignent sur l'édifice qui surmontait les caves ou celliers dont nous avons retrouvé les sols (bâtiments I, II, III, IV, VI, VII, VIII et XI). Les fragments de tuile creuse suggèrent les toitures faites de tuile ou mélangeant tuile et chaume, comme l'indiquent certains documents médiévaux<sup>8</sup>. Aucun vestige ligneux n'est conservé à Essertines car les sols sont trop secs et aérés. Nous n'avons donc aucune information concernant les charpentes, lattages et planchers des toitures ou étages ; rien non plus qui rappelle les galeries caractéristiques, depuis le Moyen-Age<sup>9</sup> jusqu'à l'époque sub-actuelle, de la maison rurale dans la région.

Les bâtiments VI et VII ont livré en revanche des matériaux que l'on peut rattacher aux sols de l'étage et qui tendent à confirmer sa fonction d'habitation. D'abord, des éléments de terre argileuse assez claire, tout à fait étrangère au site, noircis ou rubéfiés par endroits et chargés de mobilier, qui peuvent s'analyser comme provenant d'un revêtement terreux déposé sur le sol d'étage, coutume attestée archéologiquement et par les textes pour la Bourgogne médiévale et encore observable dans les bâtiments anciens. Plus significatifs encore, de petits carreaux en terre cuite portant des traces de feu évidentes ont dû servir à construire la sole des foyers, aménagement nécessaire sur les planchers à l'étage pour éviter les incendies. Dans le bâtiment VII, tous les fragments ont été recueillis ; remis en connexion, ils permettent de recouvrir une surface de plus d'un mètre carré.

Très différent par ses matériaux est le seul foyer qui a pu être observé *in situ*, celui du bâtiment V (fig.10). Outre sa sole constituée de grandes dalles de pierre, la fouille de l'angle nord-ouest du bâtiment, où il est situé, avait livré une grande quantité de mortier et de briques, et même des briques encore assemblées entre elles par le mortier pour constituer un angle de structure. On a donc toutes raisons de penser que le foyer était surmonté par un conduit de cheminée fait de ces matériaux.

Il n'est pas certain que les rares mobiliers trouvés dans les bâtiments III et IV suffisent à préciser leur période d'utilisation dans l'état où ils ont été mis au jour. Leurs aménagements plus complexes et raffinés que ceux des autres maisons occupées au XVI<sup>e</sup> siècle de manière certaine tendraient à les dater d'une période plus récente, mais il faut se garder d'expliquer par des facteurs chronologiques seulement les différences qualitatives observées dans la construction.



Fig. 6. Bâtiment VIII. Le sol inférieur : entre les affleurements rocheux et sous un bloc qui faisait partie du remblaiement antérieur à l'installation du sol moderne (XVI<sup>e</sup> siècle), un pavement de pierres irrégulières.



Fig. 7. Bâtiment VI. Le parement interne du mur est (687) avec l' "archère" et la semelle débordante.

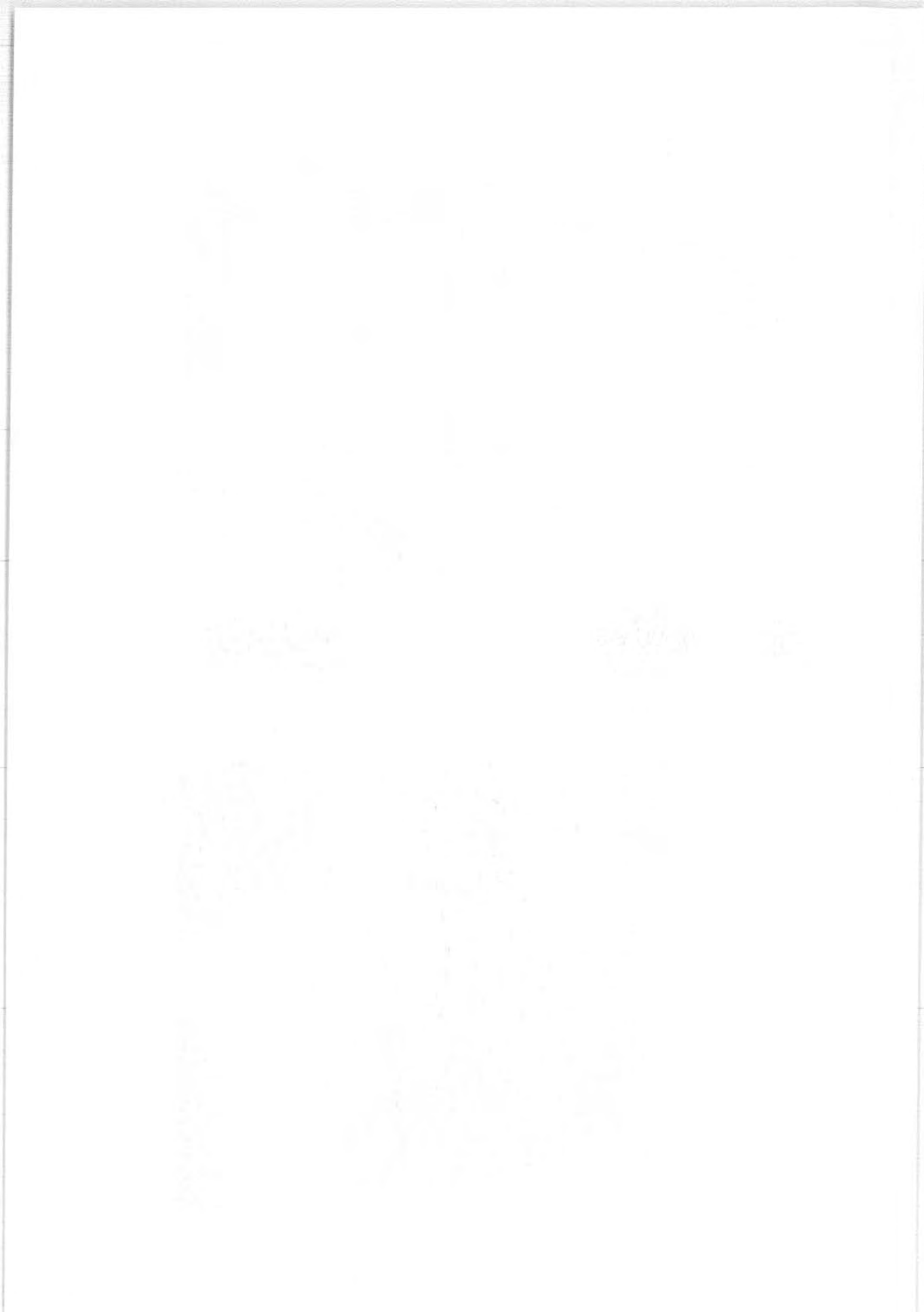






Fig. 8: Bâtiment XI. Le sol et les parois nord et ouest (à gauche) partiellement excavés dans le roc. Noter la qualité des aménagements : l'angle arrondi au nord-est (à droite) et le corbeau dans l'angle nord-ouest.



Fig. 9. Bâtiment XI. Le pot inclus dans le sol, angle sud-est.

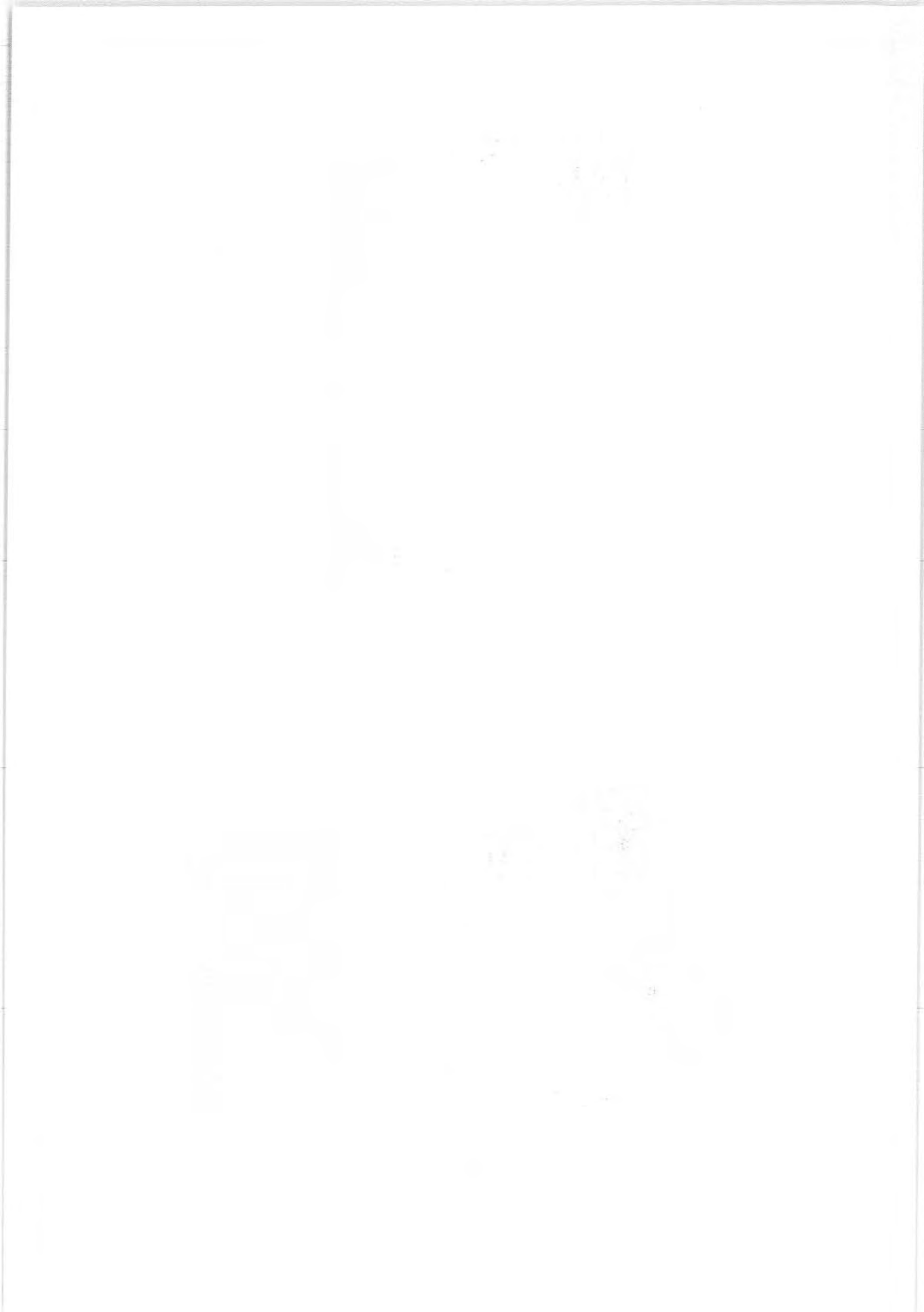




Fig. 10. Bâtiment V. Le foyer au sol. Constitué de grandes dalles incrustées dans une fine couche de terre argileuse déposée sur le roc égalisé.



Fig. 11. Bâtiment IV. Vue d'ensemble : il s'inscrit entre trois parois rocheuses ; à l'est (à droite), le mur 953 supporte encore un départ de voûte.

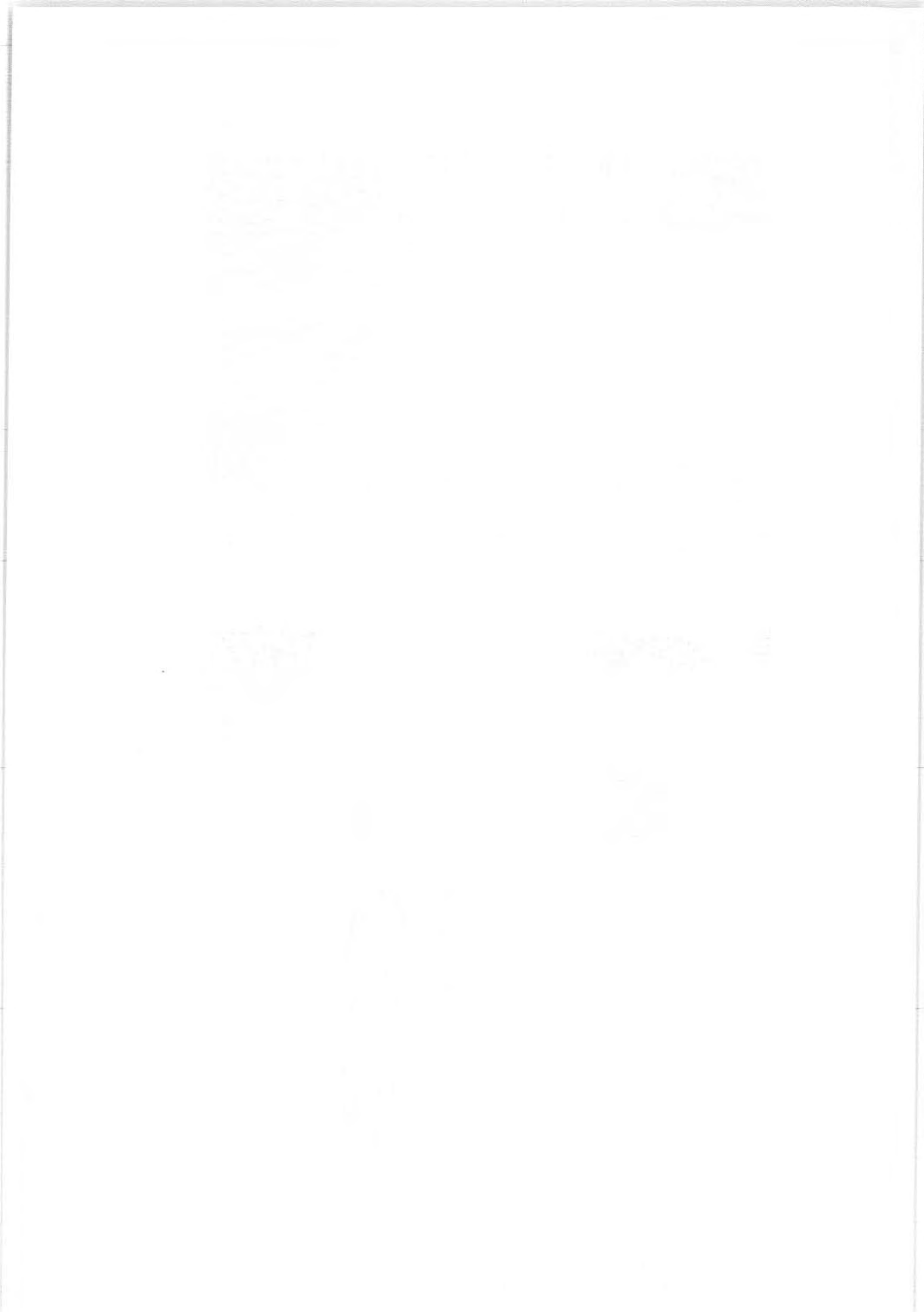




Fig. 12. Bâtiment IV. Les piédroits de la porte, vus de l'intérieur. Bloc mouluré à gauche. A droite, la feuillure indique une porte s'ouvrant vers l'intérieur. Les dimensions du trou qui apparaît dans la seconde pierre sont trop importantes pour correspondre à l'implantation d'un gond ; il s'agit plus vraisemblablement du logement d'un verrou.



Fig. 13. Bâtiment IV. Le sopirail et l'escalier, vus de l'intérieur.





Fig. 14. Bâtiment IV. Le pavement du sol avec sa rigole centrale.

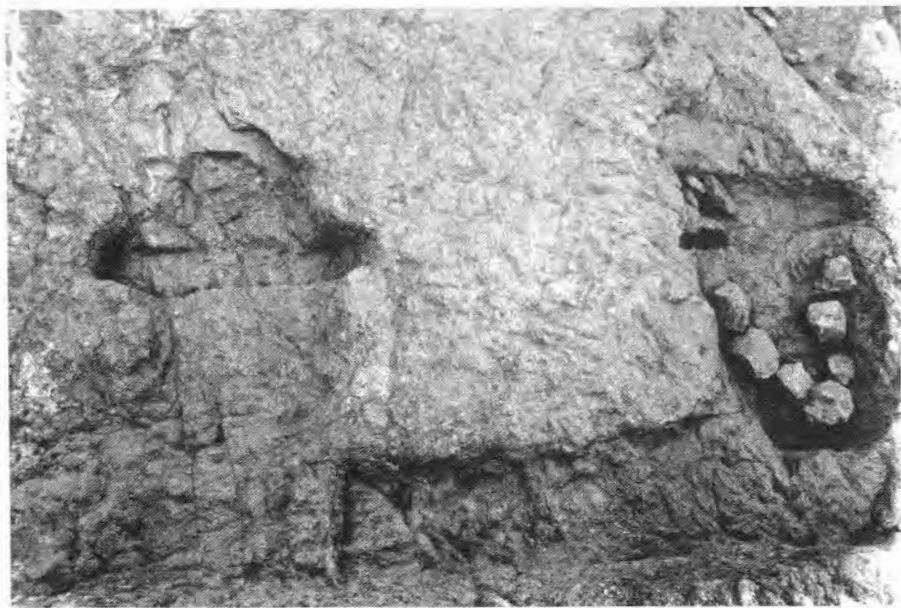


Fig. 15. Bâtiment V. Les fosses creusées dans le roc.

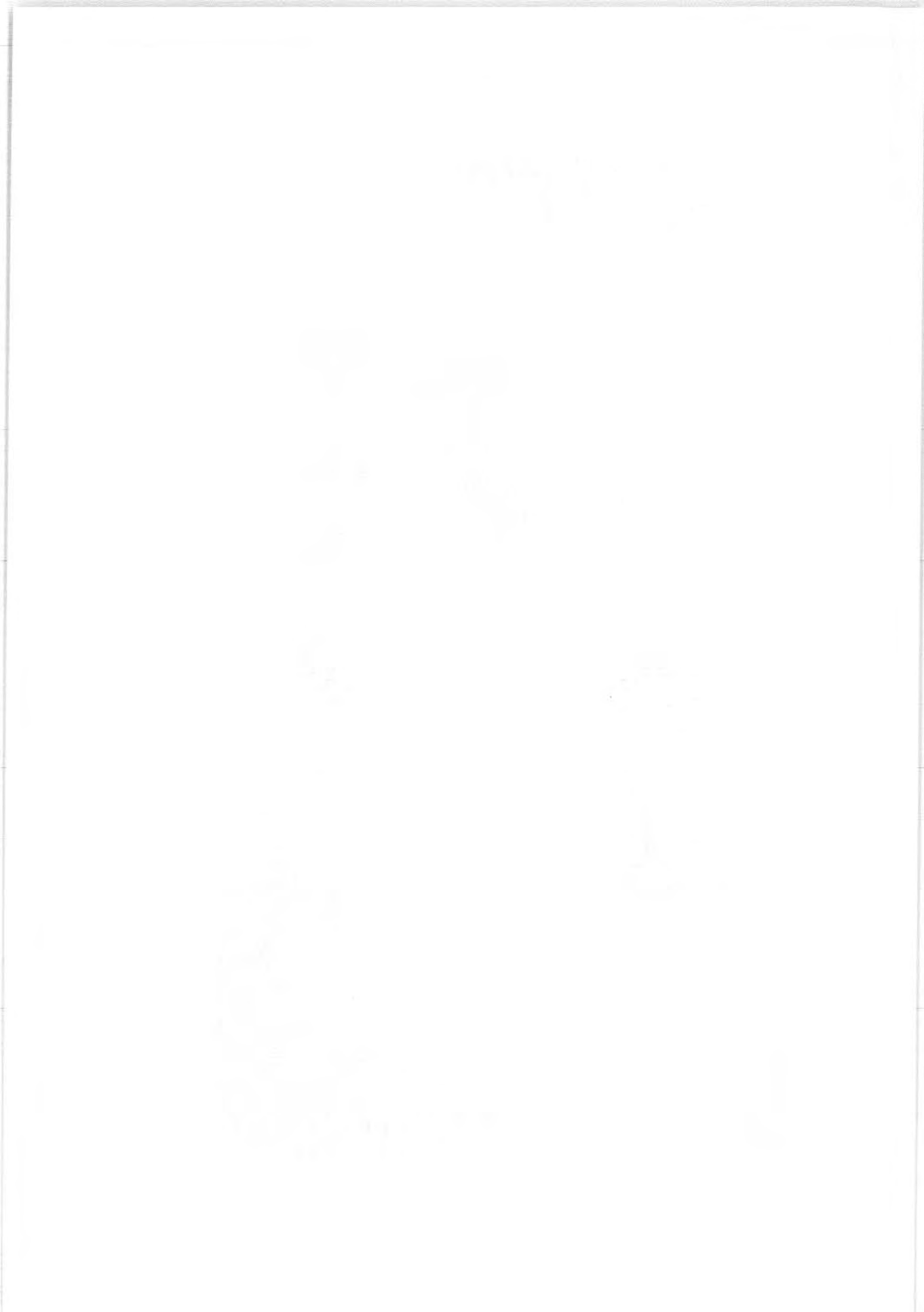


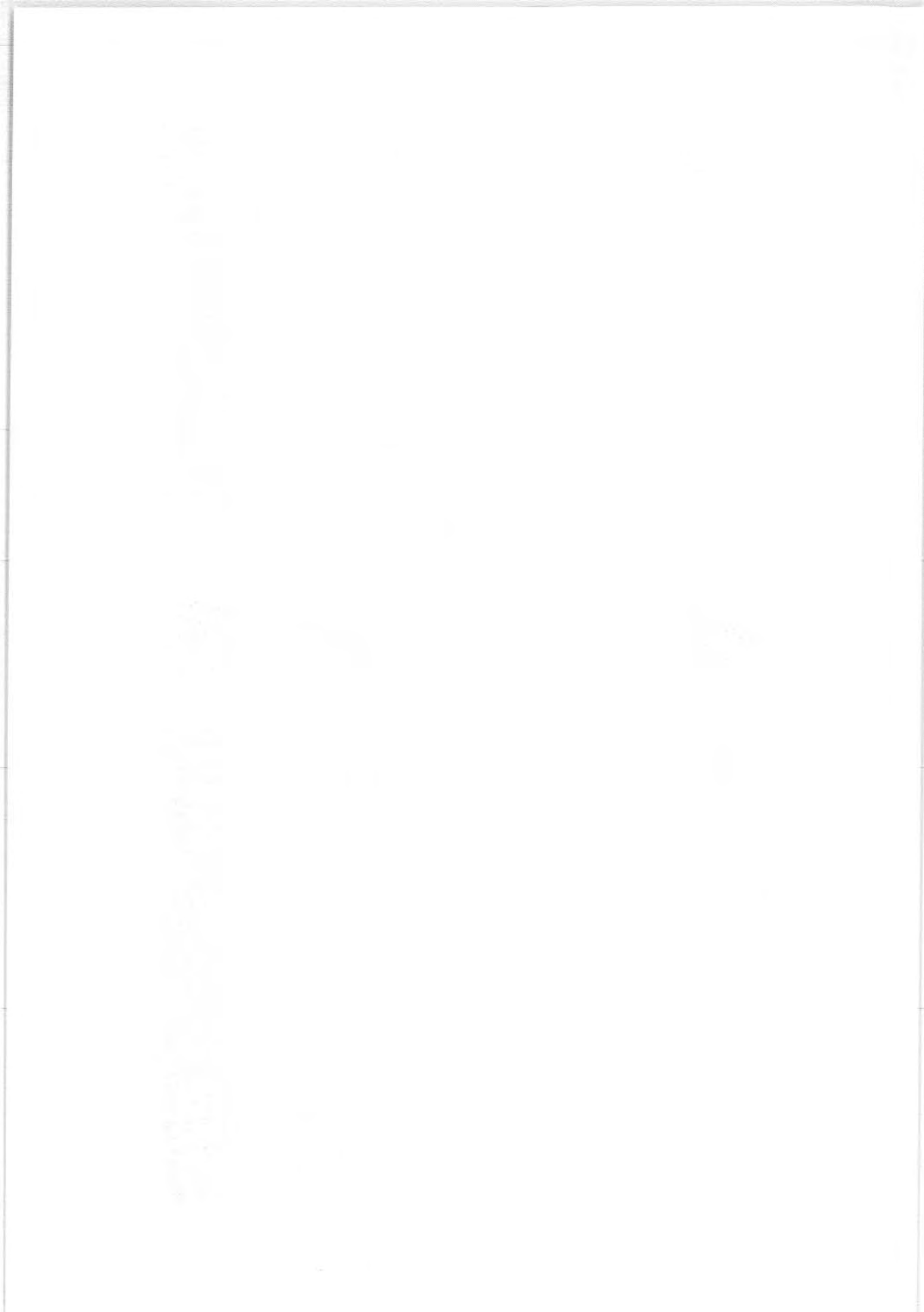




Fig. 16. L'aménagement du site en terrasse de culture photographié en 1980 après le déboisement et débroussaillage complet de la zone occupée à l'époque médiévale. En bas au centre, la "porte de la barrière" en cours d'exploration.



Fig. 17. Bâtiment XIV. Une maison du XVIII<sup>e</sup> siècle avec des vestiges de pavement, le foyer (au centre) et une niche à cendres (à droite).



Le rez-de-chaussée du bâtiment IV était recouvert par une voûte dont subsiste un départ suffisant pour analyser sa technique de fabrication. Celle-ci repose à l'ouest et à l'est sur des murets dont certains sont perchés sur les parois rocheuses nettement au-dessus du sol (fig.11). La voûte est constituée de pierres noyées dans un très abondant mortier sur lequel on observe encore la trace des planches qui ont servi à la mouler selon la technique du banchage. Des blocs moulurés ont été utilisés comme piédroits de la porte donnant sur l'extérieur (fig.12).

Construite sans doute au même moment, la porte extérieure du bâtiment voisin, de l'autre côté du mur mitoyen, utilise le même type de matériau. Ici, un escalier fait de grandes pierres taillées descend vers l'intérieur du bâtiment et la porte devait se trouver au bas des marches, comme l'atteste un pivot de gond encore en place. Le sol de cette pièce profondément excavée dans le roc est recouvert d'un dallage de petites pierres. En son centre, des pierres un peu plus grosses dessinent une rigole, destinée sans doute à évacuer les eaux de ruissellement vers un puisard situé sous l'escalier (fig.13). Un soupirail dont la tablette est constituée par une seule vaste dalle, et surmonté d'un arc fait de pierres sur chant éclairait et aéraït cette cave (fig.14).

Ni leurs dimensions, ni leurs aménagements ne permettent d'envisager une fonction agricole pour ces bâtiments. La situation du village, déjà, accroché sur une pente abrupte, sous les hautes murailles de l'ensemble castral, n'est pas de celles qui permettent des allées et venues faciles entre l'habitation et les terres mises en valeur. Seule la circulation des animaux de bât était possible dans les étroites ruelles. Même en supposant des maisons de plusieurs étages, l'espace manque pour le stockage des récoltes, pour l'hébergement des animaux.

A une époque où le rôle militaire s'estompe, le rôle de refuge de cet ensemble a cessé, puisque la tour n'est plus occupée et vraisemblablement démantelée, puisque la "porte de la barrière" a été désaffectée, partiellement détruite, et son mur principal réduit au rôle de mur de terrasse. Certaines données archéologiques autorisent d'autres hypothèses. Et d'abord les deux petites fosses terminées du côté nord par un élargissement, creusées dans le roc qui forme le sous-sol de la maison V (fig.15). Pratiquement en face de la porte, de telles fosses ont pu servir à installer des métiers à tisser<sup>10</sup> dans une pièce-atelier chauffable.

Dans le bâtiment VIII, de nombreuses perles en os et, devant sa porte, un chapelet presque entier, font penser à la présence d'un artisan, non pas un tourneur d'objets en os, car nous n'avons retrouvé ni objets semi-finis ni déchets de fabrication ni matières premières, mais plutôt un fabricant de chapelets, peut-être un petit commerçant.

Le terrier de La Guillanche, vers 1580, recense à Essertines-Basses seulement trois laboureurs pour un charpentier, un maréchal, un tailleur d'habits et six meuniers. C'est probablement plus bas sur la pente, en-dessous de l'ancien village fortifié, que doivent demeurer la plupart de ces personnages, les meuniers surtout, mais la présence d'artisans dans les textes vient conforter les données archéologiques. L'artisanat qui, au XVIe siècle, se

diffuse partout dans les campagnes, trouve à Essertines-Basses des demeures disponibles, sans doute vacantes, correspondant à ses exigences.

### **Descente et déclin du village.**

Les documents du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècle, fiscaux ou paroissiaux, ne suffisent pas à préciser l'endroit exact où demeuraient les habitants d'Essertines-Basses ; ils confirment cependant "l'évolution vers l'artisanat amorcée à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle"<sup>11</sup>. Les résultats de la fouille montrent alors un mouvement d'abandon de la partie haute du site. Dans le quartier nord (secteur P), peut-être subsistent encore les bâtiments III et IV. Sont alors désertés I, V, VI, VII et VIII et, un peu plus bas, XI. Depuis longtemps transformée en dépotoir, la maison II est le seul espace où aient été retrouvés des mobiliers du XVII<sup>e</sup> et peut-être du début du XVIII<sup>e</sup> siècle, traces d'une occupation vraisemblablement voisine. Nous serions tentés de la situer dans un bâtiment construit un peu plus haut sur la pente, car le seul accès commode pour jeter des ordures dans ce local abandonné devait être l'étroite terrasse-jardin située immédiatement au-dessus (zone Q). Il pourrait s'agir du bâtiment XI ou, mieux encore, de la maison R qui dresse encore ses murs sur une hauteur de plus de 5 mètres au-dessus du sol, seul édifice visible avant la fouille dans le village.

Les sondages effectués au cours des premières campagnes de fouilles dans la partie du site située plus bas que la porte fortifiée ont révélé plusieurs bâtiments enfouis sous leurs couches de destruction ou, plus souvent encore, sous des remblais de terre apportés en vue de transformer le moindre espace libre en terrasses exploitables ensuite comme jardins ou vergers (fig.16). De nombreuses générations ont dû y apporter, sans doute du fond de la vallée, à dos d'homme ou d'animal la terre nécessaire, édifiant progressivement ces terrasses caractéristiques du site avant la fouille. Le phénomène est attesté dès le XVI<sup>e</sup> siècle, à l'emplacement de la porte fortifiée. A cet endroit, à d'autres aussi, on a pu observer, en analysant les mobiliers contenus dans les terres de remblai, l'exhaussement progressif des anciennes terrasses et la constitution de nouvelles, les unes et les autres utilisant régulièrement comme murs de soutènement les parois des anciens bâtiments.

Les sondages effectués dans ce secteur, s'ils ont répondu négativement à la question de savoir si les maisons tardives recouvraient des structures médiévales, ont permis de se faire une idée plus précise de la date et de la nature des dernières occupations sur cette pente correspondant à la rive droite du Vizézy. Laisant de côté les berges du cours d'eau et les moulins que nous n'avons pas été en mesure d'étudier, si nous prenons pour point de départ le cadastre du XIX<sup>e</sup> siècle, nous trouvons quatre parcelles indiquées comme construites. Mais, si l'on y regarde de plus près, certaines d'entre elles ne sont plus habitées.

Au nord-ouest de la terrasse G, la fouille a mis au jour un bâtiment partiellement excavé dans le roc, dont le sol est composé pour partie par le roc et pour partie par un pavement de petites pierres, analogue à celui du bâtiment III. Aucun matériel n'autorise une datation, ; l'abandon pourrait cependant être antérieur au XIX<sup>e</sup> siècle. Les autres sondages

ont bien retrouvé les murs des derniers édifices occupés. Dans le secteur E-F, un énorme remblai de pierres et une couche de terre non négligeable déposée par-dessus montre la continuation jusque dans la seconde moitié du XIXe siècle des travaux de remblaiement en vue de remise en culture.

Le bâtiment XIII, dans le secteur J, a été installé à l'emplacement du fossé médiéval creusé dans le roc. Des couches de terre contenant du matériel exclusivement médiéval ont été trouvées sous le remblai qui avait servi à établir le sol d'un édifice, lui aussi partiellement excavé dans le roc. Fouillé sur le quart de sa surface environ, ce sol a livré un foyer très simplement aménagé à même la terre argileuse qui le constitue. Quelques fragments céramiques se rattachent au XVIIIe ou au tout début du XIXe siècle.

Exploré sur une plus grande surface, le bâtiment XIV a révélé un ensemble de structures, murs et sols, bien datés par des trouvailles monétaires. Comme les autres bâtiments découverts dans les secteurs E, F, G et J, la maison XIV se distingue de l'ensemble bâti médiéval-XVIe siècle par l'emploi beaucoup plus abondant du mortier. Celui-ci ne sert plus seulement à construire des conduits de cheminée, comme dans la maison V, ou à jointoyer la base de murs peut-être affaiblis par le surcreusement d'une cave, comme dans la maison III, ou encore à édifier un mur, exceptionnel, venu probablement partager un édifice au cours du XVIe siècle (maisons VI-VII). Tous les murs des structures XIII, XIV et XV sont liés de mortier, et aussi les murs portants de la maisons XVI (E-F) ; le long mur lié de terre semble n'être qu'une cloison.

Le plan, les dimensions, diffèrent peu de ceux observés pour les périodes antérieures. Le matériau de couverture, la tuile creuse, est le même. Les sols se distinguent peu de ceux du XVIe siècle, la même terre argileuse claire est utilisée dans les bâtiments XIII et XVI. Dans la maison XIV (fig.17), il semble que le sol ait été primitivement pavé, du moins en partie, mais les pierres ne subsistent que par places, en particulier le long du mur sud. Au pied du mur est, un foyer a été aménagé ; l'insertion de grandes dalles qui forment, à la base du mur, le fond du foyer a dû correspondre à une reprise du mur qui se traduit par une diminution de son épaisseur. Le mur n'est pas conservé sur une hauteur suffisante pour que l'on puisse affirmer la présence d'un conduit ou d'un manteau de cheminée, l'un et l'autre vraisemblables compte tenu de la qualité de l'ensemble. A ce foyer se rattache aussi la niche ménagée dans le mur sud, fermée par une plaque de pierre sur la majeure partie de sa hauteur. Un habitant d'un hameau voisin nous a suggéré la fonction de cet aménagement, qu'il avait observé dans de vieilles maisons des environs, utilisé pour déposer les cendres provenant du foyer.

La datation de cet ensemble est fournie par les trouvailles monétaires réparties opportunément entre le remblai sous-jacent au sol (XVIIe siècle), la couche de terre constituant l'apprêt de sol (1770) et posée sur le sol (période révolutionnaire, an II).

Les documents abondants et fiables pour le XIXe siècle montrent un rapide déclin d'Essertines-Basses. Carrefour de chemins dont l'origine remontait sûrement aux défrichements du Moyen-Age, ce coin de vallée encaissée est laissé à l'écart par les routes,

en particulier par la "route nouvelle", tracée dans la première moitié du XIXe siècle pour relier directement Montbrison au Bourg d'Essertines et à Roche, sur le même versant mais beaucoup plus haut qu'Essertines et son château. Alors que les moulins d'Essertines-Basses périssent et meurent, celui de la Guillanche, un peu plus bas sur le cours du Vizézy, proche de la route, est encore actif en ce dernier quart du XXe siècle ; mieux desservis, ceux d'Essertines-Basses auraient pu survivre.

Accroché au pied de son château, voué à son service, l'habitat qui s'est groupé sur cette pente abrupte des Monts du Forez n'a jamais eu pour vocation principale l'exploitation d'un terroir agricole par rapport auquel il est mal situé. Avec l'abandon de la forteresse à l'extrême fin du Moyen-Age, il perd sa raison d'être. Mais les bâtiments demeurent ; construits en pierre, couverts de tuiles, ils résistent à une détérioration rapide et peuvent héberger encore pendant plusieurs décennies tout un petit peuple d'artisans ou de paysans pauvres. Nulle trace de destruction violente sur le site du village ; il ne semble pas que des épisodes guerriers soient intervenus pour déterminer ou accélérer le processus d'abandon.

L'emprise féodale n'a finalement guère marqué l'habitat dans ce secteur des Monts du Forez, pas en tout cas d'une manière décisive, qui l'aurait amené à se fixer définitivement autour du château. Le principal seigneur s'est éloigné du *castrum*, peu de temps sans doute après avoir reçu le village en héritage et s'est édifié une maison-forte isolée au milieu de ses terres demeurées allodiales, au Chevalard. Les exploitants agricoles sont dispersés sur les plateaux environnants, soit dans des hameaux de petites dimensions, soit dans des fermes isolées. A peine remarque-t-on une concentration un peu plus forte autour des églises paroissiales (Le Bourg d'Essertines, Roche). Le schéma du peuplement que permet d'ébaucher pour cette région le terrier du Chevalard au XV<sup>e</sup> siècle n'a pas été durablement perturbé par l'implantation des châteaux d'Essertines et de Chatelneuf. Une fois ceux-ci disparus, les petites agglomérations auxquelles ils avaient donné naissance périssent et s'éteignent progressivement. La lenteur du processus a permis, à Essertines, d'observer sur plusieurs siècles les modes de construction, d'aménagement et d'occupation des édifices, d'entrevoir nombre d'aspects de la culture matérielle rurale et de son évolution. Eu égard au caractère exceptionnel de ce village, il ne faudrait pas généraliser les observations faites sur ce site en déclin à l'ensemble des habitats ruraux de la région des Monts du Forez. Il ne nous apprend rien, en effet, sur les maisons, granges, bâtiments d'exploitation, étables, bergeries des paysans aisés qui exploitent les terres les plus rentables sur le plateau.

Françoise PIPONNIER,  
Maître de conférences,  
Groupe d'Archéologie Médiévale,  
Centre de Recherches Historiques.  
EHESS.

+ Essertines-Basses, commune d'Essertines-en-Chatelneuf (Loire), à 8 km à l'ouest de Montrison.

1. Groupe d'archéologie médiévale de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, sous la responsabilité de Françoise Piponnier.
2. Epinat, 1954.
3. Bibliothèque nationale, Paris, Ms. fr. 22.297, f<sup>o</sup> 475.
4. Archives de La Diana, Montrison, 1 E 1 174 et 1 E 1 175.
5. Cf. Piponnier et Poisson, 1982.
6. Fournial, 1967, pp.325 et suivantes.
7. Gonon, 1961, pp.29-30.
8. Gonon, 1961, p.61.
9. Gonon, 1961, pp.58-59.
10. Endrei, 1968, p.63, et Leroi-Gourhan, 1971, fig.528-529.

#### BIBLIOGRAPHIE

(ouvrages cités dans les notes et publications relatives au site).

ALEXANDRE (Danièle), sous presse : "Mobilier céramique et alimentation, XVIe-XVIIIe siècle : l'exemple d'Essertines", *Cahiers archéologiques de la Loire*.

ALEXANDRE (Danièle) et BECK (Corinne), 1984 : "La préparation des repas et leur consommation en Forez au XVe siècle, d'après les vestiges archéologiques", in *Boire et manger au Moyen-Age*, Nice, t.II, pp.59-71.

BECK (Corinne), sous presse : "Essertines-Basses : la faune du dépotoir, étude préliminaire", *Cahiers archéologiques de la Loire*.

ENDREI (Walter), 1968 : *L'évolution des techniques du filage et du tissage du Moyen-Age à la révolution industrielle*, Paris.

EPINAT (abbé J.), 1954 : "Histoire d'un village : Essertines-Basses", *Bulletin de La Diana*, t.XXXII, n<sup>o</sup>4, 5 6 et 7.

FOURNIAL (Etienne), 1967 : *Les villes et l'économie d'échange en Forez aux XIIIe et XIVe siècles*, Paris.

GONON (Marguerite), 1961 : *La vie familiale en Forez au XIVe siècle et son vocabulaire d'après les testaments*, Paris.

LEROI-GOURHAN (André), 1971 : *L'homme et la matière*, Paris, 2e édition, fig. 528-529.

PIPONNIER (Françoise), 1982 : "Essertines-Basses", *Cahiers archéologiques de la Loire*, 2, pp.97-103.

PIPONNIER (Françoise), 1983 : "Village déserté de la fin du Moyen-Age", *Les dossiers Histoire et archéologie*, n°78, novembre 1983, pp.86-89.

PIPONNIER (Françoise), sous presse : "Essertines-Basses, un village forézien au tournant du Moyen-Age et des Temps modernes", *Cahiers archéologiques de la Loire*.

PIPONNIER (Françoise) et POISSON (Jean-Michel), 1982 : "La tour d'Essertines", *Château-Gaillard*, IX-X, pp.527-542.

#### EXPOSITIONS

EN FRANCE APRES JEANNE D'ARC, Archives Nationales, décembre 1980-mars 1981, Catalogue de l'exposition, pp.63.64, notices 234 à 267.

DES BURGONDES A BAYARD, Mille ans de Moyen Age, 1981-1984, Catalogue de l'exposition, pp.180-181, notices 466 à 470.



## LE METIER DE POTIER EN TERRE (XIIIe-XIXe SIECLE) :

### HISTOIRE, ICONOGRAPHIE ET ARCHEOLOGIE

L'artisanat céramique n'a laissé que peu de traces dans les sources écrites si ce n'est dans les sols. Et si, depuis dix ans, nombre de fours ont été découverts et étudiés, il n'en va pas de même des outils du potier ni des bâtiments annexes de l'atelier. Des régions entières, de surcroît, se signalent par un vide documentaire complet. C'est le cas du Forez. Il ne reste alors, pour connaître le métier de potier et sa technologie, que quelques textes et illustrations de manuscrits médiévaux et, surtout, les traces en négatif laissées par les potiers sur les parois des pots.

Pour réduire du général au particulier, nous utiliserons à titre d'exemple le village médiéval et moderne d'Essertines-Basses et sa région, dans la Loire. Il ne s'agit pas d'un centre de production mais de consommation. Il n'était pourtant paradoxal qu'en apparence de restituer les techniques de l'artisanat régional à partir du mobilier très abondant fourni par dix ans de fouilles de ce village, car à aucun moment de la longue succession chronologique les potiers n'ont cherché à masquer les étapes de leur travail, et parce qu'à partir du début du XVIe siècle l'acquisition de "ratés de cuisson" y devient une pratique répandue. On obtient ainsi, presque comme sur un site "primaire" - celui de la fabrication - une gamme étendue de renseignements portant aussi bien sur les réussites que sur les échecs du métier de potier en terre.

Un proverbe médiéval disait : "Bien pert au tés ques li pot furent" - C'est au tesson qu'on reconnaît ce que fut le pot<sup>1</sup>. La fragmentation extrême de notre mobilier est, à ce titre, une chance : on peut y observer l'aspect de la pâte et de ses inclusions, les étapes de la fabrication et de la cuisson, et le mode de fragmentation lui-même n'est pas dénué d'enseignement. Pour une même période et dans une même couche archéologique, les types de pots se fragmentent différemment selon leur solidité ou la technique de leur fabrication. Ils réagissent à l'usage. Petits ou gros tessons, emplacement des lignes de rupture et fractures soulignent les faiblesses constitutives d'un pot ou les erreurs de tournage ou de finition du potier.

Pourtant, cela ne suffit pas et il y a des lacunes dans cette masse de données archéologiques. La confrontation avec ces traités de sciences naturelles ou ces encyclopédies que sont le *Livre des Simples Médecines* de Platéarius ou *Les Propriétés des Choses* de Barthélémy l'Anglais aide à combler les "blancs" de la connaissance pour plusieurs étapes de la fabrication. L'utilisation de l'iconographie est essentielle pour la connaissance

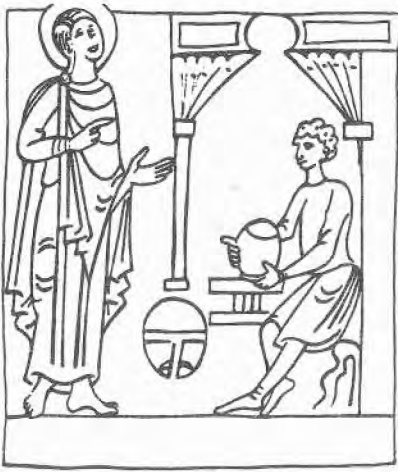


Fig. 1. Bible, fin Xe-XIe s., Ms Latin 6(3) f° 19 v° (Bibliothèque Nationale).



Fig. 2. Tarot, carte peinte, 1450, Vienne (Autriche).



Fig. 3. Jost Amman (1539-1591), gravure.



Fig. 5. Miniature, vers 1580, offerte par la corporation des potiers, Graduel de Lomnice nal Popelkou, Tchécoslovaquie, Univ. de Prague (XVII A 53/a). Dessins: Brigitte Parent (EHESS).



Fig. 4. Plaque en terre cuite, 2e moitié du XVe s., Tchécoslovaquie. Musée Régional de Caslav, château de Lichnice, coll. Fric.



Fig. 6. Haggadah, Angleterre, début XIVe siècle, Ms. Add. 27210 f° 11 v° (British Museum).



Fig. 7. Bible moralisée, XIIIe s., Ms. Latin 11560 f° 141 v° (Bibliothèque Nationale).



Fig. 8. XIVe s., Ms Français 3041 f° 53 (Bibliothèque Nationale).



Fig. 9. Chants royaux en l'honneur de la Conception, fin XVe-début XVIe s., Ms. Français 1537 f° 100 (Bibliothèque Nationale).

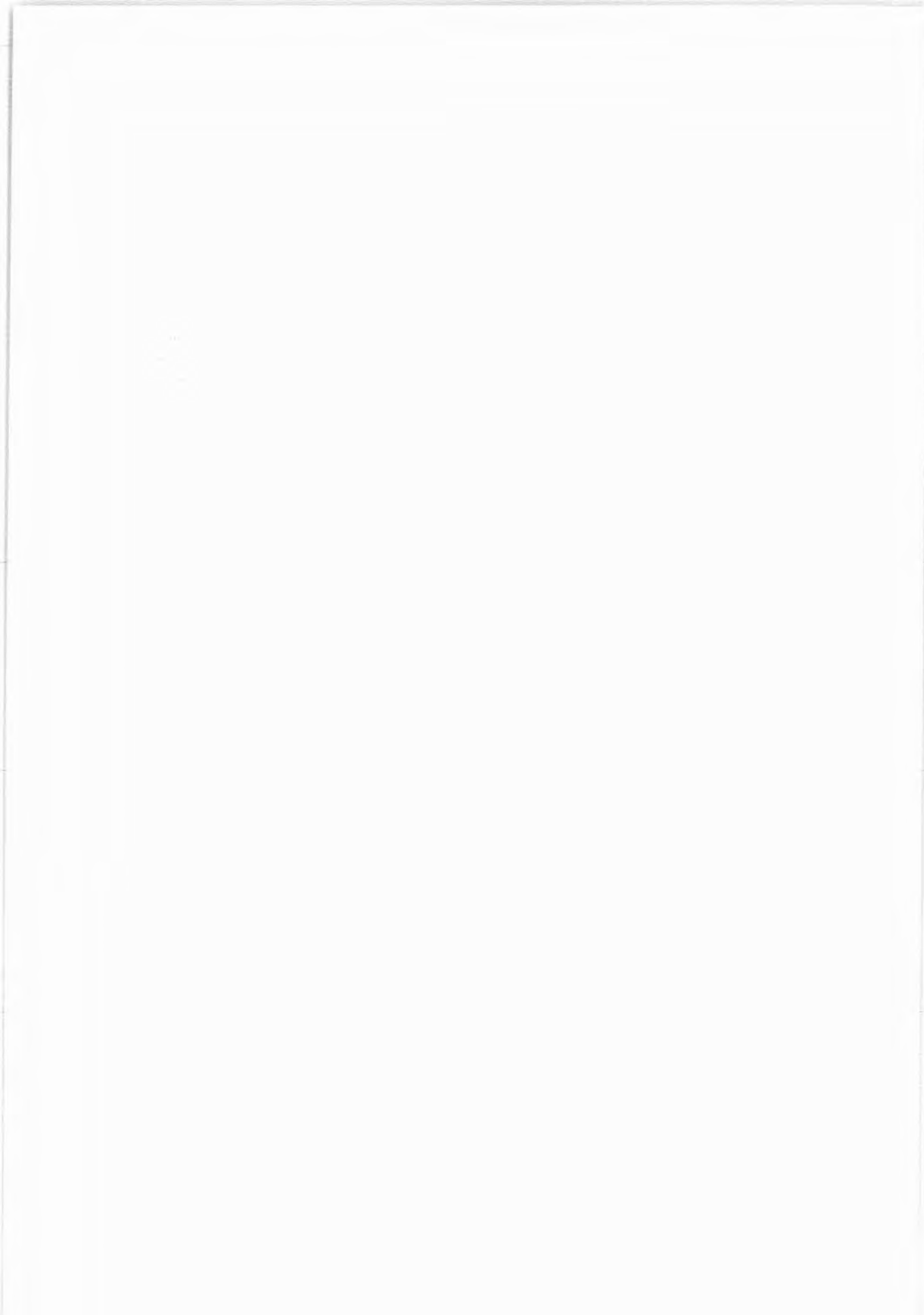




Fig. 10. Céramique à pâte grise, anse à impressions digitales sur bande appliquée, Essertines (Forez), fin XIVe-XVe s.



Fig. 11. Céramique à pâte grise, décor à la molette, ibid., fin XIIIe-début XIVe s.

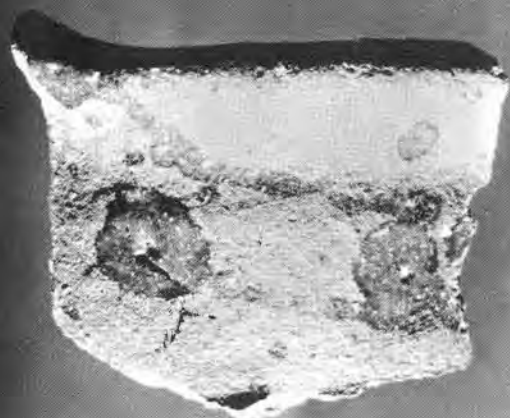


Fig. 12. Céramique à pâte rouge, anse, glaçure par aspersion, ibid., XIVe s.



Fig. 13. Céramique à pâte rouge, fragment de pichet glaçuré, décor floral modelé et engobé, ibid., XIVe s.

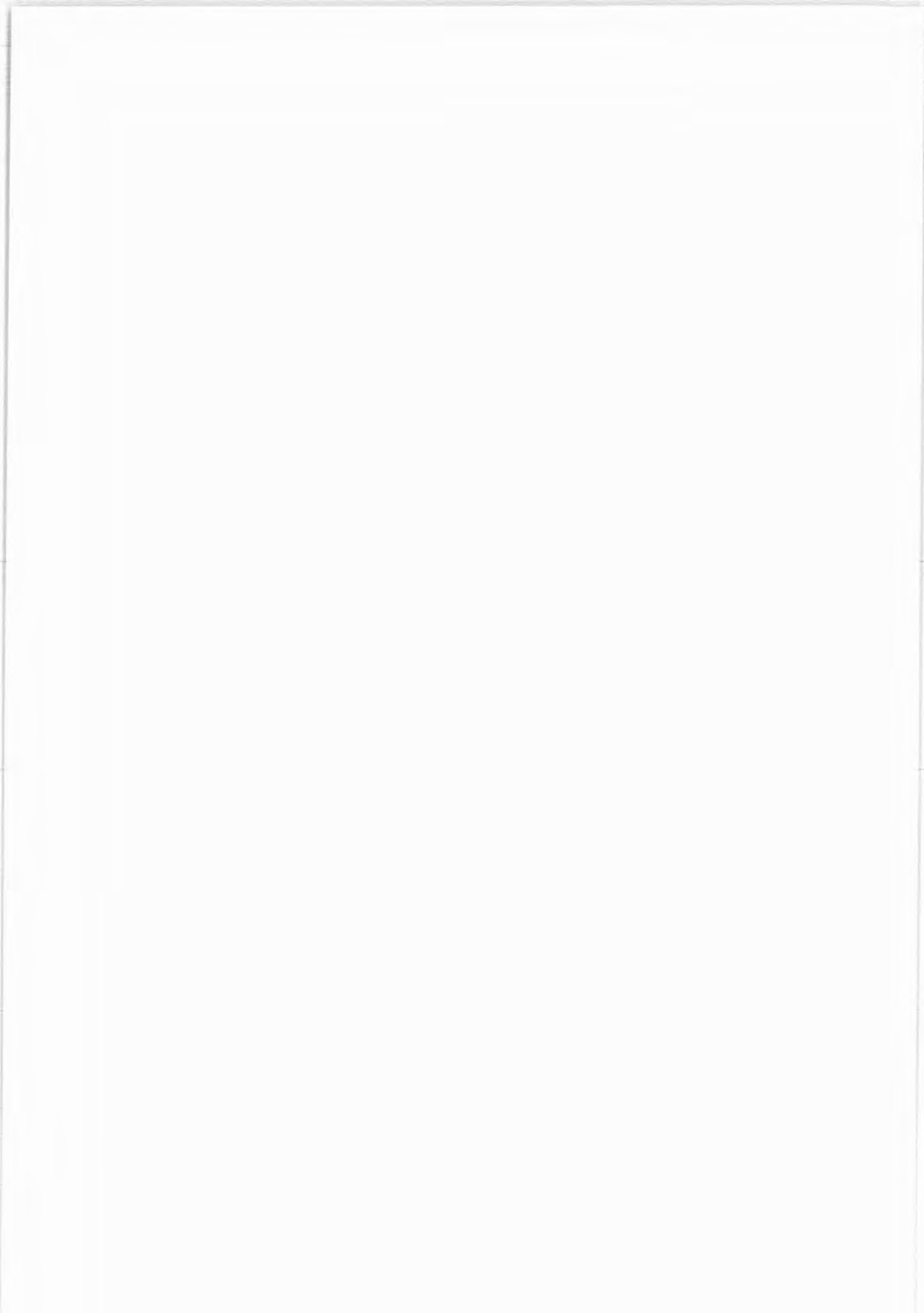




Fig. 14. Céramique à pâte rouge, fragment de cruche à goulot verseur, décor à la corne sous glaçure, Essertines (Forez), XVIe-début XVIIe s.



Fig. 15. Céramique à pâte rouge, marli de jatte, décor a sgraffito et peint sous glaçure, ibid., XVIe s.

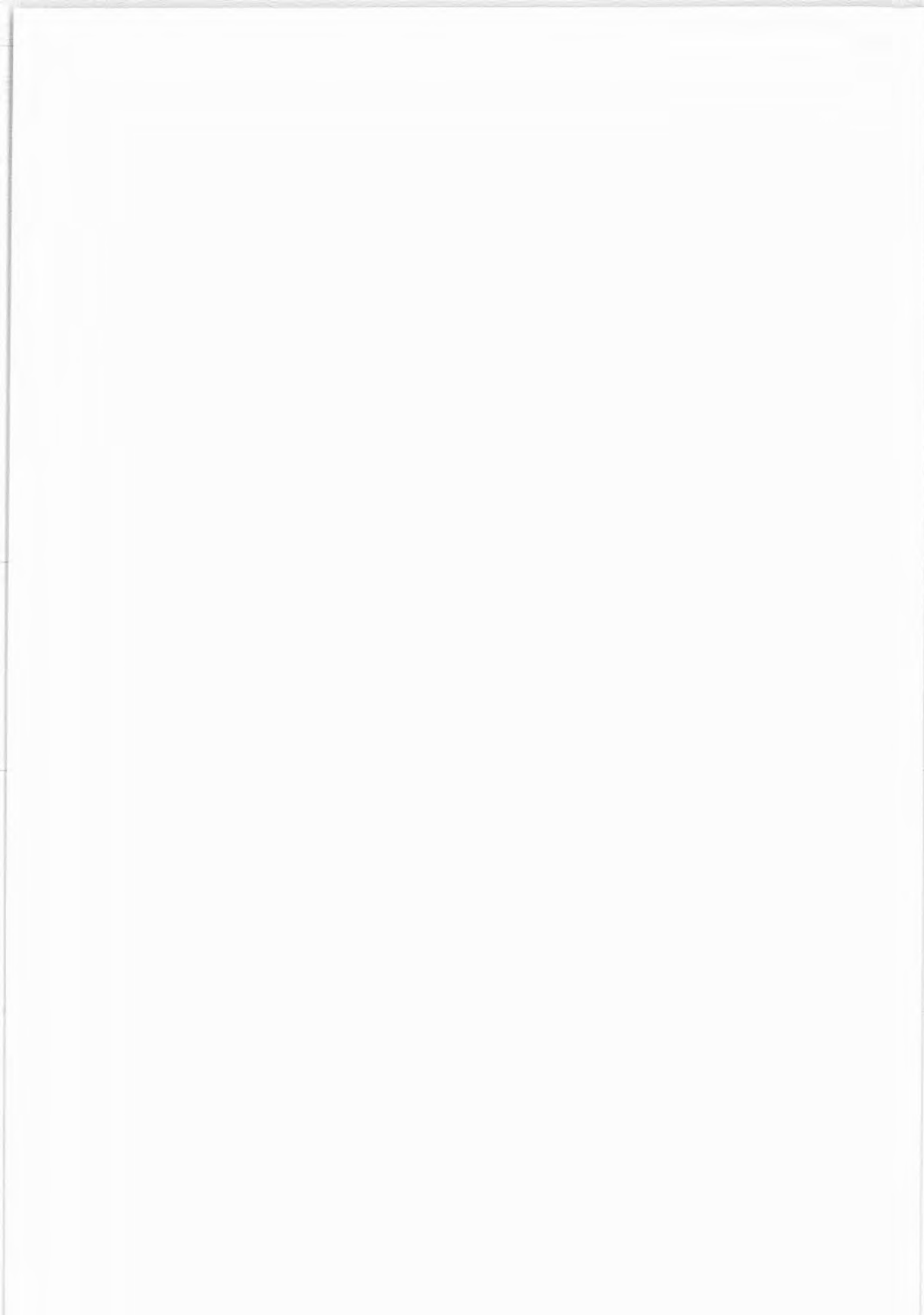






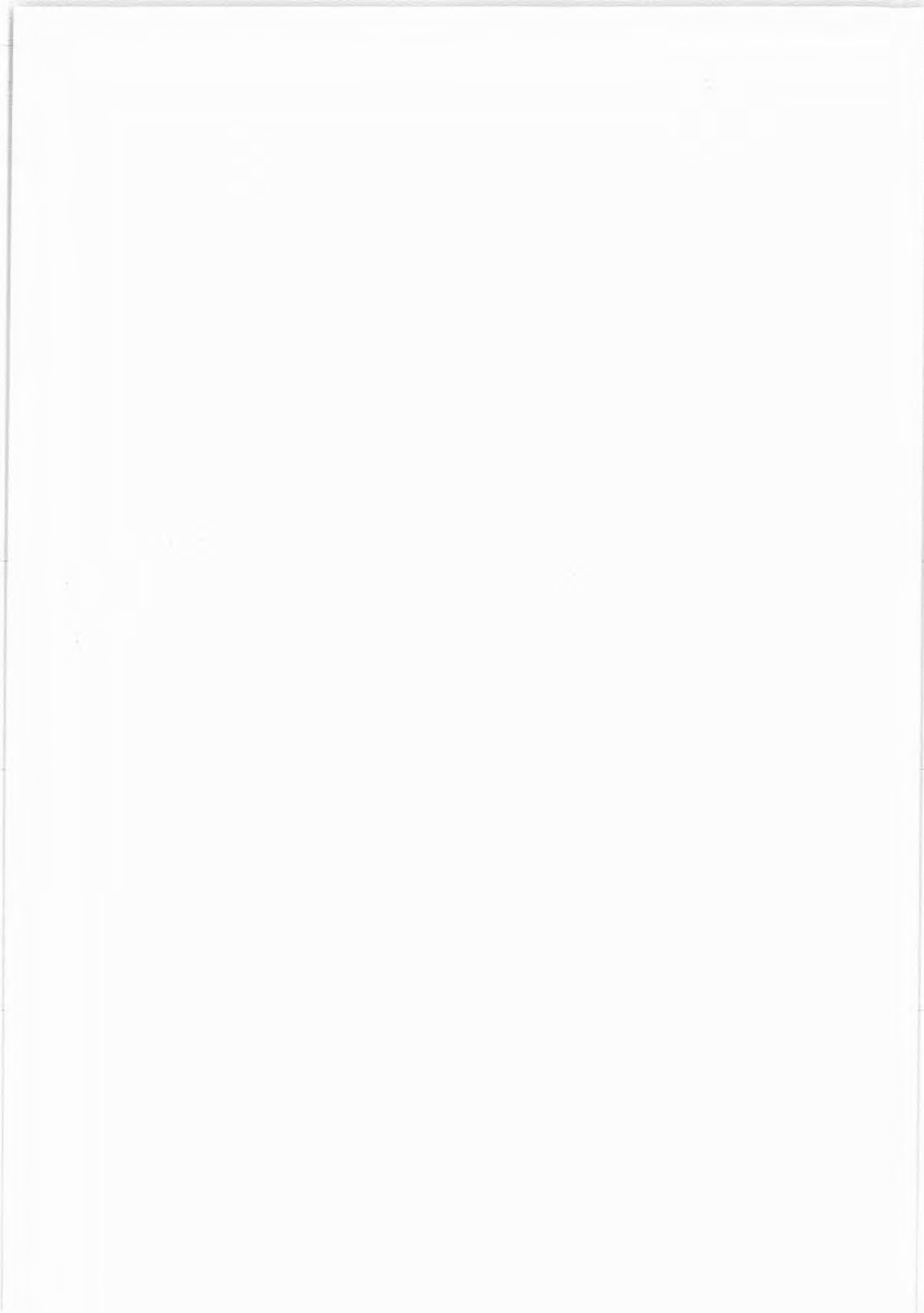
Fig. 16. La vente : "Marchande de pot et de veisseaux de terre", Ms Arsenal 5080 f° 291, Mirouer hystorial de Frère Vincent de Beauvais, XIVe s.



Fig. 17. Raté de cuisson (détail), lentille de collage poncée, fond de forme globulaire, Essertines, XVIe s.



Fig. 18. Le réemploi : fusaïoles retallées dans des tessons de céramiques à pâte grise, Essertines, XVe s.



des tours de potier, jamais retrouvés. Je ne dispose actuellement que d'une douzaine d'images, du Xe au XVIIIe siècle, ce qui est à la fois peu et beaucoup. L'Art Index de Princeton n'en donne pas plus du tiers<sup>2</sup>.

C'est dans ce contexte général que prennent tout leur sens les observations visuelles effectuées sur les pots et tessons d'un site particulier. Mais la technologie n'est pas seule en jeu. L'organisation du métier de potier et les disponibilités en matières premières de la région étudiée sont aussi nécessaires à la compréhension des vases céramiques en tant que produit fini.

### **1. L'organisation du métier et la division du travail.**

Le métier de potier, au Moyen-Age, n'est pas une profession rentable. En Italie, il était placé au bas de la hiérarchie des guildes. Un peu partout en Europe, son bas niveau social est attesté, ce que confirme le jeu autrichien de tarot de 1450 : le métier de potier n'y est situé qu'au deuxième échelon de cette société en miniature qu'est le tarot de Vienne.

À partir de la seconde moitié du XIIIe siècle et du XIVe siècle<sup>3</sup>, trois modes d'artisanats céramiques sont d'ores et déjà élaborés. Le potier-paysan isolé, le rassemblement de potiers en villages spécialisés<sup>4</sup>, ou l'artisanat urbain, institué en Italie dès le XIIIe siècle<sup>5</sup>. Partout en Europe, les ateliers de potiers sont localisés aux confins des villes. En Angleterre, à Scarborough, notamment, le four de potier est adjacent au fossé de la ville et cendres, ratés de cuisson ou débris du nettoyage des fours y étaient délibérément rejetés. A Tours, les ateliers sont installés dans les quartiers périphériques, vers les tanneries et les abattoirs<sup>6</sup>. A l'autre bout de l'Europe, mais dans des circonstances socio-géographiques identiques, les ateliers de potiers s'installent à la périphérie des villes, sur l'autre rive d'un fleuve qui sert aussi de barrière coupe-feu, et en compagnie des ateliers de boucherie et de tannerie qui partagent avec les potiers les mêmes nuisances olfactives. C'est le cas en Tchécoslovaquie, notamment à Sezimovo Ustí, en Bohême<sup>7</sup>. Et en Forez, la ville de Montbrison est ravitaillée, semble-t-il, par le ou les potiers du village de St Bonnet les Oules, implanté sur la rive opposée de la Loire, sans doute à la fois pour des raisons de sécurité et pour se rapprocher des réserves naturelles de combustibles que constituaient les forêts proches.

La localisation des ateliers de potiers en milieu urbain relève donc d'une constante, contrainte née d'un danger et d'une nuisance. Un danger : le feu, toujours redouté, toujours possible. Si le four lui-même est clos et enterré, les réserves de bois, et, pire encore, de fagots, risquent de s'enflammer vivement soit en cas d'effondrement du four, soit en raison des flammèches susceptibles de jaillir des ouvertures du four lors du rechargement en combustible ou par les minces ouvertures des parois en cas de cuisson en atmosphère oxydante.

L'odeur est une nuisance sans doute plus encore redoutée, parce que plus présente, des habitants des villes ; car les ateliers dégagent une odeur "puante et infecte" et les

fumées semblent aux riverains "contraires au corps humain et par icelles pourraient être engendrées grandes maladies"<sup>8</sup>. C'est que si les tanneries et abattoirs sont des professions à odeurs offensantes, le métier de potier ne dégage pas que des fumées malodorantes mais aussi des émanations jugées, à juste titre, dangereuses. En effet, le plomb, sous forme de minium, est aujourd'hui transformé par frittage en pâte de verre inoffensive. Ce n'était pas le cas. Le minium est dangereux. Platéaire l'explique ainsi : "... sachiez que ceux qui font la ceruse (de plomb) souvent encourent apoplexie, epilepsie, paralisie et arthecique pour la froideur du vin aigre dissolvant et mortifiant"<sup>9</sup> - vin aigre qui sert à réduire le plomb en poudre. Les riverains en sont conscients, à Paris au XIVe siècle, qui contraignent par voie de justice les potiers à aller cuire leurs pots "en autres lieux détournés"<sup>10</sup> à cause des vapeurs délétères des glaçures plombifères : les "grandes fumées et vapeurs puantes et infectées" le sont "à l'occasion des matières qui estoient corrompues et aussi du plomb souffre et limaille, verre et autres matériaux que l'on mettait dedans lesdits ouvrages..." (de terre). Le danger d'intoxication saturnienne a sans doute obligé les potiers, même en milieu rural, à isoler leurs ateliers du reste du village. A Dixmont, au Moyen-Age, l'atelier est bâti à l'écart du village et face aux vents dominants, pour éviter les risques d'incendie<sup>11</sup> mais sans doute aussi pour l'isoler olfactivement. A la fin du XIXe siècle, à Saint-George de Baroille, en Forez, l'accès des ateliers était interdit aux enfants "à cause des coliques du plomb"<sup>12</sup> car les méthodes de glaçurage n'y avaient que peu évolué du XIIIe au XIXe siècle, c'est-à-dire jusqu'à la fin de l'artisanat céramique dans la région.

Sans doute les ateliers urbains étaient-ils bien différents des ateliers ruraux, ne serait-ce que sur le plan des productions. En Forez, la situation est panachée : un atelier rural à proximité d'une "métropole" régionale, centre de marchés bi-hebdomadaires important dans une contrée où les foires ne sont pas parvenues à s'implanter. La proximité de la "grande" ville et de la forêt en même temps facilitait à la fois les conditions de fabrication et de commercialisation des céramiques. Les potiers pouvaient aussi à moins d'efforts cumuler une activité agricole et un artisanat d'appoint. Même dans les villages spécialisés surtout connus pour la Saintonge, l'artisanat céramique reste, dans une certaine mesure, un travail d'appoint<sup>13</sup>, peut-être parce que saisonnier : la production potière s'arrête en hiver. Le bois est réservé au chauffage des demeures et l'argile gèle, ce qui est nécessaire à la préparation de la pâte, mais interdit son utilisation immédiate. "Celle terre", dit Barthélémy l'Anglais, au chapitre De l'argile, "se convertit aucune fois en pierre par grant froidure qui engele la moisteur de celle terre ou par chaleur qui en seche toute humeur, sicomme dit Aristote et son commentateur"<sup>14</sup>. L'été, la vie rurale se concentre plutôt sur les moissons et le temps disponible pour l'artisanat était par conséquent limité. En Touraine, de décembre à février, les potiers réparaient leurs fours et préparaient leur matériel. Par temps humide, à moins d'y consacrer en quantité un bois de chauffage parfois coûteux, le séchage des céramiques n'est plus possible. S'y livrait-on quand même ? On manque de données archéologiques sur les ateliers. Mais, lorsqu'en milieu urbain, tchèque tout au moins, les bâtiments adventices ont

été retrouvés, ils comptent bien un séchoir chauffé<sup>15</sup>.

La notion de potier-paysan est reconnue un peu partout, de l'Angleterre du bas Moyen-Age aux potiers de Sevrey, en Bourgogne, au milieu du XVe siècle<sup>16</sup>. Les conditions politico-économiques ont dû notablement jouer sur la constitution de villages spécialisés avec fours loués en commun ou sur la préservation du statut informel de potier isolé n'ayant qu'une activité marginale quoiqu'importante pour la communauté. En Bourgogne, par exemple, seuls les ateliers seigneuriaux peuvent obtenir un droit d'usage sur les forêts<sup>17</sup>. En Forez, au contraire, la situation est plutôt favorable aux paysans qui disposent sans problème du droit d'usage, ce qui fait d'eux les seuls approvisionneurs en bois des villes et qui les pousse sans doute à associer plus facilement le métier de potier en terre à celui de laboureur. Mais dans quelle mesure n'y-a-t-il pas très vite eu coexistence des différents types d'organisation ? A l'époque moderne, des potiers semi-industriels regroupés en "poteries" ont pu naître de la disparition des potiers paysans à activité saisonnière. Co-existence ou succession ? La poterie de Saint Georges de Baroille, située à mi-chemin entre Roanne et Montbrison, est connue depuis au moins 1668. Y habitait un "Jean Lata, potier de terre"<sup>18</sup>. Mais, les archives n'allant pas en deçà, il n'est pas du tout exclu que ce centre ait été potier bien auparavant. A moins encore que des villages potiers ne se soient greffés sur le four isolé d'un potier de village, à la suite de stratégies familiales ou matrimoniales connues pour d'autres corps de métier.

Bien différente du système corporatif des artisanats urbains, connus par le *Livre des métiers* d'Etienne Boileau, le potier en milieu rural a dû être longtemps une activité exclusivement familiale. Comment devenir potier ? "Quiconques veut estre potier de terre à Paris, estre le puet, pour que il ait de coi et il faire le sache"<sup>19</sup>. A Paris comme en Bourgogne, valets et apprentis sont alors engagés par le maître potier, à moins que ne leur soient préférés fils ou neveux, force de travail utile et obtenue à moins de frais, car le potier, en ce cas, n'a rien à payer aux autorités royales<sup>20</sup>. En Forez, les métiers sont restés libres, même au XVe siècle, et mise à part la boucherie, l'historien ne possède aucun renseignement sur de nombreuses activités professionnelles.

Un testament forézien, daté de 1357, établit pourtant qu'un potier léguait à son fils ses outils de travail, tour et bâton, de même que les pots stockés dans l'atelier. C'est-à-dire, on peut l'admettre, que son fils travaillait avec lui comme aide ou apprenti, ou comme associé. On devient donc potier par héritage<sup>21</sup> après avoir appris son métier auprès de son père, dès son jeune âge. Et tout comme à Sevrey, en Bourgogne, on relève sur les pots des traces de doigts dont le petit module ne peut être attribué qu'à des femmes ou à des enfants. Ces empreintes de petite taille, rares cependant, contrastent avec les larges traces de pouces adultes, sans doute masculins et de forte constitution. Elles sont limitées à certains types de décor. Tout se passe comme si le potier, homme et adulte, se réservait le tournage et le tournassage, opérations les plus difficiles techniquement et aussi les plus fatigantes, tandis que la pose des anses ou des bandes appliquées était, parfois seulement, réservés aux apprentis ou aux jeunes enfants.

Ce partage du travail peut aussi être détecté d'après l'examen des délitages de bandes appliquées lisses apposées verticalement ou en biais sur la panse des pots globulaires, pour renforcer leur paroi. Ces bandes, minces, maladroitement étalées, sans impressions digitales, s'accompagnent de stries parallèles positionnées dans la même direction. Ces stries de faible profondeur ne manifestent aucune intention décorative. Elles n'accompagnent jamais les bandes appliquées moulurées au tournassage ou décorées au pouce, qui exigent des gestes plus spécialisés et un travail moins aisé. On notera particulièrement un fragment de pot globulaire à pâte grise, avec une bande appliquée lisse, quasi plate, irrégulière et plutôt sinueuse, mal apposée, - alors que la strie à la lame qui la jointe à moins d'un centimètre de distance est droite et régulière, ne soulignant pas la bande ni ne respectant sa sinuosité. Elle put être incisée avant la pose de la bande, comme si le potier avait préparé le travail de son apprenti en indiquant, à l'avance, par cette strie ébauchée sur le pot, l'endroit où il fallait situer le renfort. L'indice le plus décisif provient d'un fragment identique qui porte une bande appliquée lisse et partiellement délitée. Là où la bande a disparu, apparaît une strie rectiligne qui semble en donner la direction. Cette strie, manifestement, a été incisée avant la pose de la bande et ne peut être un décor puisqu'elle était destinée à être masquée, la stratification des deux traces faisant foi. Mais de tels indices de distribution des tâches à l'intérieur d'un atelier ou de l'intervention familiale à cette étape de la production sont rares et ne peuvent être utilisés que prudemment, sans généralisation excessive.

Sur les miniatures, le potier est toujours un homme et l'on ne voit ni femme ni enfants à ses côtés. A une exception près : celle de la carte peinte du tarot de Vienne où le potier est une potière, seule femme pour tous les corps de métiers de l'approvisionnement qui y sont représentés. Mais c'est aussi qu'il s'agit toujours du stade du tournage et toujours encore, pour les XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles, d'illustrations de Bibles moralisées. L'image se conforme ici à la lettre de l'Ancien Testament : "Lève-toi, et descend dans la maison du potier" demande l'Eternel à Jérémie (XVIII - 2, 3, 4). "Je descendis donc dans la maison du potier, et voici, il travaillait sur son tour. Et le vase qu'il faisait avec l'argile qu'il tenait en sa main fut manqué, et il en refit un autre vase, comme il lui sembla bon de le faire". Ou encore "Va, et achète d'un potier un vase de terre" (Jérémie, XIX, 1)<sup>22</sup>... La parabole du potier n'indiquant aucun aide, les miniaturistes n'en représentent donc pas. Dans une Bible du XIV<sup>e</sup> siècle, cependant, le potier au travail est environné de cinq aides, un "fagotier", porteur de fagots de paille (de "palle" dit le texte), deux autres qui l'aident à décharger son faix, deux autres enfin qui font glisser la paille sur le sol, vers le four peut-être. La miniature, allusive, laisse cependant imaginer que le potier - urbain tout du moins - n'est pas seul face à sa roue. Mais dans toutes les autres miniatures, le potier est seul à manier à la fois le tour et le bâton !

La présence des fagotiers - dont l'outillage spécialisé est restreint à une civière dorsale - et des "chauffeurs" éventuels précise déjà la hiérarchie et la distribution des

tâches dans un même atelier. Il faudrait ajouter ce que nous apprennent les sources écrites : l'artisanat potier et celui de la tuilerie ne se sépareraient véritablement qu'au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>23</sup>. La production concomitante de poteries et de tuiles met en jeu les mêmes artisans, les mêmes fours, les mêmes ateliers. Là aussi, une division des tâches s'impose lorsqu'il ne s'agit pas de potiers paysans. Tuiliers, briquetiers ou carreleurs<sup>24</sup> se divisent en Forez, à l'époque subactuelle, en "mouleurs" (moelao) et "compagnons", ceux qui broient la glaise<sup>25</sup>. Les manuscrits médiévaux signalent aussi cette même séparation des tâches. Sur une Haggadah du British Museum, collaborent le "marcheur" qui marche la terre pour la préparer et le mouleur de briques rectangulaires, approvisionné en paille (pour dégraissant ?) par un fagotier : des tâches semble-t-il bien distinctes car bien distinguées.

## 2. Les connaissances théoriques.

Quoiqu'inaccessibles à la plupart des potiers, on ne peut passer les connaissances théoriques sous silence. Il faudrait se garder, par exemple, de sous-estimer la propagation orale de la culture technique et les connaissances théoriques, glanées au hasard des conversations avec des apothicaires, principaux détenteurs des manuscrits nécessaires, ou avec des fondeurs ou métallurgistes, devaient se surajouter aux pratiques empiriques répercutées de génération en génération - ou les confirmer.

Au Moyen-Age, on ne parle pas encore de "céramique" mais d' "argile" pour la terre crue, et de "tuile" ou "thieule" pour l'argile cuite, voire de "poterie". "Argile est une terre tenant et gluant qui est disposée et habile a recevoir plusieurs oeuvres de poterie sicome dit Ysidore (de Séville) (...). Ceste terre est appelée argille pour le lieu où elle fut premierement oeuvree et faite en vaisseaux. Argille se convertit en tuile par force de chaleur qui degaste la moisteur et afferme et endurecit les parties terrestres, sicomme dit Ysidore (...)"<sup>26</sup>.

Les mélanges d'argiles grasses et maigres sont connues des productions médiévales<sup>27</sup>. Le mélange d'argiles "fortes" avec un dégraissant qui lui confère sa cohésion prôné par le *De Coloribus et artibus Romanorum*, attribué à Eraclius et rédigé dans la France du Nord Ouest dans la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle. L'ajout de dégraissant concassé en sus du dégraissant naturel parfois repérable, surtout dans la fabrication des creusets et, en Forez, dans celle de vastes jarres à stocker ou cuveaux dégraissés de quartz, sable et chamotte dès le XVI<sup>e</sup> siècle. C'est à partir de la recette de fabrication de la chamotte, terre cuite réduite en granules par concassage de fragments céramiques déjà cuits, que l'Eraclius préconise de composer un mélange fait avec de la "terre dépourvue de sable, dans la proportion de 2/3 pour la terre très forte ci-dessus mentionnée". Après broyage au pilon, "tu peux alors faire n'importe quel vase à ton choix"<sup>28</sup>. D'autres traités, le *Liber Diversarum Artium* et le *De Diversis Artibus* de Théophile, composé en Rhénanie au XII<sup>e</sup> siècle, contiennent un court chapitre sur la technique de la glaçure quoiqu'ils traitent plutôt, comme l'indique M. De Boüard, des modes de décoration que de la technologie céramique<sup>29</sup>.

C'est la glaçure ou l'élaboration des matériaux concourant à sa composition qui suscitent, comparativement, le plus de textes. Plomb, étain, cuivre et airain sont signalés d'une rubrique dans Barthélémy l'Anglais ou dans le *Livre des Simples Médecines*. "On trouve maintenant<sup>30</sup> le plomb en plusieurs pays sicomme en France et en moult autres pays ou il y a une terre sablonneuse et pleine de petites pierrettes, laquelle on lave et celle qui va ou fons de leaue on met du feu et se convertit en plomb. En minieres aussi ou on fouit lor on trouve avecques la matiere de lor petites pieces noires et lesquelles on prent avecques lor et apres on les met ou feu tout par eulx et se convertissent en plomb. Le plomb croist aussi avecques largent et quant on le met ou feu on en trait premier lestain et puis argent et puis ce qui demeure est noir plomb, sicomme dit Ysidore. Le plomb quant il est brule engendre une couleur vermeille et se le feu est fort la couleur devient jaune et qui y met du vin aigre il devient blanc et qui y fait plus fort feu le plomb retourne en sa premiere matiere. Derechef combien que le bon plomb soit lait, touteфуoies fait il moult de belles couleurs par force de feu sicomme une rouge couleur que on appelle mine et qui est faicte de plomb"<sup>31</sup>. Cette mine de plomb dont parle Barthélémy l'Anglais, ce minium si dangereux pour la santé, il faut maintenant le convertir en poudre. Et si l'on sait que le minerai de plomb était souvent broyé sur place, au martinet de Bussy<sup>32</sup>, sur le lieu d'extraction, à l'aide de "deux grosses pièces plactes de fer a ancachie et faire menue la mine, pesant un quintal de fer"<sup>33</sup> et, à Brucieu, de "cribles... pour cribler la mine"<sup>34</sup>, si l'on sait par le journal du Procureur Dauvet<sup>35</sup> qu'on peut acheter directement de la "grenaille et lavemens de plomb", rien n'empêche un potier de se livrer lui-même à l'élaboration des matériaux, surtout en contexte urbain. La technique est aisée. Qu'on en juge : "Du plomb dit Hermes (...) que quant le plomb est pendu sur vin aigre le vinaigre le tresperce et le convertit en pouldre et le fait devenir blanc" explique Barthélémy l'Anglais. Platearius, plus technique, indique à l'article "De la fleur de plonc dite ceruse" le détail des opérations. "Prens pieces de plonc quarrées en quantité de une livre ou de plus et les mets en vaisseaultz de terre, moyennement estroits par amont, qui soient leez (larges) dun piet (± 30 cms). Mais soit premierement la moitié dun vaisel plain de vin aigre moult fort et met bastons sur les bors des vaisseaulz qui voisent tant au travers de bord a autre et dont pent ces pieces de plonc perchiés (perçés) a filets par lespace des quatre doigts du vin aigre. Et puis apres coeuvre les gueules des vaisseaulz moult bien et les met en obscur lieu et la les laisse ainsi par quatre mois et soit le huiz (la porte) du lieu ou ilz sont clos. Et au bout de quatre mois, oeuvre tout a celle fin que la force de vin aigre se esparte. Et tu trouveras entour le plonc une tuborosites et excrescences. Et aussi sera le plonc diminue. Racle donc ces tuborosites dittes et les met en ung grant vaisel ouquel met de leaue et puis soit mis au soleil et les meyne (remue) fort aux mains. Puis oste celle, et met la substance qui demourra en ung autre vaisel, aulcunement concave, met y aussi de leaue et le remet comme devant (avant) au soleil. Et ainsi continueras jusques quelle soit moult blanche. Et puis le oste de ce vaisel concave, et encours treuve len ceruse reonde"<sup>36</sup>. Il ne reste plus qu'à l'expérimenter.



Pour obtenir la glaçure, un broyage préalable du minéral de plomb réduit au feu à l'état de litharge est nécessaire. Mais sa réduction à l'état pulvérulent par contact prolongé avec le vin aigre est seule citée des textes techniques. Dans le *De coloribus et artibus Romanorum*, la glaçure est obtenue à l'aide d'oxyde de plomb, donnant une couleur jaune clair, ou d'oxyde de plomb auquel on ajoute éventuellement de la limaille de cuivre ou de laiton, qui donne une couleur verte<sup>37</sup>. Les potiers de Paris, à en croire leurs voisins mécontents, utilisaient aussi "souffre et limaille, verre et autres materiaux"<sup>38</sup>, qui coloraient les glaçures soit en jaune soit en vert. Mais c'est le plomb qui, dominant en archéologie, domine aussi dans les sources écrites. Le cuivre, dont une variété est appelée "terre de France" car c'est là qu'on le trouve<sup>39</sup> est rendu pulvérulent sous l'action du feu : "Len le brule et ainsi brule soit en ung pot noeuf sans quelque liqueur mis sus les charbons. Et y soit tant laissie que il soit mis en couleur noirs"<sup>40</sup>. De même pour le fer, l'airain. "Comment le airain se brule et a quoi il sert. Cest arain est par artifice ars (brûlé) et brule tant que len le peult mettre en poudre"<sup>41</sup>. Les petites quantités prévues pour le plomb (une livre ou plus, dit Platearius) coïncident avec l'usage en faible quantité caractéristique du métier de potier en terre. Du vinaigre, un lieu clos et obscur, des pots en terre neufs, tout cela évoque une intimité certaine avec le métier de potier, ou tout du moins n'exclue en rien la possibilité pour un potier bien organisé de traiter lui-même le minéral pour rester maître de la préparation de sa glaçure de la première à la dernière étape de la fabrication. Tout dépendait, sans doute, des possibilités d'approvisionnement.

### 3. Contexte économique et approvisionnement.

Pour façonner et cuire un pot, peu de matières premières sont exigées : de l'argile, des oxydes métalliques pour en colorer la couverte et l'imperméabiliser et du bois pour le cuire. En Forez toutes les conditions sont remplies et au-delà. Ce pays montagneux est presque entièrement forestier et de larges portions de la plaine de la Loire étalent aussi boisées<sup>42</sup>. Ainsi, le bois ne pose aux potiers et tuiliers foréziens aucun problème d'approvisionnement. Le bois de chauffage, trop abondant, ne donne lieu qu'à un commerce très local. Les droits d'usage dans les forêts sont aisément accordés. Fagots et "menu bois" sont d'ailleurs vendus par les paysans eux-mêmes aux marchés des villes<sup>43</sup>. Les potiers paysans ou autres potiers se les procuraient donc sans difficultés et surtout sans taxe ni frais excessifs ou soucis du transport.

Les sols foréziens livrent des gisements d'argile immenses et à portée de la main. Les plaines sont des formations tertiaires, couches d'argiles et de sables s'étageant parfois, comme à Montrond, sur au moins 500 m d'épaisseur<sup>44</sup>. A faible profondeur se découvre une couche imperméable de mâchefer, latérite fossile à forte teneur en oxyde de fer<sup>45</sup>. Rien d'étonnant à ce que les argiles de la région cuisent très rouge. Les terrains sédimentaires de la plaine du Forez couvrent 50.000 hectares. En Forez et en Roannais, 34.000 autres sont

masqués par des alluvions plus récentes dont l'épaisseur ne dépasse pas 10 à 12 mètres. Sont-ce les alluvions de la Loire qui ont suscité l'installation de potiers à Saint Bonnet les Oules ? Les argiles du secondaire sont de bons matériaux pour le tournage et les limons des fleuves, riches en silice libre, conviennent particulièrement à la fabrication de briques ou des tuiles. Au XIX<sup>e</sup> siècle encore, on appelle l'argile utilisée par les potiers, dans le patois de Saint Romain d'Urfé, la "târra grâssa", la terre grasse, cette terre grasse très plastique car elle renferme beaucoup d'eau. Mais si l'argile est omniprésente, elle n'est sans doute pas toujours de la meilleure qualité, ce qui explique peut-être pourquoi on ne trouve pas, semble-t-il, en Forez, de "belle" production potière mais plutôt des productions techniquement correctes sans rien de plus ; enfin, comme dans tous les massifs anciens, les roches cristallines sont prédominantes et cela explique sans doute la qualité et le type du dégraissant visible sur la tranche des tessons de toutes les productions céramiques découvertes sur le site jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle inclus : quartz, feldspath et surtout une impressionnante quantité de mica, visible à l'oeil nu, qui se retrouve fixé dans la terre cuite des poteries de la région. Sachant cela, on peut légitimement se demander si quartz et mica, d'ailleurs en granules non calibrés, ne sont tout simplement pas un dégraissant "naturel" dans la plupart des cas : les argiles tertiaires sans doute utilisées par les potiers foréziens sont en effet, généralement, des argiles "maigres".

Roannais et Forez sont aussi des régions riches en gisements métallifères. Il y a du manganèse en Roannais, du cuivre à Gumières et Bellegarde, de l'antimoine à Valfleury, et près de Ste Colombe. Mais ce n'est en Forez qu'à partir de 1380-1390 qu'on commence à s'intéresser aux mines et que date l'essor de l'industrie métallurgique<sup>46</sup>. En Forez, pourtant, il est probable que les mines de plomb de St Just en Chevalet sont exploitées dès 1286<sup>47</sup>. Une exploitation métallurgique ponctuelle est suggérée par la micro-toponymie, telle qu'elle apparaît dans les sources écrites dès les années 1350. Un lieu-dit "La Mineri" est signalé sur des terriers de St Germain Laval entre 1351 et 1388<sup>48</sup>, là où du plomb argentifère sera plus systématiquement exploité dès 1392<sup>49</sup>. Au XV<sup>e</sup> siècle, les exploitations sont nombreuses : ce sont les mines de Jacques Coeur, celles de Pampailly, Brussieu, Cosne et Le Vernay<sup>50</sup> d'où l'on tire du plomb pour la première, et pour les trois autres du cuivre : une nouveauté. Ce sont encore les mines de plomb de Joz en Beaujolais<sup>51</sup> ou celles de la Montagne du Jour<sup>52</sup>.

Le cuivre est rare dans la région avant le début du XV<sup>e</sup> siècle. Mais on le trouve alors sans problème sur les frontières foréziennes et dans les Monts du Lyonnais dès le milieu du siècle<sup>52</sup>. Quant aux gîtes ferrifères, peu considérables, peu d'indices, la microtoponymie n'attestant l'exploitation possible du fer qu'entre 1327 et 1358 au plus tôt. Il faut attendre le XVIII<sup>e</sup> siècle pour qu'on puisse se le procurer aisément, en provenance du Dauphiné et du Nivernais.

On devine que l'exploitation métallurgique d'une région n'est pas sans relation immédiate avec l'artisanat céramique. Pour glaçurer un pot, le potier a besoin d'oxydes métalliques, de plomb, de cuivre, ou de fer. S'il n'y en a pas sur place, le coût du transport augmentera le prix du plomb - et partant celui du produit fini. Ce qui est incompatible avec

un matériau aussi peu coûteux que la terre cuite au Moyen-Age. Aussi bien faut-il ici chercher à mettre en rapport les pratiques de l'artisanat potier avec les prix des métaux et les dates d'exploitation des mines avec la disponibilité des matériaux. Et les données historiques orientent ici l'analyse archéologique. Dans les ensembles céramiques retrouvés sur le site d'Essertines, en effet, et stratigraphiquement relevés, on ne trouve pour ainsi dire pas de glaçure au plomb avant la deuxième moitié du XIVe siècle, et pas du tout pour la période précédente. Archéologiquement parlant, le cuivre n'apparaît, à Essertines, qu'au XVe siècle en quantités infimes et dans un but strictement décoratif : sur les motifs appliqués de pichets. Les seules glaçures, portant sur à peine 5% du mobilier, sont celles de pichets de table, "luxe" modeste de la tour du *castrum*. La première moitié du XVe siècle et surtout la seconde voient cette tendance se renverser. La glaçure, en un premier temps ornementale, devient aussi utilitaire : elle couvre, partiellement, l'intérieur de récipients globulaires destinés à la cuisson des aliments. On atteint alors 15% du mobilier. Au début du XVIe siècle, près du tiers des pots sont glaçurés et au XVIIe, plus de la moitié du vaisselier est glaçurée, fonctions décoratives ou utilitaires confondues, et la glaçure, auparavant posée "à l'économie", partielle et en fine pellicule, s'observe désormais nappée et abondante. L'utilisation du plomb s'est vulgarisée. Historiquement parlant, le plomb est déjà accessible aux potiers régionaux dès 1266 : il apparaît soumis au péage dans la charte de la ville de St Galmier<sup>53</sup>. Mais à la même date et près d'un siècle plus tard encore, il n'est pas cité dans les péages de Montbrison, la ville de marché la plus proche du site (9 kms de distance). Il fallait donc aller le chercher plus loin. Ce qui expliquerait pourquoi, fin XIVe siècle encore, les potiers des alentours de Montbrison ne glaçuraient au plomb qu'exceptionnellement. Il faut bien sûr se garder d'oublier que l'achat en quantités de poteries glaçurées dépend aussi du niveau d'aisance des consommateurs.

Autre question, qui découle des précédentes constatations : y aurait-il deux provenances, toutes deux régionales, aux céramiques présentes dans le mobilier d'Essertines ? Les pots non glaçurés provenant de Montbrison et les pichets ornés plutôt de St Galmier ou d'ailleurs... Pour la première fois, semble-t-il, en mai 1390, une "grosse" quantité de plomb parvient à Montbrison : 80 livres qui proviennent de la mine récemment ouverte à Bussy. En juillet, deux chars apportent le reste du métal obtenu dans l'extraction. Mais le plomb est trop cher : 14 deniers tournois la livre (quand un pot vaut moins d'un denier) ; au début du XIVe siècle, à Bonlieu en Forez, il ne vaut que 4 d.t. et à Pampailly en 1455, 5 d.t. seulement : on arrête les frais. Le plomb ne semble donc accessible à Montbrison que de manière ponctuelle et son prix ne le sera au potier qu'avec l'exploitation systématique des mines de Jacques Coeur. Au-delà, la situation ne change plus, archéologiquement parlant, quel que soit le contexte économique. Aux XVIIe-XIXe siècles, la famille de Blumenstein, les "rois du plomb", exploite tous les gisements foréziens. Une dizaine de mines au moins sur la seule concession du Forez ; on est alors loin des 80 livres de la mine de Bussy : au début du XVIIIe siècle, on retire 300.000 livres des mines du Forez et

du Lyonnais, du Dauphiné et du Beaujolais<sup>54</sup>. Et même le prix élevé du plomb pendant les périodes révolutionnaires n'a semble-t-il pas entraîné de "décadence" technologique. Toutes les poteries trouvées dans les fouilles, à quelques exceptions près, sont alors glaçurées. Du reste le plomb demeure régional et il en faut très peu pour une glaçure : on en consomme aujourd'hui 100 g pour 1 litre de liquide fixateur. Ainsi, sur le strict plan méthodologique, il n'est pas inintéressant de confronter données de la fouille et données de l'histoire, même en céramologie. A titre d'hypothèse, et en l'absence d'éléments datants, tels que les monnaies, on doit pouvoir se fonder sur les dates d'ouverture des mines, leur proximité géographique, voire le prix des métaux pour estimer la chronologie des céramiques et examiner les interactions possibles des métiers de la métallurgie et de l'artisanat du potier en terre.

#### 4. Les outils et les gestes.

Il est parfois "plus facile de conserver une houe que l'habitude de s'en servir", disait Ph. Bruneau dans RAMAGE 2. C'est surtout vrai dans ce domaine. Du geste, rien ne demeure et de l'outil, presque rien. Seule une iconographie trop rare et les traces en négatif laissées par le potier sur la surface des pots subsistent pour nous les rappeler. Et si trop peu d'outils nous demeurent connus, c'est aussi qu'on a surtout fouillé les fours et bien peu les ateliers. C'est encore que les outils, peu coûteux ou ne coûtant rien, n'ont pas même été pris en compte par leurs contemporains, les rédacteurs d'inventaires ou de testaments. C'est enfin que leurs matériaux périssables n'ont pas permis aux sols de nous les conserver.

Tout commence avec l'extraction de l'argile. Par l'ethnographie, méthode régressive pour une fois indispensable, on sait qu'il y faut des pics et des puits peu profonds. Dans l'Angleterre de l'époque sub-actuelle, un treuil sommaire fait de deux fourches et d'une branche suffisait à remonter les masses d'argile. C'était une activité saisonnière. L'extraction s'effectue d'automne à février. On laisse geler l'argile pour qu'elle se brise, une fois convertie "en pierre par grant froidure qui engèle la moisture de celle terre", disait Barthélémy l'Anglais, au XIIIe siècle. On la dépose ensuite dans une fosse de petite dimension (environ 1,10 x 1,50 m en Saintonge) creusée dans le sol, et aux parois faites de planches<sup>55</sup>. L'archéologie médiévale, quand elle atteint l'atelier, en découvre de peu différentes : à Scarborough, plusieurs fosses à argile rectangulaires creusées dans une argile dure contenaient encore de l'argile plastique. En Tchécoslovaquie, l'argile était conservée soit en puits de stockage, soit en monceaux sur le sol des ateliers. Mais il s'agissait dans ce tout dernier cas de la dernière masse d'argile préparée immédiatement avant le tournage. A Tours, D. Schweitz signale la présence d'une fosse à stocker l'argile pour la laisser "mûrir" : maçonnée, comportant un muret de pierres et de fragments de tuiles, jointoyée à l'argile. Une surface de travail trapézoïdale était constituée de carreaux de récupération<sup>56</sup> : le fond. L'utilisation de ces fosses est bien connue. La sentence contre Colin Gosselin, potier de terre rue de la Savonnerie, à Paris, en 1486, la rappelle : l'argile, "avant qu'elle feust mise en oeuvre, fallait quelle feust toute pourrie et détrempée par longue espace de temps en

cave corrompue"<sup>57</sup>. Les remugles indisposaient le voisinage : la date de la sentence, le 4 novembre 1486, montre assez qu'on était alors en plein début de saison de mûrissage de l'argile, et que les riverains n'étaient pas disposés à le supporter davantage...

L'argile dûment mûrie devait alors être "marchée" avant qu'on puisse la façonner. Le marchage est connu par la Haggadah anglaise tout comme par l'ethnographie ; après vieillissement, on procède à un épandage de l'argile sur une aire plane et on la détrempe. Un marcheur nu-pied, aidé d'un bâton, marche des heures durant, en spirale, du centre vers la périphérie puis inversement. Sous les pieds, le marcheur sent les nodules pierreux et doit les extraire. Pour la période sub-actuelle, Fr. Espagney indique que la terre marchée est parfois battue avec une barre de fer puis cassée pour en extraire les cailloux.

L'étape suivante est le pétrissage, qui a pour but d'assurer l'homogénéité de l'argile et d'éliminer les bulles d'air gênantes autant sinon plus au tournage qu'à la cuisson. Il est assurément bien effectué en Forez, car rares sont les tessons dont la cuisson a fossilisé les bulles d'air subsistant dans la pâte. Il faut ensuite repétrir soigneusement l'argile avant de s'en servir sur le tour. On peut imaginer la situation en examinant l'iconographie. Des monceaux d'argile à portée de la main du potier assis à son tour sont observables sur le tarot de Vienne, comme sur une enseigne moderne (XVIIe siècle) de Tchécoslovaquie. Le monceau d'argile du tarot est placé sur une estrade de bois surélevée, de même que celui de la miniature française du XVIe siècle<sup>58</sup>. Il semble donc probable que c'est là que s'effectuait l'ultime pétrissage.

Les monceaux d'argile déposés en tas à portée de main du potier ne sont pas du tout informes. Ils sont constitués de boules d'argile disposées en pyramide : ce sont les "balles" pré-formées, prêtes à l'emploi, peu nombreuses car l'argile perd vite son humidité sur le bois : jamais plus d'une dizaine à en croire nos images, de même que sur les scènes de tournage des miniatures médiévales c'est une dizaine de pots achevés que l'on peut y observer. Le potier à sa roue ne se lève sans doute pas de son tabouret avant d'en avoir façonné ce nombre, très approximatif. La balle d'argile est le début obligé du tournage : en préparant des balles de même poids, on savait pouvoir tourner des formes de taille identique, ce qui explique la quasi normalisation des productions médiévales. L'iconographie semble bien l'attester, les balles sont d'aspect identique et ce n'est pas là gratuité de l'enlumineur. L'empilement de balles disposées sur l'estrade correspond sans doute à ce que les documents écrits bourguignons appellent un "compte" ou une "main" de pots. Chez Jeannotte Lapotière<sup>59</sup>, les céramiques inventoriées sont estimées par "compte" de pots, nombre de pots tirés d'une masse d'argile préparée à l'avance, pour le tournage, par le potier qui peut ainsi planifier son travail et fabriquer sur commande un nombre de pots pré-déterminé.

Si le tournage est bien connu quant à ses effets, seule l'iconographie recense les différents types de tours et l'inventaire du mobilier professionnel qui l'accompagne. Tour à main et bâton, ou tour à pied plus aisément mobile, tabourets bas du potier, estrades à entreposer les balles, sont seuls à être représentés. Il manque le nécessaire bac à eau - à moins que ce ne fût un seau, un pot, une auge de pierre ou un bac d'argile cuite tel qu'on en

connaît pour l'Alsace traditionnelle<sup>60</sup>. Pour le levage du pot, en effet, un potier doit toujours avoir les mains à la fois propres et humides ; elles ne peuvent être enduites d'argile sous peine de les voir adhérer à la pâte fraîche du vase qu'il façonne. Les outils du façonnage aussi doivent être perpétuellement humidifiés. Et le contact avec la glaçure, qui se faisait mains nues au Moyen-Age, rapidement éliminé : "les mains sont honnies de toucher le plomb mais elles sont tost netiées (nettoyées) par les torcher" disait Barthélémy l'Anglais au chapitre Du Plomb. Un bac à eau précisément disposé à portée de main du potier à son tour était donc indispensable et doit être restitué.

Le tour le plus caractéristique du Moyen-Age est une roue de bois à profil tronconique, montée sur un axe vertical et entraînée, laborieusement, par un bâton court et épais qu'on insère entre les rayons et avec lequel on imprime, le plus fortement possible, une dizaine de rotations avant de le lâcher et de se mettre à tourner<sup>61</sup>. La plus ancienne représentation dont je dispose, pourtant, n'est pas tout-à-fait de ce type. Il y est constitué d'une "cage d'écureuil" faite de deux disques en plan horizontal reliés par des entretoises. La girelle - ou plateau de tournage - en étant le volant supérieur et le plateau inférieur étant le "volant d'inertie", celui qui propage la rotation à l'ensemble du mécanisme. Au XVI<sup>e</sup> siècle, le tour à pied tend à se généraliser, ce qui a des incidences très nettes sur les productions céramiques : le tournage se fait plus fin, la vitesse de rotation est régularisée et mieux maîtrisée lors du ralentissement qui, à en croire la gravure de Jost Amman, semble s'opérer du bout de l'orteil !

Le tour à pied se compose en général, dans notre iconographie, d'un tambour creux dont la forme souvent tronconique pointe vers le sol, parfois lestée au-dessous du plateau supérieur pour calibrer la vitesse du tournage : le tour à pied, en effet, gire plus vite que le tour à main, et un tournage trop rapide n'est pas recommandé.

Les productions françaises, médiévales et modernes, sont donc tributaires, dans leur état d'achèvement, du type de tour utilisé. En Puisaye, tour à pied et tour bâton sont parfois employés ensemble<sup>62</sup>. C'est dire que la partition chronologique n'est pas définie ex abrupto. on doit se demander si, pour la période moderne il n'y aurait pas eu une spécialisation volontaire associant alors le type de tour au type de pot recherché : de la largeur de la girelle dépend le diamètre du fond d'un vase. Avec le tour-bâton, la girelle, de la taille d'un moyeu de roue, ne semble pas autoriser des fonds de plus de 20 à 30 cms de diamètre dans la plupart des cas. C'est ce qui se produit à Essertines aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles. On ne trouve par conséquent aucune céramique commune de forme ouverte large, ni en Forez ni ailleurs avant le début du XVI<sup>e</sup> siècle. Certes, d'autres explications sont à invoquer : le métier de potier en bois y suppléait. La girelle du tour à pied, par contre, est sensiblement plus large. Une grande jatte s'y tourne à l'aise. Sur la gravure de Jost Amman<sup>63</sup>, notamment, le tour à main sert à façonner un pot de type globulaire tandis que c'est le tour à pied, sur une miniature tchèque, qui sert à tourner une jatte<sup>64</sup>.

En Forez, les productions céramiques découvertes sur le site d'Essertines semblent

coïncider avec ce schéma global. Jusqu'au XVe siècle inclus, les épaisseurs des parois sont fortes, ce qui est caractéristique du tour-bâton, et les formes fermées seulement. Dès la fin du XVe et la première moitié du XVIe siècle, la pâte s'amincit, parfois même dangereusement. Mais tour-bâton et tour à pied semblent encore coexister dans les productions foréziennes les plus communes, destinées à la cuisine, tout au long du XVIe siècle au moins.

L'examen des tessons livre nombre de détails sur les gestes du potier pendant ou immédiatement après le tournage. Si les productions médiévales, rarement de belle venue, manifestent une excellente maîtrise du tournage, il n'en va plus de même au début du XVIe siècle. L'apprentissage du tour à pied a dû être difficile. L'amincissement trop prononcé est un défaut alors généralisé : le fond d'une cruche n'excédant pas 3 mm d'épaisseur brise au premier heurt ou au premier rangement sur le sol de pierre du cellier<sup>65</sup>. Le décollage à la ficelle, majoritaire au XVIe siècle, n'arrange rien : le fil à détacher qui tend sous l'effort à remonter dans le coeur de la pâte vers le centre du fond la laisse plus mince encore que prévu. L'erreur technique explicite la raison de tant de casse dans le village d'Essertines à cette période. L'amincissement n'est pas réservé aux fonds des vases. Il atteint aussi usuellement un stade trop avancé à l'endroit situé immédiatement au-dessus de la jonction entre la panse et le fond : si le fond ne brise pas, c'est à cet endroit, le plus mince de la moitié inférieure d'un pot, que l'archéologue relève les lignes de fractures<sup>66</sup>. La panse elle-même, dans ce cas précis, ne dépasse plus 2,5 mm d'épaisseur, ce qui, pour un pot susceptible de contenir plusieurs litres d'eau, n'est pas suffisant<sup>67</sup>. Même les pots à cuire, dont la solidité se doit d'être supérieure en raison des chocs thermiques dus à l'exposition au feu, sont atteints par ce défaut : chaleur et heurts répétés se combinent pour les briser d'une façon toujours identique : c'est la calotte du fond qui se détache d'un bloc<sup>68</sup>. Les ménagères du XVIe siècle, en Forez, devaient avoir dans leur cellier provisions et poteries neuves d'avance.

Quelques détails supplémentaires sont décodables sur les tessons : les plats sont tournés comme le fond d'un pot globulaire mais un bord est arrondi au bout de 2 cm d'élévation. Le potier ne dispose que d'un stock de gestes limité<sup>69</sup>. Toutes les anses sont tournées, du Moyen-Âge aux temps modernes, en cylindres sans doute coupés en deux, détachés de la girelle. La finition s'effectue en repliant le bord tranché sur la face interne de l'anse pour former un arrondi. Les couvercles sont tournés à plat puis retravaillés sur l'envers<sup>70</sup>, ou bien, lorsqu'ils sont coniques, resserrés jusqu'au bouton de préhension, tourné lui aussi, un doigt dans l'ouverture avant l'obturation finale, ce qui provoque des traces spiralées<sup>71</sup>, caractéristiques des (rares) formes petites et étroites du site : pied de chandelier, couvercles miniatures, et, peut-être, petite tirelire<sup>72</sup>. Si le stock de gestes est limité, en effet, celui des formes ne l'est pas moins : deux pour le XIVe siècle, quatre pour le XVe, et ce n'est qu'au XVIe et surtout au XVIIe siècle que se multiplient les ouvrages de terre avant la décadence du XVIIIe siècle. Bien des facteurs d'économie domestique étant à

invoquer pour explication, autres que l'artisanat du potier à lui seul.

Enfin, les finitions sur le tour sont rares : quelques exemples seulement de pots retravaillés à l'envers pour être lissés du haut vers le bas, c'est-à-dire du fond vers la lèvre<sup>73</sup>, ou de couvercles à bain-marie<sup>74</sup> d'un type identique à celui retrouvé dans les fouilles de la ville de Montbrison, source d'approvisionnement du site la plus plausible. Des reprises légères pour caréner une liaison fond-panse sur un pot glaçuré<sup>75</sup>, ou quelques décors ondulés en creux sur le marli des jattes dès le courant du XVI<sup>e</sup> siècle. On lisse aussi les pots plus systématiquement à partir de cette date. Mais chaque site, sur ce plan, possède sa spécificité.

Décoller le fond d'un pot de la girelle pose quelques problèmes techniques. La miniature du Xe siècle montre le potier saisissant des deux mains, paumes à plat, la panse du vase. En le basculant doucement d'un côté à l'autre, il finit par se détacher en bombant légèrement un fond à l'origine plat. C'est bien ce qui semble arriver ici et qui doit être, souvent, à l'origine des multiples fonds lenticulaires visibles sur les poteries médiévales et modernes d'Essertines-Basses. Car, au XVI<sup>e</sup> siècle encore, en Forez, les fonds des pots à cuire restent bombés, poids de la tradition quand tant d'autres régions l'ont alors abandonnée. Seuls les récipients destinés à être posés sur une surface plane, étagère ou table, possèdent un fond plat ; ce sont les pichets, écuelles ou jattes : une preuve très nette de la relation "ethnographique" qui s'établit entre le potier et sa clientèle, le potier ne tournant que des formes adaptées au mode de vie et de consommation de ses clients.

Le séchage s'effectue, on le sait par l'iconographie, sur des étagères plantées au mur de l'entrepôt ou sur des bancs de travail montés sur tréteaux. La porte reste ouverte, pour créer une circulation d'air à travers la pièce et permettre à l'humidité ambiante de s'évaporer. Certains pots peuvent être, en fin de séchage - opération qui dure plusieurs jours - alignés dehors, au soleil<sup>76</sup>. Lorsque l'artisanat est saisonnier, il n'est pas besoin d'autre installation. Lorsque l'atelier est permanent, ou lorsque le climat n'est pas favorable, il exige la construction d'un séchoir chauffé, dont l'archéologie a parfois retrouvé les traces, à Sezimovo Ustí notamment. Le séchage du fond est sans doute effectué en plaçant le pot à l'envers. Les fonds épais des poteries médiévales, à Essertines-Basses, atteignant 0,8 à 1 cm d'épaisseur, nécessitaient sans doute un traitement identique à celui qu'on observe sur la miniature des Chants royaux en l'honneur de la Conception, au XVI<sup>e</sup> siècle. Au demeurant, le fond bombé des poteries globulaires n'autorisait pas un positionnement stable lors du séchage.

Lorsque le pot a atteint en séchant la consistance du cuir, le potier modèle et colle à la barbotine liquide les parties adventives : anses ou décors en relief. Les anses, au Moyen-Âge, en Forez, sont attachées à la lèvre, puis au col dès le courant du XV<sup>e</sup> siècle. Par mesure de sécurité, les potiers ancrent les anses en noyant leurs extrémités sous une masse d'argile rapportée parfois dissimulée tant bien que mal sous la face inférieure de l'anse. L'esthétisme, à tout coup, cède le pas à l'efficacité. Et de fait la technique était opératoire. Il est rare que nous retrouvions une anse décollée, ou un tenon de poëlon de même. La



brisure s'opère plus loin. Par mesure de sécurité encore, pour augmenter la durée de vie de son pot, le potier du XVI<sup>e</sup> siècle modelait des mamelons d'argile pour renforcer la paroi des cruches à eau, celles dont la pâte était par ailleurs trop mince. Avec peu de succès, semblerait-il à première vue : la cruche cassait ailleurs et les mamelons se sont parfois détachés. Mais ils ont dû pourtant sauver bien des récipients ; l'usage l'atteste : ils portent tous les marques des chocs qui ont arasé leurs sommets. Le délitage plus courant au XVI<sup>e</sup> qu'aux XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles des bandes appliquées, mamelons, ou, dans un cas, de l'attache perforée d'une trompe en terre cuite, objet caractéristique des sites de châteaux, indique bien que cette phase des opérations était bâclée et l'était plus aux temps modernes qu'à la fin du Moyen-Age. Il en va de même de tout l'artisanat. Du travail soigné, on passe à un travail hâtif. Dans le cas de l'attache de la trompe de guet, le délitage très net révèle même le geste du collage : des rayures parallèles griffées dans la pâte et destinées à faciliter la jonction des deux pièces, technique qu'on rend aujourd'hui plus efficace par le griffage en croisillons.

Le premier outil du potier, c'est le doigt. A Essertines, les traces de doigts sont omniprésentes et indiquent, utilement, les différentes phases de la fabrication. Par "stratigraphies" de traces se recoupant ou se chevauchant, on peut même, dans certaines limites, échelonner l'ordre chronologique des opérations. Le fait même de n'avoir pas masqué les traces de son travail peut avoir, du côté du potier, plusieurs significations : travail "à la chaîne" avant la lettre pour rentabiliser une activité peu rentable, mais aussi refus logique de s'attacher à décorer ce qui n'était à ses yeux que de vulgaires ustensiles de cuisine. L'aspect "grossier" de bien des pots ne doit pas être expliqué autrement : adaptation du geste professionnel à l'utilisation prévue.

Les doigts servent à façonner, sur le tour, puis à modeler mamelons de panse ou bandes appliquées à impressions digitales, au pouce. Ils lissent grossièrement quand ce n'est pas avec un bouchon d'herbes, qui sont restées parfois incrustées dans la pâte et ont brûlé à la cuisson en laissant leur empreinte en réserve. Ils forment les becs pincés des pichets. Ils s'incrument, au XVI<sup>e</sup> siècle, dans les anses, à leur base ou à leur point d'attache supérieur, pour mieux les coller au pot. En remettant nos doigts dans leurs empreintes, parfois, on restitue le geste. Il arrive que les doigts soient les seuls outils. C'est le cas, à la fin du Moyen-Age, sur le site, pour les poteries de cuisine. C'est qu'une "bonne argile demande peu d'outils, ou quelques outils improvisés, ou même, excepté le tour, pas d'outil du tout"<sup>77</sup>.

On sait pourtant que des tournassins sont utilisés, au Moyen-Age, pour certains des vases d'Essertines. Lorsque le fond plat est décollé, c'est à l'aide de poinçons ou de couteaux en bois qu'on le détache du socle, ainsi qu'on décollerait un gâteau de son moule. Ce décollage avec effet de levier a laissé des traces évidentes sur tout le pourtour du fond<sup>78</sup> et semble caractéristique d'une partie de la production du XVI<sup>e</sup> siècle. On note encore des aiguilles ou bâtonnets de bois pointus, de 4 à 5 mm de diamètre, qui percent les perforations

des faisselles ou celles des trous de suspension dans les marlis des jattes, au XVI-XVIIe siècles puis des assiettes au XVIIIe. La pointe des plus fines de ces aiguilles devait sans doute être en usage pour composer les décors à sgraffitto typiques de la phase moderne du site. Ce sont les lames de couteaux en bois, plats, qui facettaient le bord ou le fond d'un vase, ou les trompes de guet du Moyen-Âge. Striage des anses et rainurages des rebords aplatis de pots globulaires, au XVIe siècle, nécessitent les mêmes outils. Ce sont enfin les peignes à décorer, à 2 ou à 3 dents, selon le cas, ou les molettes minces ou larges, à motifs simples ou complexes, qui, à Essertines, seraient reconstituables en relief d'après les décors en creux subsistant, tout comme on pourrait recréer un cylindre assyrien à partir de son empreinte. La molette, courante jusqu'au début du XIXe siècle, n'est plus utilisée au XVe, à l'exception incompréhensible de quelques couvercles modernes toujours ornés à la molette en plein cœur du XVIe siècle. Les bandes appliquées elles-mêmes, le plus simples des décors, s'amincissent, s'espacent, disparaissent dès le courant du XVIe siècle : dans la technique comme dans le sens ou le besoin d'un décor, les temps modernes voient, en Forez, une décadence des produits de consommation courante.

L'archéologie n'a pas découvert beaucoup d'outils de potier, car elle se concentre sur les fours plutôt que sur les ateliers. Ces outils trop petits pour être représentés, trop périssables pour avoir survécu, seule l'ethnographie les révèle - et s'il n'y avait en négatif sur les pots de notre région les traces des outils que les potiers ne se souciaient pas d'effacer, nous ne saurions plus rien. L'iconographie ne les représente pas. Seule la potière du tarot de Vienne manie l'estèque, sorte de peigne à quatre dents servant à fileter un col et à accentuer, dans un but décoratif, les cannelures de tournage sur la paroi extérieure d'un vase. Un siècle plus tard, Picolpassi décrira cette "estèque avecques trois ou quatre dents, que soyt icelle dung bois moult dur et poli, (...) gros comme un peigne pour la teste"<sup>79</sup>.

Le glaçage et la cuisson sont un sujet si long et complexe à traiter qu'on ne s'étendra pas, faute de place, sur la question. Il suffit de savoir que la glaçure par aspersion de grenaille de plomb, collée à la colle de farine - dit Eraclius - ou à la bouse de vache - disent les ethnographes - est une technique ancienne, caractérisant, en Forez, toutes les périodes médiévales et qui fut d'ailleurs utilisée sporadiquement jusqu'aux époques sub-actuelles<sup>80</sup>. Parce que coûteuse, la glaçure est rare et correspond aux usages que l'utilisateur fera du pot : sur la lèvre pour le versage, sur l'intérieur du fond pour que les aliments n'attachent pas en cuisant. Au XVIe siècle, la glaçure nappée s'obtient par trempage ou badigeonnage, il est difficile de toujours le savoir, et elle s'associe de plus en plus aux décors peints à l'engobe blanc, soit au pinceau, soit à la corne. Mais, dans de nombreux cas, le potier économise encore sa glaçure, voire la restreint simplement aux motifs peints, même sur la panse d'un pichet.

La cuisson d'une glaçure au plomb s'effectue à  $\pm 970^\circ$ . Celle des pots à pâte grise et à fort dégraissant, au Moyen-Âge en Forez, ne dépassait sans doute pas de beaucoup  $900^\circ$ .

L'atmosphère est soit oxydante - avec circulation d'air - soit réductrice - à four fermé. En Forez, avant le XIV<sup>e</sup> siècle, la cuisson réductrice est pleinement majoritaire ; au XVI<sup>e</sup> siècle le phénomène est inversé et, au XVII<sup>e</sup> siècle, il n'existe plus de cuisson réductrice. Aucun four de potier n'ayant été fouillé, on en est réduit à prendre en compte ceux que d'autres régions ont reconnu pour comprendre les techniques de cuisson de l'artisanat forézien.

A la fin du Moyen-Age, en France, les fours sont tous sub-rectangulaires, partiellement enterrés. L'enfournement se fait au minimum de précautions. Les pots d'Essertines en témoignent également. Pots glaçurés et pots non glaçurés sont cuits ensemble, les plus communs servant de base à l'empilement des autres, ce qu'attestent les gouttelettes de glaçure tombées des uns sur les autres au moment de la fusion. L'empilement est resserré au maximum, et dès l'ère du tournage fin et de la glaçure, au XVI<sup>e</sup> siècle, les ratés s'amoncellent : déformations, fissurations et collages multiples entre pots. Ces défauts et la présence des pots qui les portent dans un site de consommation est un phénomène loin d'être inintéressant : il signale de manière privilégiée les lois de l'offre et de la demande, les contacts qui s'établissent nécessairement entre un potier et sa clientèle et qui ne suivent pas toujours les pratiques commerciales les plus communément représentées.

### 5. La commercialisation.

Le village d'Essertines est à ce titre un exemple modèle. C'est par dizaines qu'on relève les traces pourtant d'ordinaire fugaces des relations qui se nouent entre consommateurs et producteurs, dont les "ratés de cuisson" surtout sont révélateurs. Ils ont été vendus, ou acquis, puisque retrouvés dans un centre de consommation, ou portant les traces de leur utilisation : brûlé ou grisé d'usage notamment. Parmi les ratés, il en est qui sont incidentels ou accidentels : les premiers ne supposent qu'un défaut léger, esthétique surtout et qui ne nuise pas à l'usage. Les seconds sont porteurs de défauts graves, affaissements, fissurations, et sont généralement rejetés lors du défournement. Tel n'est pas le cas à Essertines.

Parmi les ratés incidentels, les plus courants sont les collages entre vases glaçurés, sur la panse ou sur le fond. Sur la panse, cas des pichets qui semblent cuits en charges trop serrées à l'intérieur du four. Sur le fond, cas des pots à cuire dont on reconnaît le mode d'empilement : fond contre fond. Pour l'ensemble de ces poteries glaçurées, c'est peut-être justement la glaçure qui a motivé la récupération : ceux-là étaient sans doute aussi les plus coûteux, toutes proportions gardées, et le potier tenait-il à les vendre, même à plus bas prix, quitte à les retravailler à froid, ce qui se passait effectivement : séparées au ciseau, les céramiques portent des lentilles de collage en relief arraché sur la paroi d'un autre vase. Une vingtaine de pots, dans le dépotoir d'utilisation domestique du village d'Essertines, en portent la trace. Le potier, systématiquement, les ponçait avant la vente. Autre défaut, dû à un mauvais contrôle de la température en fin de cuisson, le virage de la couleur de la glaçure. D'un bel orange sur une pâte cuisant rouge, elle tourne au vert-bronze lorsque la

surface des parois se grise. Il arrive qu'un même pot porte une glaçure rouge sur une face et verte sur l'autre, trace d'un coup de feu.

Quelques défauts mineurs affectent encore l'aspect extérieur des vases : petites projections d'argile tombées dans l'intérieur d'un pot ou incrustées sur l'extérieur. Tous les défauts mineurs ne sont pas rectifiés, de même qu'ils étaient parfois invisibles de l'extérieur - et de l'acheteur. Parmi les déformations, celles de la panse, ondulée ou enfoncée, ne sont pas un handicap. Les brisures ne se localisent d'ailleurs pas à ces endroits précis. Une anse trop aplatie sur la panse d'un pichet, par contre, nuit à sa préhension<sup>81</sup> mais il s'agit encore d'un raté léger : l'imperméabilité du vase n'en sort pas amoindrie. Tout autre est le cas de la surchauffe qui a grésifié partiellement un quart au moins des pots à cuire achetés par les habitants du village. Ce sont sans doute des pièces cuisant près de la flamme, qui subissaient une température trop élevée. Mais le nombre de ces ratés est quantitativement surprenant : si le potier ne peut savoir à l'avance qu'une argile est grésifiable, de l'observation du hasard peut naître la réexpérimentation. Et les utilisateurs ont retrouvé avec ces accidents de cuisson la possibilité de cuire à même les braises, comme le faisaient leurs ancêtres du XIV<sup>e</sup> et du XV<sup>e</sup> siècle, les potages au sens médiéval du terme. Ce sont en effet surtout ces pots, à fond épais, quasi vitrifiés, solidifiés et imperméabilisés, qui portent de fortes traces de brûlé d'usage et même encore des morceaux de charbon de bois collés sur l'extérieur des fonds.

Ainsi, malgré la faible valeur des objets céramiques, connue par les sources écrites, les poteries sont récupérées. Le métier de potier n'est pas d'un grand rapport. D'où la vente, après réparation, des ratés de cuisson. Même s'il y a vente à plus bas prix, vendre un raté, c'est aussi éviter une perte à 100%. Le risque serait donc grand de juger malhabile l'artisanat forézien de la céramique rien que d'après celles du village d'Essertines. Les facteurs socio-économiques sont sans doute ici déterminants. En pays "pauvre", on fait peut-être plus d'économies. Et la commercialisation des produits défectueux a duré jusqu'à la disparition de l'artisanat, en Forez. A St Georges de Baroille, les ratés légers étaient exposés devant la poterie, vendus au rabais<sup>82</sup>, ou donnés aux femmes et aux enfants qui se rassemblaient devant le four lors du défournement. Et le Forez n'est pas la seule région à commercialiser les ratés. Là où des règlements de métiers organisent la profession, les interdits se multiplient - ce qui prouve bien la pratique ! "Que nulz (potier de terre) ne puisse embouser (coller) pos ne recuire pos que de tel façon come i sont fais, car l'embouement est fait d'oes (oeufs) et de chaus"<sup>83</sup>. Et l'interdiction faite à Paris de tourner de nuit est une exigence de qualité, du côté du consommateur "Nus potier ne puet ouvrer de nuit seur roe ; et se il le fet, il est a V. s. d'amende à poier au roi : quar la clartez de la nuit ne souffist pas a ouvrer seur roe"<sup>84</sup>. Le minimum : voir, au moins, ce que l'on fait !

Les relations des potiers et de leur clientèle ne se résument pas à la vente et à l'acquisition de ratés de cuisson. Le potier se conforme aux usages alimentaires et culinaires de son temps. Son approche de son métier est quasi ethnographique. Il sait qu'il doit perforer

avant cuisson les formes ouvertes pour qu'on puisse les suspendre aux murs : il n'existe pas encore de meuble vaisselier. Il lui faut connaître la forme et la taille des fromages pour façonner les faisselles. Au XVII<sup>e</sup> siècle, la faisselle de terre - d'apparition tardive - ne porte aucune trace de finition. C'est le plus mal tourné de tous les pots de l'inventaire. Il faut penser, sans doute, que les faisselles à égoutter le petit lait du fromage frais restaient confinées à la cave ou au cellier. Ou, peut-être, tout comme aux temps modernes, étaient-elles vendues avec le fromage, comme simple contenant jeté aussitôt que consommé. Il lui faut être conscient du risque de bris des goulots de cruches, que le potier pose le plus haut possible au-dessous de la lèvre, pour éviter une casse précoce et pour éviter les débordements. Il lui faut s'adapter aux usages alimentaires : cruche à goulot étroit pour la conservation de l'huile, pâte poreuse qui conserve la fraîcheur dans les pots à eau. Il lui faut connaître les us et coutumes des apothicaires, pour qui l'on cuit des albarèles ou des "boîtes" à pharmacie, petits cylindres bas à couvercle connus, dans l'héraldique du XV<sup>e</sup> siècle, par les armoiries des Chirurgiens, posées "2 sur 1, d'azur à trois boîtes couvertes d'argent"<sup>85</sup>. Les albarèles sont présents sur le site et une telle boîte a été découverte dans un petit dépotoir de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, à Essertines<sup>86</sup>.

Ces relations discernables dans le mobilier d'Essertines ne sont pas des cas isolés. Au XVI<sup>e</sup> siècle, les textes commencent à signaler l'intervention de l'acheteur potentiel dans les fabrications céramiques spécialisées ou à usage professionnel<sup>87</sup>. En outre, la poterie est en elle-même la preuve d'autres formes d'activités industrielles et des relations entre les divers artisans, ceux de la métallurgie notamment. Le métier de potier en terre n'est pas une profession cloisonnée. Ce sont les creusets des fondeurs de métaux précieux, les appareils de distillation des apothicaires, les ustensiles des médecins, ventouses de terre bien connues par l'iconographie, ou les ustensiles de l'horticulture, arrosoirs et pots de fleurs - même au Moyen-Age. De telles relations entre artisans ont peut-être aussi, anciennement, inspiré nombre de décors des céramiques des XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles. Le partage du corpus décoratif est en tout cas flagrant : les motifs floraux, présents dans l'orfèvrerie, ornant clous de ceinture et fermaux. Le poucier peint à l'englobe sur l'anse d'un pichet n'est que l'imitation en aplat des pouciers de pichets d'étain. Les anses coudées sont, d'abord, celles de marmites en airain. Les décors les plus courants sur les poteries médiévales d'Essertines Basses, motifs "en pointe de diamant", les molettes losangées ou à chevrons sont, également, ceux de la taille de la pierre<sup>88</sup>. Ce partage des motifs décoratifs avec d'autres corps de métier n'est pas un phénomène à négliger.

Mais le potier ne satisfait pas à toutes les demandes. Liée, sur le plan des mentalités, à la pratique usuelle de l'achat des ratés de cuisson, il faut compter aussi celle des réemplois. A cet égard, le village d'Essertines est une micro-société du remploi. Cruche brisée en deux horizontalement et récupérée en jatte à une période où la jatte n'appartient pas encore à l'inventaire du potier, fusaïoles retaillées dans un tesson<sup>89</sup>.... Du XIV<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle, c'est une vingtaine au moins de ces fusaïoles, disques, pesons, bouchons, ou jetons de jeux qui furent retaillés, soit dans un fragment de tuile canal pour les gros objets, soit dans

un tesson de pot non glaçuré pour les fusaïoles, soit dans un tesson de pot glaçuré pour les jetons de jaquet ou de dames ; l'opposition de jetons découpés dans des pots à pâte grise d'une part ou à glaçure rouge orange d'autre part se prêtant admirablement à la récupération ludique des pots cassés (les pions adverses, au Moyen-Age, étant respectivement rouges et noirs). Un cas extrême d'adaptation à la récupération a pu être relevé : l'un de ces jetons fut retaillé dans le fond brûlé et noirci d'un pot à cuire : pas besoin de le colorer ! Ce stade du réemploi où l'utilisateur se substitue au potier, dans une faible mesure bien sûr, est à ne pas oublier lorsqu'on étudie le mobilier céramique d'un centre de consommation. Le pot, fragile, perdure sous d'autres formes.

A défaut de localiser précisément les centres de fabrication, on connaît du moins, en Forez, les points de vente et les modes de distribution. Dans cette région où les foires n'ont eu aucun succès au Moyen-Age, ce sont les marchés bi-hebdomadaires du mercredi et du samedi, à Montbrison - le marché régional - qui attiraient potiers et acheteurs. L'ensemble de la production, en effet, apparaît très locale. Il n'y a guère que quelques tessons qui fassent référence à de plus lointaines productions : une trompe à pâte beige ornée de flammules à l'ocre et un décor de pichets en provenance de Lyon ou de Vaise, pour le XIVE siècle, peut-être un décor de type saintongeais pour le XVIIe siècle. Mais le reste est remarquablement homogène. L'acquisition de ratés de cuisson, du reste, ne peut qu'attester une production très locale : il eût été aberrant de vendre à longue distance un produit peu coûteux à l'origine, déprécié par son état. On admettra donc qu'en Forez la production soit locale. Les potiers organisent leur réseau de distribution autour des marchés des villes de Montbrison, St Germain Laval, Feurs, ou Sury le Comtal, voire St Galmier : en plaine. Dans la montagne proche, deux choix : soit pour les villages les plus proches, descendre au marché et remonter ses achats à dos d'homme ou à dos d'âne, le plus courant sans doute, soit pour les sites les plus lointains, embryon d'exportation, attendre le passage du "char chargé de pots" péagé sur la route de Lyon au Puy et qui transite par le péage de Chatelneuf au tarif peu coûteux d'un pot<sup>90</sup>. Au milieu du XIXe siècle encore, les poteries de Saint Georges de Baroille, qu'on retrouve sur le site d'Essertines au XVIIIe siècle, parviennent jusqu'aux plaines du Forez par transport en charrettes à deux roues garnies de paille, le trajet s'effectuant au pas pour limiter la casse<sup>91</sup>.

Sur les marchés, un quartier spécialisé, la "tupinerie", est réservé à la vente des céramiques. Les potiers s'y installent moyennant un droit d'étal modique : à St Galmier, le tupinier paye, en nature, un pot annuel : c'est le "terrage", sorte de droit de place<sup>92</sup>, tout comme les marchands de fromage y doivent un fromage. Il est intrigant de noter que, sur la place de cette ville, le marché de la tupinerie jouxte celui de la savaterie, cuirs et pots restant proches sur le marché tout comme tanneries et poteries le sont souvent à la périphérie des villes. Si, à Paris, le *Livre des Métiers* souligne l'interdiction de vendre "en rue ne en voierie" mais "es halles", à Feurs comme à Montbrison le marché se tient "in

carriera tupinerie", c'est-à-dire le long des rues<sup>93</sup>, endroit localisable aujourd'hui encore à Montbrison sur l'actuelle rue Tupinerie, axe principal de la ville, dont le nom s'est conservé et qui abrite toujours les marchés du samedi matin. Il est difficile, par contre, de savoir qui est présent à l'étal pour la vente des produits céramiques. Les tupiniers signalés pour le droit d'étal sont parfois des tupinières, au point qu'on peut se demander si ce n'est pas surtout là que s'exerçait le rôle de la femme dans l'artisanat céramique. A Dixmont, en 1527, c'est la femme d'un potier qui se prend de querelle avec le prévôt du lieu<sup>94</sup>, tout comme dans la miniature de l'Arsenal où ce sont des femmes qui, "marchandes de pos et de vaisseaus de terre", vendent, empilées sur le sol, les céramiques aux passants.

Bien des informations manquent encore pour cerner ce métier peu glorieux mais pourtant essentiel à la consommation médiévale ou moderne qu'est le "potier en terre". L'archéologie, trop sélective, privilégie les fours au détriment des ateliers, des bâtiments voués au stockage du bois, ou des entrepôts. La méthode régressive n'est pas pleinement satisfaisante : on n'est jamais certain que tout se passe à l'identique. Il est frustrant de connaître les productions sans savoir d'où elles proviennent. Mais si le temps n'est pas encore venu des synthèses achevées, les efforts tendent aujourd'hui à englober sous tous ses aspects, historiques, archéologiques et iconographiques, le métier de potier. Un récent colloque à la Sorbonne confirme ce besoin de caractériser non plus seulement en lui-même mais face à l'ensemble de la vie socio-économique l'une des professions les plus mal connues paradoxalement - lorsqu'on a tant étudié les productions - de l'artisanat de la fin du Moyen-Age et du début des temps modernes. Mais le véritable progrès de la céramologie ne sera-t-il pas d'admettre, avec toutes les implications éventuelles, la place subalterne en son temps de cet objet de la recherche ? Le potier, bas placé dans l'échelle sociale, fabriquait surtout des pots de faible valeur, déjà largement concurrencés, à la fin du Moyen-Age, par bien d'autres matériaux : le bois ou l'osier depuis toujours, les métaux depuis le XIV<sup>e</sup> siècle dans toutes les classes sociales, le verre aux temps modernes surtout en milieu rural. Etudier la céramique ou l'artisanat potier, c'est donc aussi lui restituer sa place et son rôle à l'intérieur d'un système mobilier des objets bien plus complexe et surtout bien plus instructif.

Danièle ALEXANDRE BIDON  
Assistante de Recherches,  
Groupe d'Archéologie Médiévale,  
Centre de Recherches Historiques, EHESS.

1. **Proverbes français antérieurs au XV<sup>e</sup> siècle** (Champion, 1925), n°259.
2. L'Art Index de Princeton signale un vitrail de la Sainte Chapelle (abside, baie 7), le manuscrit Latin 11560 f° 141v° et 174 (BN), la fresque de Gurk, cathédrale Maria Himmel (galerie Ouest). Renseignements communiqués par Perrine Mane (CNRS).
3. **La céramique : fabrication, commercialisation, utilisation.** Colloque du CRAM, octobre 1985. Jean Chapelot, Rapport..., p. 41 (dactyl.).

4. **Potiers de Saintonge...**, p. 25.
5. H. Blake, **Medieval technology...**, p. 441.
6. D. Schweitz, **L'artisanat céramique...**, p. 66.
7. M. Richter, **Nouvelles archéologiques...**, p. 190.
8. J. Nicourt, **Productions médiévales...**, p. 118.
9. Ms Fr. 9136 f° 60 (BN).
10. J. Nicourt, **ibid.**, p. 119.
11. D. Perrugot, "L'atelier médiéval de Dixmont", 1983.
12. A. Theoleyre et A.A. Actorie, **La poterie ancienne...**, p. 26.
13. J. Chapelot, **ibid.**, p. 41.
14. Ms Fr 22532 f° 223 v (BN).
15. M. Richter, **Nouvelles archéologiques...**, pp. 190-192.
16. D. Schweitz, **ibid.**, p. 79.
17. J. Chapelot, **ibid.**, p. 39.
18. A. Theoleyre et A.A. Actorie, **ibid.**, p. 12.
19. Etienne Boileau, **Le Livre des métiers**, fac-simile du manuscrit de la Sorbonne. Statuts des potiers de terre, article 1.
20. **Ibid.**, article 2.
21. M. Gonon, **La vie familiale en Forez...**, Arch. dep. B 1862, 171.
22. La Bible, version d'Ostervald (rev. 1881), Paris, 1898.
23. **Potiers de Saintonge**, p. 49.
24. E. Fournial, **Les villes...**, p. 645.
25. J. Canard, **Le patois...**, p. 69.
26. Ms Fr 22532 f° 223v (BN).
27. D. Schweitz, **ibid.**, p. 68.
28. M. de Boüard, **Manuel...**, p. 139.
29. **Ibid.**, p. 138, note 440.
30. Ms Fr 22532 f° 234 (BN).
31. **Ibid.**
32. E. Fournial, **ibid.**, p. 643.
33. M. Mollat, **Journal du Procureur Dauvet...**, p. 329.



34. *Ibid.*
35. *Ibid.*, tome 2, p. 638.
36. Ms Fr 9136 f° 60 (BN).
37. M. de Boïard, *ibid.*, p. 147.
38. J. Nicourt, *ibid.*
39. Ms Fr 9136 f° 104 (BN).
40. *Ibid.*, f° 104 v (BN).
41. *Ibid.*, f° 111 v (BN).
42. E. Fournial, *Les villes...*, p. 5.
43. *Ibid.*, p. 204.
44. M. Devun, *Petite géographie de la Loire...*, p. 44.
45. E. Fournial, *Les villes...*, pp. 2-3.
46. *Ibid.*, p. 457.
47. *Ibid.*, p. 430.
48. *Ibid.*, p. 432.
49. *Ibid.*, p. 430.
50. M. Mollat, *ibid.*, p. 251.
51. *Ibid.*, pp. 349 et 273.
52. *Ibid.*, p. 239.
53. E. Fournial, *ibid.*, p. 181.
54. F. Espagney, *La céramique...*, note 200.
55. *Potiers de Saintonge*, p. 44.
56. D. Schweitz, *ibid.*, pp. 67-68.
57. J. Nicourt, *ibid.*, p. 118.
58. Ms Fr 1537 XVI<sup>e</sup> siècle (BN), *Chants royaux pour la conception*.
59. F. Piponnier, "La céramique...", in *Colloque du CRAM, La céramique...*, note 49.
60. *Alsace : vigneron et artisans...*, p. 41, n° 72.
61. F. Espagney, *ibid.*, note 363.
62. Poulet, *La poterie traditionnelle...*, p. 45.
63. Reproduction publiée in J. Anquetil et D. Vivien, *La poterie*, p. 79.

64. Graduel de Lomnice nal Popelkou, 1578-1582. Enluminure offerte par la corporation des potiers, Prague, Université, A. 53/a, XVII. Je remercie Perrine Mane qui me l'a signalée.
65. Essertines, dépotoir, zone P2 couche 800 (mobilier déposé au MNATP).
66. Essertines, zone K, couche 1337.
67. Ibid.
68. Essertines, zone P2, couche 789.
69. Ibid., couche 813.
70. Essertines, zone K3, couche 1206.
71. Ibid.
72. Essertines, zone P2, couche 809.
73. Essertines, zone K2, couche 1347.
74. Fouilles dirigées par Jean-Michel Poisson, chef de travaux à l'EHESS (mobilier déposé au CIHAM de l'Université Lyon II).
75. Essertines, zone K2, couche 1339.
76. D. Schweitz, *ibid.*, p. 69, miniature de Jean Fouquet, v. 1460.
77. J. Colbeck, *La poterie technique du tournage*, p. 153.
78. Essertines, zone P2, couches 799 et 816, ou zone P3, couche 960, par ex.
79. V. Gay, *Glossaire archéologique*, p. 671, cit. d'après Picolpassi, *L'art du potier*, 13 et 21. 1560.
80. M. Robert, *La poterie traditionnelle de grès en Puisaye*, (Auxerre, 1975) p. 45.
81. Essertines, zone K, couche 1338.
82. A. Theoleyre et A.A. Actorie, *ibid.*, p. 33.
83. V. Gay, *ibid.* (addition au règlement d'Etienne Boileau, 1300, p. 190), p. 409.
84. *Le livre des métiers*, *ibid.*, article 6.
85. *Sculptures médiévales...*, p. 201, n° 140.
86. Essertines, zone P2, couches 795 et 797.
87. J. Chapelot, *ibid.*, p. 45.
88. *Sculptures médiévales...*, p. 237, n° 166 ; *ibid.*, n° 94, 95a et 95b ; *ibid.*, pl. XXII 1 et 2, p. 112.
89. Il existait des moulins à foulon à Essertines. Les "paysans" étaient aussi tisserands, E. Fournial, *ibid.*, pp. 401 et 405.

90. E. Fournial, *ibid.*, p. 351.  
 91. A. Theoleyre et A.A. Actorie, *ibid.*, p. 35.  
 92. E. Fournial, *ibid.*, p. 165.  
 93. *ibid.*, p. 161.  
 94. D. Perrugot, *ibid.*, p. 10.

### BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE

#### ALEXANDRE BIDON Danièle

- Les fouilles d'Essertines-Basses, étude du mobilier céramique, Mémoire de l'EHESS, Paris 1978.
- Poterie en terre et équipement domestique en Forez du XIVe au XVIIe siècle, Mémoire de DEA, EHESS, Paris, 1980.
- "La préparation des repas et leur consommation en Forez au XVe siècle" (en coll. avec C. Beck-Bossard), Actes du Colloque de Nice Boire et Manger au Moyen Age, Tome II, Les Belles Lettres, 1984 ; p. 59-71.
- "Mobilier céramique et alimentation (XVIe-XVIIe s) : l'exemple d'Essertines" à paraître dans *Cahiers Archéologiques de la Loire*.

#### ALSACE, VIGNERONS ET ARTISANS,

Catalogue d'exposition, MNATP, oct. 1976 - janv. 1977, ed. Musées Nationaux, Paris, 1976.

#### ANQUETIL Jacques et VIVIEN Daniel,

*La poterie*, Dessain et Tolra/Chêne, 1976.

#### BARTON K.J.,

*Pottery in England*, ed. David & Charles, 1975.

#### BLAKE Hugo,

"Medieval pottery : technical innovation or economic change ?" *British Archaeological Reports*, tome 41, p. 435-472, Londres 1978.

#### BOUARD (de) Michel,

*Manuel d'Archéologie Médiévale*, SEDES, 1975.

#### BRICKMAKING,

*a history and gazetteer*. Survey of Bedfordshire, Bedfordshire County Council, 1979.

#### CANARD Jean,

"Le patois de St Romain d'Urfé", suppl. à *Patois vivant-Pays vivant*, n° 11, novembre 1982.

#### CERAMIQUE (La) : FABRICATION, COMMERCIALISATION ET UTILISATION,

C.R.A.M. Congrès d'Archéologie Médiévale, octobre 1985, Rapport dactylographié.

#### CHAPELOT Jean,

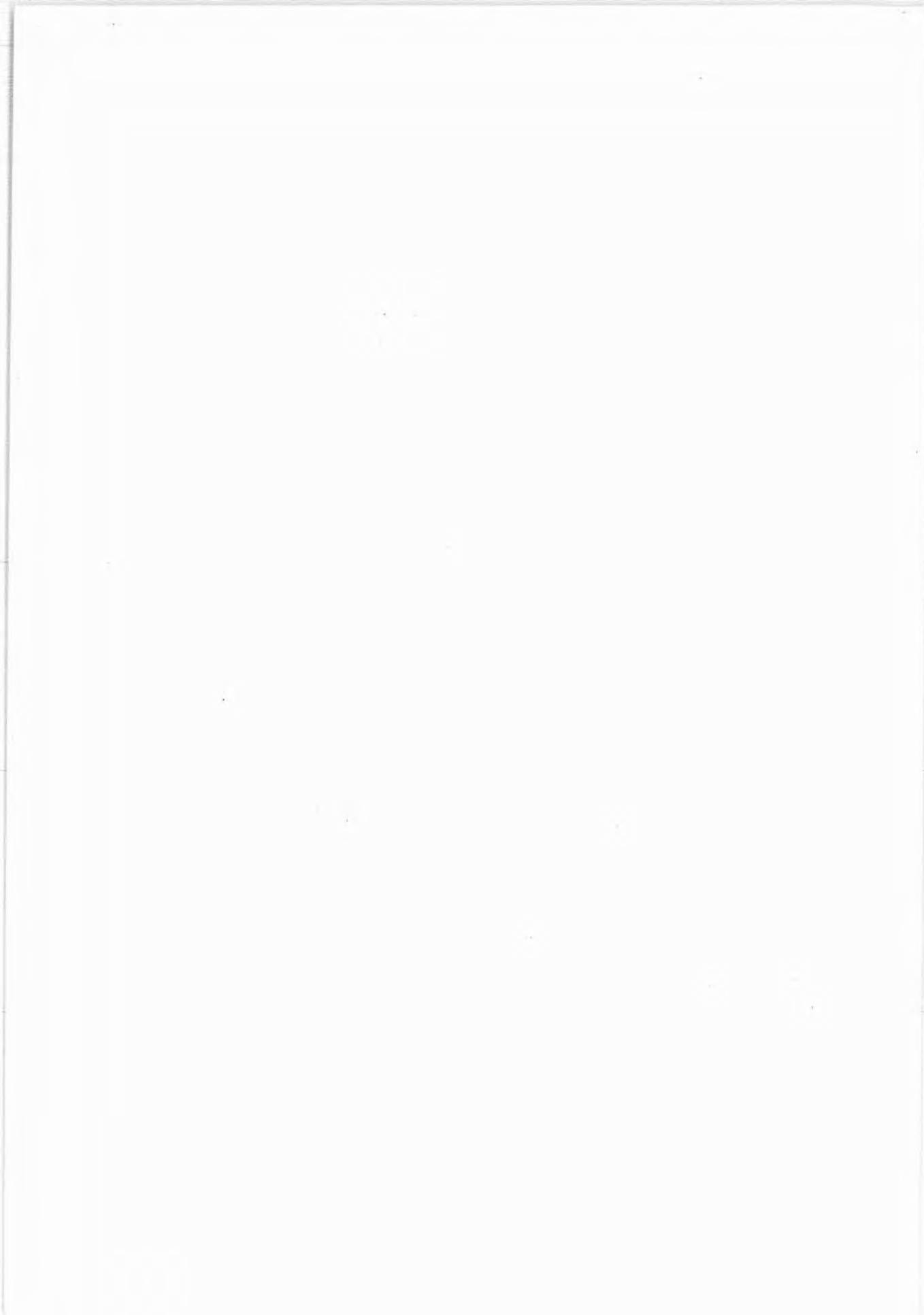
"Aspects socio-économiques de la production, de la commercialisation et de l'utilisation de la céramique". Rapport dactylographié, in *La Céramique... Congrès d'Archéologie Médiévale*, 1985.

- CHAPELOT Odette,  
"Tuiliers bourguignons aux XIVe-XVe s. : aspects socio-économiques de la production",  
in *La Céramique*, *ibid.* rapport dactylographié.
- CHOPELIN Claude,  
*La céramique du Moyen Age dans la région de Charlieu*, Groupe de recherches  
Archéologiques de Charlieu, décembre 1969.
- ESPAGNEY Françoise,  
La céramique commune en France, fin XVIIIe-XIXe siècle, thèse de doctorat de 3e  
cycle, Université de Paris I, juin 1979 (2 vol.) dactyl.
- FARMER Peter G.,  
*An introduction to Scarborough Ware*, ed. Farmer, 1979.
- COLBECK John,  
*La poterie, technique du tournage*, Dessain et Toira, 1974.
- DEVUN M.,  
*Petite géographie du Département de la Loire*, ed. Fr. Nouvelles, Grenoble, 1944.
- FOURNIAL Etienne,  
*Les villes et l'économie d'échange en Forez aux XIIIe et XIVe siècles*, Presses du Palais  
Royal 1967.
- HOFAMTERSPIEL,  
ed. Platnik, Wien 1976 (fac. simile du tarot de 1450).
- GONON Marguerite,  
*La vie familiale en Forez au XIVe siècle et son vocabulaire d'après les testaments*,  
Paris, 1967.
- JOPE E.M.,  
*Medieval ceramica, a history of technology*, Oxford 1956.
- MOLLAT Michel,  
*Les affaires de Jacques Coeur*, *Journal du Procureur Dauvet*, Colin 1962.
- NICOURT Jacques,  
- "Productions médiévales des potiers de terre parisiens", *Les dossiers de l'Archéologie*  
n° 7, novembre décembre 1974.  
- *Céramiques médiévales parisiennes*, ed. JPGF (sous presse) 1985.
- ORTON Clive,  
*Medieval pottery from a kiln site at Cheam : interim report*, *The London*  
*Archaeologist*, vol. 3 n° 11, été 1979 et n° 13 hiver 1979.
- PERRUGOT Didier,  
*"L'atelier médiéval de Dixmont (Yonne)"*, *Cahiers d'Archéologie Villeneuvienne*, n° 2,  
1983.
- PESEZ J.M. (dir.),  
*Culture matérielle d'un village forézien : Essertines-Basses*, 1981, Rapport DGRST  
1982, dactyl.
- PIPONNIER Françoise,  
*"La céramique dans un corpus documentaire : les inventaires bourguignons des XIVe-*  
*XVe siècles"*, à paraître in *La Céramique... ibid.*, rapport dactyl.

- POTIERS DE SAINTONGE,  
huit siècles d'artisanat rural, Catalogue d'exposition, MNATP nov. 1975 - mars 1976,  
ed. des Musées Nationaux, 1975.
- RICHTER Miroslav,  
"The site of Sezimovo Usti, District of Tabor, S. Bohemia", in *Nouvelles Archéologiques dans la République socialiste tchèque*, Xe Congrès International des sciences préhistoriques et protohistoriques, Mexico 1981, Prague-Brno 1985.
- ROBERT M.,  
*Les poteries populaires et les potiers du Limousin et de la Marche, du XVIIIe siècle à nos jours*, ed. Fern 1972.
- SCHWEITZ Daniel,  
"L'artisanat céramique dans le Centre à la fin du Moyen Age" *Revue archéologique du Centre*, tome 20, 77-78, 1981.
- THEOLEYRE A. et A. et A. ACTORIE,  
*La poterie ancienne à St George de Baroille*, Univ. de St Etienne, Le Puy 1983.
- THIRIOT J.,  
- "Les fours de potiers médiévaux de Bollène", *Archéologie Médiévale*.  
- "Approche de la typologie de production potière de St Blaise de Bauzon (Bollène-Vaucluse) au XIIIe siècle : essai sur le four 187 D" in *La Céramique...* ibid. à paraître.
- WILLESME Jean-Pierre,  
*Sculptures médiévales du Musée Carnavalet, XIIe - début XVIe s.*, Catalogues d'Art et d'Histoire du Musée Carnavalet, Imprimerie Municipale 1979.

#### BIBLIOGRAPHIE MANUSCRITE

- BARTHELEMY L'ANGLAIS,  
*Livre des Propriétés des Choses* (XIIIe siècle), Ms Français 22532 (Bibliothèque Nationale) XVe s.
- PLATEARIUS,  
*Livre des Simples Medecines*, Ms Français 9136 (Bibliothèque Nationale) XVe siècle.



## LA CERAMIQUE D'EPOQUE MODERNE DU MUSEE CARNAVALET

Il n'existait pas encore d'étude des céramiques post-médiévales découvertes à Paris ; c'est pourquoi j'ai consacré mon mémoire de maîtrise aux collections du Musée Carnavalet. Leur examen a permis d'obtenir divers résultats que je ne me propose pas de présenter ici<sup>1</sup>, de même qu'il n'est pas question de redonner ici un catalogue du matériel. C'est l'exposé de la méthode d'étude qui a semblé surtout convenir à l'esprit de RAMAGE.

### I. PRESENTATION

Mais une brève présentation de cette céramique est malgré tout nécessaire. Les collections du musée Carnavalet sont remarquables tant par la qualité des objets conservés que par leur quantité. Il a été possible de dénombrer plus de 560 poteries de grès ou de terre cuite, glaçurées ou non. D'autres, dont l'accès était momentanément rendu impossible par la modernisation du musée, sont rangées dans les réserves et n'ont pu être étudiées. La figure 1, pot de terre cuite glaçuré de vert, à forme assez lourde, ou la figure 2, pichet en grès gris avec traces de glaçure brune, donnent une idée d'un ensemble très disparate, puisque plus de 160 catégories d'objets ont pu être distinguées.

La plupart des objets sont, sinon intacts, du moins dans un très bon état de conservation. Souvent fêlés ou écaillés, quelquefois légèrement fragmentaires, ils sont presque toujours de forme reconnaissable ; il serait tentant d'écrire qu'ils sont "présentables". La collection du Musée Carnavalet comprend très peu de tessons, dans des proportions en tout cas bien moindres que celles des fouilles contemporaines. Ces fragments sont, de plus, très souvent pourvus d'un décor, et inscriptions, motifs héraldiques ou poignées imagées se trouvent en proportions bien supérieures à celles des corbeilles à tessons d'aujourd'hui (fig.10).

Ce tri qu'ont opéré les collectionneurs d'hier offre d'incontestables avantages d'ordre esthétique pour quiconque reste insensible au charme des tessons. Mais il présente aussi des inconvénients pour l'archéologue :

- Ces objets sont nombreux. Mais ils sont statistiquement peu représentatifs des quantités et des proportions réellement utilisées : les pots de terre cuite sont plus fragiles que ceux de grès, les formes ouvertes moins résistantes que les compactes. Délaisser les objets fragmentaires revient donc à privilégier les poteries compactes et celles de grès. En

outre, les registres du Musée de Sèvres témoignent de la pratique de l' "échantillonnage" : un numéro d'inventaire (5665) englobe "... 8 lampions funéraires, ceux-ci pris sur une masse de plus de trois cents".

- Ces objets sont beaux. Mais ce critère de ramassage a imposé une sélection nuisant, là encore, à la représentativité des objets conservés. Un examen hâtif des collections amènerait à conclure qu'un grand nombre de poteries était décoré ; alors qu'il s'agit plus vraisemblablement de pièces exceptionnelles. Mais elles furent systématiquement récupérées. Aussi sont-elles relativement nombreuses dans les collections du Musée Carnavalet.

- Le cas des tirelires. - E. Toulouze écrivait en 1897 : "nous relevâmes encore des tirelires, du temps de Charles VI, garnies de pièces d'argent"<sup>2</sup>. De fait, plusieurs tirelires sont au Musée Carnavalet. Quelques-unes sont intactes, mais toutes sont vides. Pour identifier leur contenu, il aurait de toute façon fallu les briser : il se manifeste là une nette curiosité, de la part des chercheurs du XIXe siècle, pour tout ce qui est "historique", c'est-à-dire écrit ou figuré - en l'occurrence les pièces - et un mépris conséquent pour les tirelires de terre cuite.

Cette collection rassemblée à la fin du XIXe et jusqu'en 1920 témoigne donc des conceptions des fouilleurs d'antan : la collecte n'était pratiquée qu'à des fins muséographiques. Il n'existait d'ailleurs pas, à ma connaissance, de relevés de fouilles scientifiques, tels que nous les pratiquons aujourd'hui ; le contexte est systématiquement oublié<sup>3</sup>.

Les rares publications sont d'une grande pauvreté et les quelques renseignements qui s'y trouvent sont bien souvent noyés dans de longues dissertations sur l'histoire du lieu de découverte. Encore ces renseignements, rares et parfois erronés pour la céramique médiévale<sup>4</sup>, sont-ils quasi inexistants pour les poteries plus tardives : E. Toulouze, l'un des savants les plus modernes de son époque, évoque parfois le "ramassage" de poteries dans un puits ou un remblai. Mais elles sont désignées sous des appellations difficilement utilisables, telles que : "lot de poteries" ou "une quantité considérable de poteries"<sup>5</sup>. Ces éléments sont enfin juxtaposés à une théorie générale sur les céramiques médiévales, tout en en restant parfaitement dissociés : l'on ne sait si la datation des objets est issue de la théorie ou si celle-ci est née de l'observation des découvertes.

Si ces publications sont rares et inutilisables, un jeu d'étiquettes donne plus d'informations : elles indiquent le plus souvent la date de la découverte : "août 1894...", ou le lieu : "Rue des Carmes, 11 bis..." ; parfois sont mentionnées les circonstances - "dans un remblai", ou "dans un puisard" - et même la profondeur à laquelle les pièces ont été extraites "trouvé à 2,27 m...". Mais ce jeu d'étiquettes n'est pas toujours utilisable : certains objets en sont dépourvus, alors que d'autres les accumulent, avec des informations évidemment contradictoires.





Fig. 1 (1 : 2)

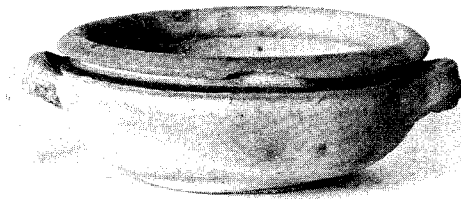


Fig. 2 (1 : 2)



Fig. 3 (1 : 2)



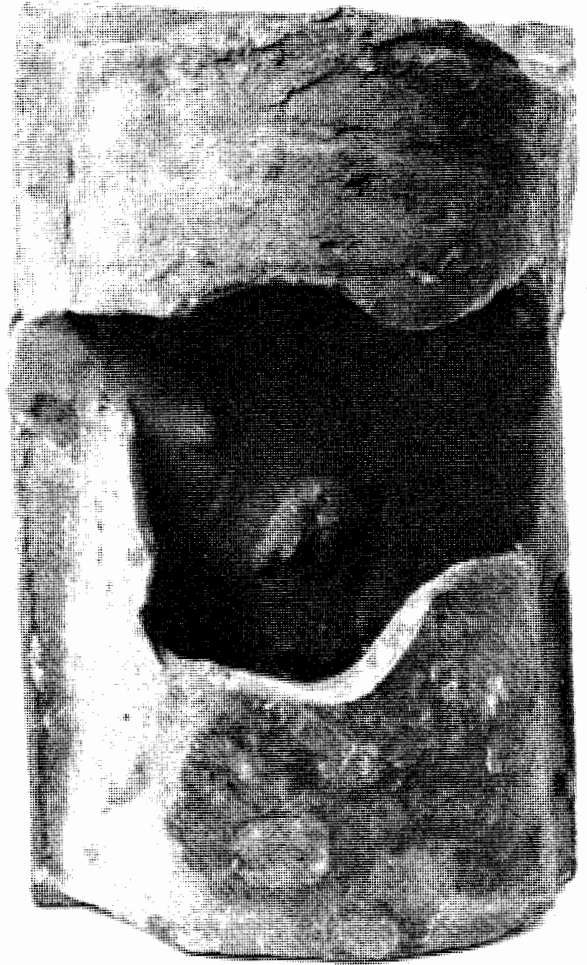


Fig. 4 (1 : 2)



Fig. 5 (1 : 3)



Fig. 6 (1 : 3)





Fig. 7 (1 : 3)

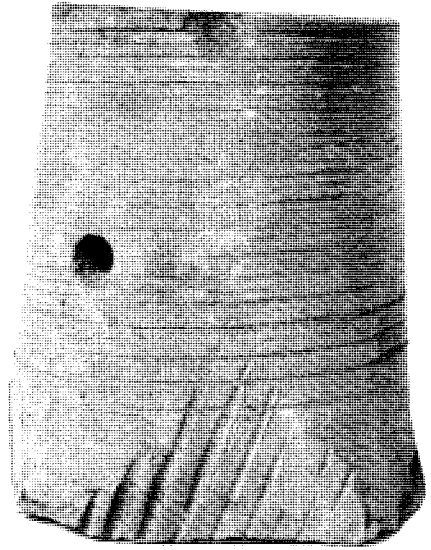


Fig. 8 (1 : 2)

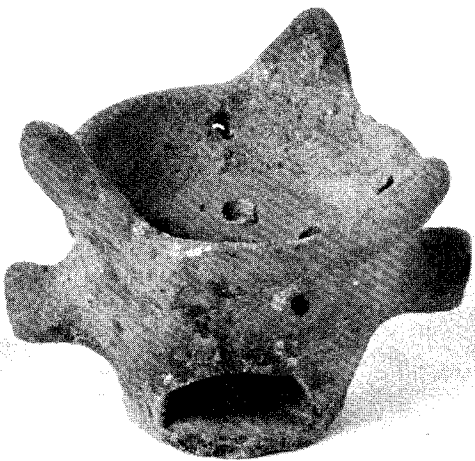


Fig. 9 (1 : 2)

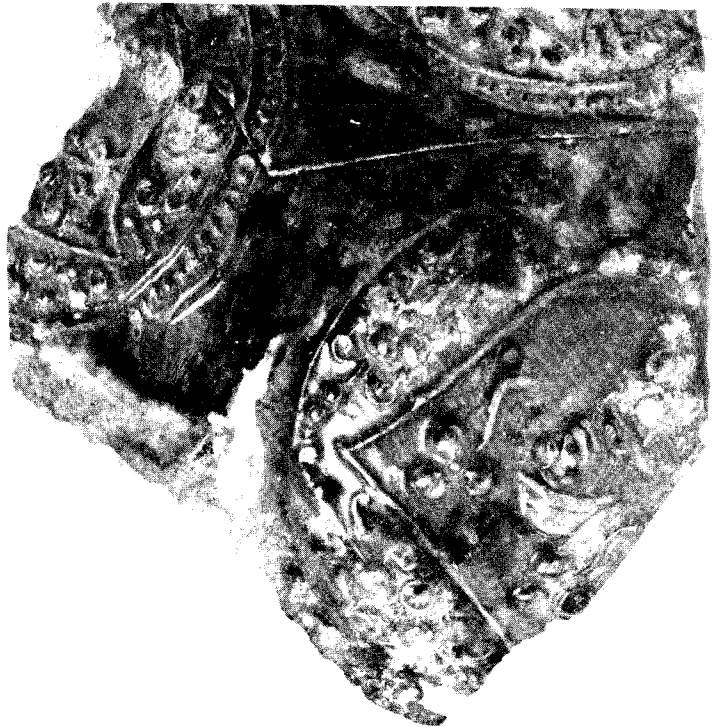


Fig. 10 (1 : 1)





Fig. 11 (1 : 2)

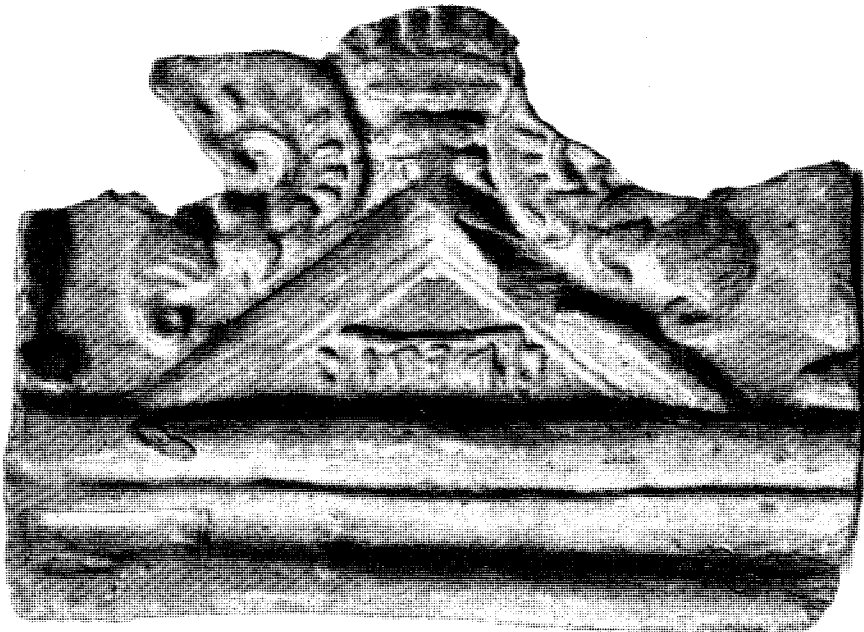


Fig. 12 (2 : 3)





## II. OPERATIONS DE RELEVÉ

J'en viens maintenant aux questions de méthode en suivant le schéma proposé par P.-Y. Balut dans un précédent numéro de RAMAGE<sup>6</sup>.

### I. La "relève organique".

Et, d'abord, la relève organique, en prenant "restauration, restitution, reconstitution, réfection" dans l'acception que leur donne P.-Y. Balut<sup>7</sup>. Je limite à quelques exemples une analyse qui permet d'aborder certains aspects essentiels du comportement des collectionneurs du XIXe et du début du XXe siècle.

Réfections. - Quelques objets fracturés ont été recollés (tessons historiés, par exemple). La complémentarité des parties recollées est évidente : l'on peut en conclure qu'il s'agit de réfections consécutives à une restauration (figure 10).

Matérialisations de restitution. - Le raisonnement de restitution est parfois moins aisé à déceler, dans la mesure où l'on connaît mal les modèles auxquels pouvaient se référer les archéologues. Pour certains objets fragmentaires il y a suffisamment d'éléments de comparaison provenant de la même collection pour que l'on puisse parler de restitution. Il s'agit, par exemple, du tripode de la fig.1 : de nombreux exemplaires n'ont que deux pieds, ou un seul, ou plus du tout. Les modèles intacts sont cependant assez nombreux pour qu'une restitution ait pu être envisagée et technicisée par un pied de plâtre peint. La peinture évoque parfois des traînées de glaçure verte : il s'agit là de reconstitution et non plus de restitution. Dans quelques cas, la matérialisation de la restitution n'est que partielle, ce qui témoigne d'une certaine honnêteté intellectuelle : ainsi, le carreau de la figure 3 présente assez de parallèles pour qu'une forme rectangulaire puisse lui être restituée, ce qui a été fait. Mais le plâtrier a omis de faire figurer une fleur de lys et une feuille dans les deux parties manquantes, ce que les fragments de motifs observables l'autorisaient, par symétrie, à restituer. Un second carreau témoigne de plus de fantaisie : le plâtrier, par comparaison avec d'autres carreaux, a restitué une forme rectangulaire, mais en a reconstitué la longueur ! Le maniement de ces définitions, qui sont nécessaires à une bonne analyse, n'est, on le voit, pas toujours simple.

Un cas douteux. - L'objet de la fig.4, de la collection Magne, est un assemblage de deux parties de forme proche, mais distinctes, comme en témoigne le verso. Sur l'une sont moulées deux bases et leurs deux colonnes, ainsi que le bas d'un écusson à la fleur de lys. Sur l'autre, deux chapiteaux soutiennent une sorte de couronne fleurdelysée et le haut d'un écusson apparaît, surmonté d'une fleur de lys. Ces deux fragments, joints sur deux centimètres, sont ensuite reliés par une partie de plâtre peint.

Mais il est impossible de déterminer les intentions du plâtrier. Celui-ci peut, en effet,

trompé par la proximité des motifs - haut et bas de colonnes, parties supérieure et inférieure d'un blason -, avoir cru de bonne foi que ces deux fragments étaient complémentaires ; sur la base de cette restauration erronée, il aurait ensuite entrepris une réfection, restituant la partie manquante d'après les carreaux et les motifs similaires qu'il connaissait. Mais, autre possibilité, le plâtrier se serait aperçu de l'incompatibilité des deux fragments, et ce nonobstant, il aurait fait une reconstitution, cédant au goût du "présentable" et encouragé par la cohérence apparente du résultat. Ce cas illustre un état de fait : l'archéologie pose des questions auxquelles il n'est pas toujours possible d'apporter une réponse.

## 2. La "relève industrielle".

La quasi-totalité des objets est détachée de tout ensemble, et le contexte de leur découverte presque toujours inconnu. Il convenait donc de leur rendre un "état civil". Ces "inconnues documentaires" sont présentées ici à la façon dont les distingue et les définit P.-Y. Balut<sup>8</sup>.

### A. L'attribution.

Aucun des objets étudiés ne porte de signature ou de marque de fabrique.

Des analyses de laboratoire - analyse de la pâte ou des empreintes digitales - permettraient peut-être de proposer des groupes de provenance. Mais la multiplicité des lieux d'extraction de l'argile et des officines de potiers, mise en évidence par les actes notariés, limiterait l'utilité d'une telle étude<sup>1</sup>.

La comparaison avec des objets analogues découverts dans des fours du Beauvaisis permet d'attribuer à cette région une quantité importante de céramiques (comme les figures 2, 7 ou 10)<sup>9</sup>.

L'analogie signifie que les multiples et infimes différences de détail sont considérées comme dénuées de portée archéologique. Des textes assez nombreux mentionnent des importations du Beauvaisis : il y a donc congruence des témoignages archéologiques et historiques. En revanche, d'autres écrits évoquent l'apport de poteries de Bretagne, Auvergne, Normandie et diverses régions, ce que les études archéologiques actuelles ne peuvent ni confirmer, ni démentir.

Quelques textes voisinent avec des illustrations, qui peuvent alors servir d'indice pour l'attribution si l'origine de l'objet est mentionnée. Tel est le cas de l'objet de la figure 1, dont les formes sont assez proches de celles représentées dans "L'Art du Potier de Terre" de J. Duhamel du Monceau ; l'article s'intitulant "le travail de poterie selon l'usage de Paris", la provenance ne fait guère de doute. La pertinence du rapprochement entre un dessin et un objet est parfois plus incertaine. Peintres ou graveurs ont en effet une vision de la poterie sensiblement différente de celle de l'archéologue, et jugent rarement indispensable de représenter une vue de profil, doublée d'une coupe et accompagnée d'une échelle. En outre,

leur habileté peut être insuffisante pour permettre d'opérer un rapprochement utile entre dessins et poteries.

#### B. L'affectation.

L'affectation peut-être directement déterminable si l'objet fait encore partie d'un ensemble. Mais les collecteurs ont soigneusement nettoyé les poteries ; aussi ne sont-elles qu'exceptionnellement associées à une gangue de saleté qui permettrait de déduire l'affectation. Le récipient de la figure 2 portait encore les restes d'une ficelle à demi tombée en poussière, dans la rainure au-dessus des anses ; elle aurait pu servir à maintenir quelque chiffon assurant la fermeture ; l'objet aurait donc fait office de contenant, sans qu'il soit possible de préciser ce qu'il renfermait.

Les collections du Musée Carnavalet permettaient surtout le travail sur des séries. Lorsque des récipients analogues (comme celui de la figure 5), découverts en des lieux très différents, portent tous des traces de carbonisation du même côté, il devient évident qu'ils étaient faits pour être présentés au feu. Un tel résultat n'eut pas été permis par l'examen de séries réduites.

Comparer ces objets avec d'autres de mêmes formes mais de matière différente est un moyen supplémentaire d'établir l'affectation, à condition que l'impossibilité d'un même emploi ne découle pas de ces différences. Le type de la figure 6 présente en tous points le même dispositif que les "pots trompeurs" de faïence du Musée de Sèvres ; on peut donc conclure à un usage similaire : "le col, assez haut, est percé de trous... ce qui interdit au liquide d'être versé normalement. Au haut du col, un gros rebord en boudin creux mène de l'anse en boudin également creux vers le bec, bec auquel il faut aspirer - après avoir bouché le trou sous l'anse - pour faire monter le liquide du fond de la panse par l'anse et le rebord du col jusqu'au bec"<sup>10</sup>.

Les représentations graphiques permettent de comprendre l'usage de quelques formes, mais si des ouvrages comme celui de M. Boyer<sup>11</sup> sont suffisamment sérieux pour être utilisés sans grande crainte (la figure 9 peut ainsi être assimilée à la réduction d'un fourneau), il n'en va pas toujours de même des tableaux dont on ne sait dans quelle mesure le peintre n'y a pas introduit une part de fantaisie : des pots semblables à celui de la figure 1 sont peints dans de nombreux tableaux de Le Nain et de ses suiveurs ; mais y-a-t-il eu volonté de reproduire la réalité authentique de l'usage, ou simplement utilisation d'un thème décoratif ?

Des textes lèvent parfois ce type d'incertitudes. Chardin a peint une forme proche de la figure 7 dans son tableau "Le Garçon cabaretier" du Hunterian Museum and Art Gallery de Glasgow. Or, Antoine Furetière donne cette définition du broc : un "gros vaisseau portatif, dont les taverniers se servent pour aller tirer du vin à la cave et le distribuer en haut en plusieurs petites portions, selon qu'on les leur demande...", ce qui concorde tout à fait avec le contexte du tableau en question.

Pris isolément, les textes fournissent peu de renseignements sur l'usage des poteries :

si les contes rustiques et les écrits, rabelaisiens ou de toute autre sorte, mentionnent quelquefois des objets en terre cuite et leur affectation, ces citations sont rendues inutilisables par l'absence de description. Les dictionnaires et encyclopédies permettent, à partir du XVII<sup>e</sup> siècle, de relever la nomenclature de la production des potiers de terre, probablement dans sa quasi-intégralité. Mais le vocabulaire autrefois usité était celui des ménagères, et non des archéologues, et ne procède pas d'un grand souci scientifique. Il en résulte que la polysémie est très fréquente, que les définitions sont souvent ambiguës, que les mots, à l'orthographe fluctuante, correspondent parfois à des formes, parfois à une affectation, mais exceptionnellement aux deux, ce qui interdit l'établissement de parallèles avec les objets. Enfin, le sens d'un même mot varie selon les auteurs ou selon les époques. La variation régionale existe également, mais seuls les dictionnaires rédigés à Paris ont été utilisés. Les articles des encyclopédies sont basés sur l'observation des potiers parisiens.

Il convient cependant de tempérer le pessimisme de ce tableau. Certaines définitions sont en effet exploitables, qui correspondent à des objets de forme et usage exceptionnels, ou sont illustrées de gravures. Ainsi, Alexandre Brongniard, à propos de la production céramique parisienne, évoque "de petits cylindres creux et fermés, dits pots creux, manchons, ou globes, pour les planchers et les voûtes, tous objets d'une pâte analogue à celle des briques, mais se rapprochant davantage par sa finesse, son homogénéité, son façonnage nécessairement plus soigné, de celle des carreaux". Cette description d'une forme bien particulière correspond exactement à la poterie de la figure 8.

Autre exemple, la définition de la "marmotte", qui convient fort bien à la figure 6. "Ce vase est percé sur le dessus d'un grand trou central pour y introduire la braise, entouré d'une ou deux rangées de petits trous destinés à la fois à activer la combustion et à laisser monter la chaleur. La marmotte était munie d'une petite anse de chaque côté. Pour la transporter, on passait un fil de fer dans les anses. Et, pour se réchauffer, les bergères le glissaient entre leurs jambes, sous leurs larges jupons..."<sup>12</sup>.

Le cas des miniaturisations. - Il se trouve dans les collections du Musée Carnavalet quelques ouvrages de proportions très semblables à d'autres, mais beaucoup plus petits. Il est alors bien souvent impossible de savoir si l'objet est une simple réduction, ou s'il est une image à affectation différente.

L'existence de telles images est attestée en 1742 par Savary des Bruslons<sup>13</sup> qui décrit ainsi la "bimbeloterie des miroitiers" : "... ils font (en étain) de petits ménages d'enfants, comme plats, assiettes, aiguères, etc... qui tous n'excèdent guère 4 ou 5 pouces de haut et qui ont encore moins de diamètre". Les dictionnaires évoquent d'autres matériaux tels que le bois, le carton... Aucun ne mentionne la terre cuite, peut-être parce que peu luxueuse, ou peu utilisée. Pourtant, la solidité de cette technique a assuré la pérennité des ouvrages. S'il est évident que certains objets sont des images - le fourneau de la figure 9, au foyer de 2 cm de haut n'est pas utilisable pour la combustion ! -, d'autres provoquent davantage de perplexité. Il faut avoir une très grande confiance en son discernement pour affirmer si un objet est un petit vase, et non l'image d'un grand. Quelques formes ne sont connues que par

des poteries de très petite taille, dont le cas est assez complexe : il est délicat de les qualifier d'images, puisqu'elles peuvent être des créations originales, par exemple à vocation exclusivement ludique. Une autre difficulté subsiste, celle-là théorique : l'usage ludique implique-t-il que l'on ait une image, et non une réduction ? La distinction, évidente lorsque le jouet est en carton, ne l'est plus toujours avec des objets de terre cuite. En effet, ces petits objets sont faits pour permettre non seulement de simuler l'usage, mais aussi, parfois, pour pouvoir le reproduire<sup>14</sup>. Les dinettes sont alors des réductions et non des images : la réduction est causée par un changement d'appropriation, mais non d'affectation (de même, aujourd'hui, les boîtes de "chimie 2000" contiennent des éprouvettes plus petites que celles des laboratoires, mais conçues pour un usage analogue).

### C. L'appropriation.

La découverte de ces objets à Paris est le premier élément de réponse à la question de l'appropriation - ou rétablissement de l'utilisateur -. Il est en effet invraisemblable que ces poteries aient pu être apportées et disséminées dans la capitale après avoir été utilisées ailleurs ! L'on peut donc conclure à l'identité parisienne des consommateurs. Mais il conviendrait de savoir dans quelle mesure ces utilisateurs étaient les seuls. Des objets tels que les pots à beurre, "pots de grès dans lesquels on met le beurre salé pour le conserver ou le transporter", ont été apportés à Paris en tant que contenants, et étaient donc fabriqués pour que les marchands y transportent leur beurre, avant que les Parisiens ne l'y conservent.

Il est également bien difficile de cerner la nature sociale du milieu utilisateur. Certains objets sont ornés de motifs héraldiques. L'un a pu être identifié comme celui de Louis de Besançon, conseiller au Parlement de Paris en 1533 (figure 10). La présence de tels motifs n'est pas sans évoquer la vaisselle d'étain - dont les fabricants étaient nommés "potier d'étain graveurs d'armes" -. Ces thèmes héraldiques auraient alors pu avoir pour but l'imitation d'une vaisselle sans doute plus prestigieuse, et assurément plus coûteuse. Les représentations picturales sont toujours d'une exploitation délicate, mais le tableau de Le Nain conservé au Louvre, "Famille de paysans dans un intérieur", plaide en faveur d'une appropriation par des paysans aisés<sup>15</sup>, puisque l'objet de la figure 1 y cohabite avec deux chiens de luxe et un verre de cristal (les vêtements loqueteux seraient la tenue de travail). D'autres motifs héraldiques comme celui des armes de France, rendent également compte de la clientèle sans qu'il soit vraiment possible d'en tirer des conclusions.

Enfin l'observation d'une série de huit objets dont le bec verseur est à angle droit avec l'anse montre que tous sont conçus pour des droitiers ; l'ouvrage porte donc l'empreinte de son destinataire, mais il serait scabreux de généraliser à partir de huit objets.

Le recours aux archives est peu utile : les rares inventaires mentionnant des poteries parmi le mobilier domestique n'apparaissent guère qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle. Ce sont par exemple "... plusieurs poteries de terre et grais..." ou "... douze pièces de poteries de terre dont une partie fêlée...". Ils sont donc trop peu détaillés pour permettre de cerner les couches sociales utilisant ces poteries de peu de valeur.

#### D. L'accommodation.

La figure 11 présente un objet dont le col est perforé de quelques trous, sur lesquels de la glaçure verte a été répandue, sans toujours parvenir à les obturer. Sans doute est-ce la trace d'un manque de temps (de soin, assurément) consacré à l'exécution de cette poterie, que le potier a tenté de "récupérer" par l'utilisation de glaçure.

L'étude de séries révèle une semblable hâte dans la confection de pots ; les trente-quatre objets analogues à celui de la figure 1 sont très inégalement glaçurés : si les uns sont presque uniformément recouverts de glaçure, d'autres n'ont subi qu'un aspergeage grossier ayant laissé quelques traînées.

### 3. Les datations.

Les dates de fabrication, d'utilisation et de destruction sont vraisemblablement proches, en raison de la fragilité de la terre cuite. Or, les procédés utilisés pour évaluer les datations ne sont en général qu'approximatifs. Il suffit donc d'établir une "tranche chronologique".

Un seul objet portait une date (figure 12). Si l'on considère qu'il s'agit d'un carreau de poêle, l'on peut admettre que la date est celle de sa fabrication.

Comparer les poteries à d'autres, datées par leur appartenance à un ensemble tel qu'une fouille, permet d'obtenir des fourchettes chronologiques plus ou moins larges selon le site étudié et la compétence des fouilleurs. Ainsi, des fouilles conduites dans le Beauvaisis permettent de placer dans le premier tiers du XVII<sup>e</sup> siècle le motif héraldique de la figure 10 (son propriétaire était conseiller au Parlement de Paris en 1533 ; héraldique et archéologie donnent donc des résultats proches). Ces comparaisons sont peu utiles dans le cas de formes peu caractéristiques ou mal connues (couvertres, coupelles... dont la production s'est sans doute étalée sur plusieurs siècles, sans variation notable de l'apparence).

L'utilisation des représentations graphiques consiste à considérer que l'objet préexiste à son dessin, dont la date est souvent mieux connue. Mais l'intervalle de temps séparant la fabrication de l'objet de sa représentation imagée est variable, puisqu'un poncif peut avoir survécu à son modèle.

L'affaire se complique si l'on doit dater une image : l'on possède alors un objet qu'il est parfois possible de comparer à un ouvrage plus grand. L'inconvénient d'une telle méthode réside en l'impossibilité de savoir si le modèle était encore employé lors de la confection de l'image : dater les épées de bois des gamins d'aujourd'hui par comparaison avec les armes du Musée des Invalides aboutirait à des erreurs de plusieurs siècles. Si tous les jeux enfantins ne font pas intervenir que des objets obsolètes, il importe d'être conscient des possibilités d'erreur.

L'objet de la figure 9 est une image dont le modèle a été représenté sur une planche de l'ouvrage de M. Boyer (1867)<sup>11</sup> ; une autre représentation existe sur un tableau de 1730 : Chardin, "Une femme tirant de l'eau à la fontaine" (Paris, Collection particulière). Ce

double jeu de reproduction - image et dessin - rend impossible une datation précise.

Les textes sont insuffisamment précis, et ne fournissent des jalons chronologiques que pour l'utilisation des techniques, et non pour l'évolution des formes : des chaufferettes (figure 6) étaient connues au milieu du XIXe et au début du XXe siècle (peut-être avant), mais leur apparence a évolué ce que ne mentionnent pas les textes les évoquant.

### CONCLUSION

Les collections du siècle passé peuvent donc être étudiées avec profit, si mal documentées soient-elles. Ce travail préliminaire, s'il était mené dans tous les musées, permettrait à court terme de mieux appréhender l'importance des productions locales et celle des importations. A plus long terme, et en convergence avec le matériel de métal, verre, bois..., l'archéologie devrait aboutir à divers développements historiques. Quel était l'équipement des cuisines ? Comment les "guides de bonnes manières" ont-ils évolué en fonction des couverts existants, et réciproquement ? Les objets des cuisines des villes étaient-ils semblables à ceux des champs ? Quels jouets possédaient nos ancêtres ? ... De telles questions sont nombreuses, qui, toutes, visent à une meilleure connaissance de l'être humain par l'étude de son environnement matériel.

Yves GAGNEUX

1. Une partie de ces résultats est présentée dans le Bulletin du Groupe de recherche et d'étude de la Céramique du Beauvaisis, décembre 1985.
2. Emile Toulouse, "Mes fouilles au Quartier Saint-Marcel, **Bull. de la Montagne Ste Geneviève et ses abords**, 2 (1897-98), p.206.
3. Les résultats des fouilles du Louvre devraient rapidement pallier de telles lacunes. Les céramiques modernes qui y sont trouvées en grand nombre font déjà l'objet de mémoires de maîtrise (en cours).
4. Jacques Nicourt, **Essai de classification des céramiques médiévales parisiennes** (Thèse soutenue à l'École Pratique des Hautes Etudes, s.d., Paris), pp.23-30 et 35-38.
5. E. Toulouse, **op.cit.** (supra, n.3), p.204.
6. P.-Y. Balut, **RAMAGE**, 2 (1983), pp.175-205.
7. P.-Y. Balut, **RAMAGE**, 1 (1982), pp.95-109.
8. **Op.cit.** (supra, n.6).
9. Je remercie M. J. Cartier des nombreux renseignements qu'il m'a communiqués à ce sujet.
10. P. Cordonnier Detrie, **Les poteries vernissées de Lyron**, Le Mans, 1968.

11. M. Boyer, **Manuel du porcelainier, du faïencier et du potier de terre...**, Paris, 1827, chapitre III.
12. R. Rousseau, **La poterie dans les Deux-Sèvres** (Niort, 1973), p.40.
13. Jacques Savary des Bruslons, **Dictionnaire universel du commerce**, 3 volumes et quatre parties, Genève, 1742, Voir à "Liste de Hollande".
14. Jean Chateau, "Le jeu chez l'enfant", in **Encyclopedia Universalis**, 1981, Vol.9, pp.449-452.
15. Je remercie M. J.-L. Bourgeon de m'avoir communiqué cette hypothèse.



## DU MOYEN AGE A L'INDUSTRIE :

### LES CHAMPS DE L'ARCHEOLOGIE MODERNE EN BRETAGNE

Il a paru intéressant d'informer les lecteurs de RAMAGE de l'activité d'enseignement et de recherche qui se développe sous ma direction à l'Université de Haute-Bretagne, et dans le cadre du Centre de recherches sur les Arts anciens et modernes de l'Ouest de la France, à Rennes, depuis 1982. Ce programme de travail vise à étudier les témoignages de la civilisation industrielle en Bretagne et dans l'Ouest, de l'usine aux produits manufacturés. Le succès prévisible de ces orientations de recherche qui rejoignent sur bien des points celles développées dans RAMAGE, se manifeste dans le nombre croissant de travaux de maîtrise et de thèse.

La constitution d'une documentation et la recherche de terrains d'enquête ont été les premiers pas d'un travail que nous essayons de mener en étroite collaboration avec différentes institutions régionales : Antiquités historiques et Musée de Bretagne, principalement. Parmi les travaux préliminaires, nous avons mis au point une bibliographie générale sur la question, pour la Bretagne et l'Ouest de la France. Dans le cadre de la section archéologique de l'Institut Culturel de Bretagne, nous élaborons un inventaire des sites archéologiques d'époque moderne ou contemporaine susceptibles d'être fouillés. Le premier bilan des travaux en cours paraît en 1986 dans les volumes de la revue *Arts de l'Ouest* consacrés à ce sujet.

En tant que médiéviste, je m'intéresse plus particulièrement aux phénomènes de longue durée et à ce que la production plus récente peut nous apprendre du passé. Il faut toutefois délimiter dès le début les champs de l'archéologie moderne, mais cela a déjà été fait dans RAMAGE et la Bretagne n'est pas sur ce point différente des autres domaines géographiques, même si telle ou telle production lui est particulière. Nous essayons également de combiner l'idée d'archéologie industrielle dans le sens anglo-saxon, traditionnel et parfois flou du terme, avec des préparatifs très concrets pour la mise en place d'une fouille de terrain, et menons par ailleurs une réflexion théorique sur l'objet usuel dans le sens archéologique qui a été défini à maintes reprises dans les numéros précédents de RAMAGE.

L'archéologie industrielle doit s'intéresser au patrimoine monumental, aux aménagements du territoire, et aux produits issus de la civilisation technique. La pluridisciplinarité est au centre de nos préoccupations et nous devons faire appel aux

différents spécialistes, architectes, historiens, sociologues, ethnologues ou archéologues. La recherche doit porter sur les lieux et moyens de production, sur les produits manufacturés, ou encore sur l'image de l'industrie et du travail quotidien ; elle doit s'accompagner de l'enquête orale, devenue d'usage, qui nous permet de percer le quotidien, le vocabulaire, ou l'enregistrement du bruit. Mais nous essayons de faire déborder les champs de l'archéologie industrielle afin qu'ils dépassent les limites du contenant et du contenu pour aborder l'étude des objets quotidiens et de la vie courante.

### **Archéologie industrielle et fouille de terrain.**

Dans le cadre de l'enquête en cours déjà mentionnée, nous avons organisé, le 22 octobre 1984, une journée-débat sur les perspectives d'avenir que présente l'archéologie pratique en Bretagne. Le but de cette journée était d'évaluer les problèmes que pose la fouille d'un site industriel, et de mesurer les possibilités de la recherche en Bretagne. Parmi les expériences présentées figuraient les fouilles de faïenceries rennaises ou celle d'un dépotoir de potier datant de la fin du XIXe siècle à Kerlével en Larmor-Plage ; ce site, découverte fortuite sur une grève de la rade de Lorient, a livré en grande majorité des écuelles qui imitent les productions de Quimper. Loïc Langouët presenta la démarche historique et archéologique qui a été suivie à Saint-Malo dans le cadre de la fouille de la piperie Cretal. Les problèmes posés par la datation archéomagnétique des matériaux d'époque moderne furent discutés par L. Goulpeau, L. Langouët et P. Lanos, à partir notamment de l'étude complète d'un four du début du XIXe siècle.

Il n'existe pas pour l'instant en Bretagne, pour les périodes modernes, de fouille prestigieuse de longue durée, du type de celles des mines de plomb argentifère de Brandes-en-Oisans (Isère) ou de la forge de Buffon (Côte-d'Or). Le débat actuel et une large partie de notre activité visent à trouver un site important qui permette une fouille d'envergure. Celle-ci ne doit pas se limiter à la fouille de l'espace de travail, mais doit pouvoir être élargie à l'espace habité et aux aspects techniques. Les anciennes mines de Pont-Pean à Saint-Erblon, Ille-et-Vilaine, ou les forges de Martigné-Ferchaud pourraient tout à fait convenir, mais d'autres sites comme des carrières, par exemple, sont à l'étude.

### **Mines et forges.**

L'archéologie industrielle comprend-elle l'archéologie de sites antiques ou médiévaux, lorsque ceux-ci ont abrité des fabrications de produits élaborés de manière semi-industrielle, comme celles du bronze ou du fer de l'Antiquité ? Ou bien doit-on réserver le terme d'archéologie industrielle pour une archéologie contemporaine ou postérieure à la révolution industrielle, dans le sens chronologique du terme ? Il semble bien que cette deuxième option soit la plus satisfaisante, bien que dans des domaines comme ceux des mines et de la métallurgie, l'enquête de longue durée nous permette d'étudier les continuités et les

discontinuités en remontant au moins jusqu'au Moyen-Age. Ainsi, les limites séparant la production industrielle de la production artisanale apparaissent souvent difficiles à cerner. En Bretagne, par exemple, des sites métallurgiques antiques ont été étudiés, à Quimper, ou dans le nord de la Haute Bretagne, et on connaît l'existence de forges à Sainte-Brigitte dès le XI<sup>e</sup> siècle. Plusieurs ensembles sont signalés à la fin du Moyen-Age. Aux confins de la Renaissance on peut évaluer l'organisation de nouveaux sites, tel celui du Vaublanc (Côtes-du-Nord), tandis que jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle les techniques d'extraction du minerai demeurent essentiellement médiévales, sinon antiques.

La thèse d'E. Monange a livré par ailleurs une documentation considérable sur les mines de Poullaouen et du Huelgoat dans le Finistère, tandis que le mémoire de Mme Brulé a réuni l'ensemble de la documentation sur les mines de Pont-Pean. Mines et métallurgie constituent à l'heure actuelle l'un des domaines d'étude les plus développés en France. A Pont-Pean, par exemple, les techniques ont encore peu évolué au XVIII<sup>e</sup> siècle mais elles sont bien connues, ainsi que les outils. Ailleurs, la mine est plus directement associée aux activités de fonte à et l'affinage. Ces opérations se sont généralement développées dans les bâtiments des forges. Les sites de forge sont très nombreux en Bretagne et leur implantation se caractérise, d'une part, par leur localisation près de forêts, le long de cours d'eau, avec une digue de retenue et, d'autre part, par la présence du haut fourneau.

On a déjà évoqué les forges de Martigné-Ferchaud entre La Guerche de Bretagne et Chateaubriant. Leur installation date probablement du XVII<sup>e</sup> siècle, mais elles furent détruites par une inondation vers 1735. Le site nous est décrit au XVIII<sup>e</sup> siècle par Robien. L'ensemble aujourd'hui conservé est évidemment postérieur à cette période. Il s'agit d'un complexe qui groupe les bâtiments industriels, le moulin, la maison du maître de forge, la chapelle et une vingtaine de maisons. On pourrait également rappeler les forges de Paimpont, situées dans la forêt de Paimpont, qui ont fait l'objet d'un certain nombre d'enquêtes collectives, notamment de l'Inventaire général de Bretagne ; ou encore les forges d'Hennebont à Inzinzac-Lochrist (Morbihan). Ces dernières, parmi les plus importantes de Bretagne avant leur fermeture, abritent aujourd'hui un écomusée chargé de conserver et de rendre vivante la mémoire collective de cet ensemble industriel.

### **Moulins et voies d'eau.**

Les moulins constituent l'un des thèmes traditionnels de recherche dans nos domaines et l'un des éléments les plus prisés du mouvement associatif. Les trois types principaux, à vent, à eau fluviale, ou à marée, sont représentés en Bretagne, mais il n'est pas question de reprendre ici les données techniques de chaque type de moulin, dont le principe est d'ailleurs toujours le même, quelle que soit l'énergie utilisée.

Au sujet des moulins fluviaux, nos recherches portent sur des surfaces géographiques réduites, le long d'une rivière, par exemple, de manière à cerner l'incidence de la mise en place des moulins sur l'industrialisation, le peuplement, et les transformations d'utilisation

de chaque site.

En Bretagne la littérature régionale a accordé une large place aux moulins à marée. Les estuaires d'Auray et de la Rance sont, avec le golfe du Morbihan, les endroits les plus propices pour l'installation de moulins à marée. A l'heure actuelle nous concentrons notre effort sur l'estuaire de la Rance.

Le réseau des canaux fait l'objet de plusieurs travaux en cours non seulement du point de vue technique, de l'aménagement du territoire, de la voie navigable et des écluses, mais aussi, et peut-être même surtout, du point de vue de la vie qui s'est déroulée dans le canal et autour du canal. Un mémoire, consacré au canal de Nantes à Brest, vient d'aboutir.

### **L'équipement maritime et les industries côtières.**

La Bretagne maritime est étudiée et mise en valeur par les musées maritimes et maintenant aussi par l'écomusée du port de Saint-Nazaire. L'attention doit être portée sur les petits ports de pêche, les petits chantiers, mais aussi sur les stations balnéaires avec leur monde de villégiatures. En effet, sur le plan architectural, le front de mer fait l'objet de travaux dirigés par F. Loyer ; nous nous intéressons quant à nous aux éléments éphémères de la plage, généralement associés aux vacances, qu'on peut saisir à travers les documents iconographiques et les collections, depuis les kiosques et les cabines, jusqu'aux maillots de bain.

Pour revenir à des domaines plus traditionnels, les usines de transformation du goémon sont l'un des intérêts des côtes de la Bretagne, tandis que les conserveries se trouvent disséminées le long de la côte sardinière. Cete industrie, d'une très grande importance économique, peut notamment être étudiée, à Douarnenez où il reste encore actuellement cinq usines en activité.

### **Autres terrains d'étude.**

Les possibilités d'études sont en Bretagne, comme ailleurs, très vastes. L'implantation du chemin de fer avec le réseau de gares, de ponts et d'autres ouvrages ferroviaires, fait l'objet de recherches comme celle qui a été consacrée à l'ingénieur des Ponts et Chaussées Harel de La Noé, constructeur au début du XXe siècle de viaducs, passerelles, boulevards suspendus, gares et ponts, pour le chemin de fer à voie étroite du département des Côtes-du-Nord. Dans ce domaine, considéré à tort comme traditionnel, s'insèrent les ouvrages d'architecture utilitaire et publique comme les marchés, et l'étude monographique des architectes et des tissus urbains.

Les raffineries ou les biscuiteries à Nantes, l'usine de tabacs à Morlaix, les faienceries Henriot à Quimper, l'imprimerie Oberthur à Rennes, des moulins à tailler le lin dans l'arrondissement de Morlaix ou les papeteries Vallée dans les Côtes-du-Nord, sont autant d'exemples des possibilités infinies de nos recherches bretonnes. L'exemple des papeteries

Vallée, situées à Belle-Isle-en-Terre, près de Guigamp, constitue un témoignage dramatique de l'état d'abandon de bâtiments qui seront d'ailleurs prochainement démolis ; heureusement, les archives qui témoignent de la vie de trois générations, depuis 1856 jusqu'en 1965, ont pu être sauvées.

Les briqueteries font l'objet à l'heure actuelle de recherches menées en collaboration avec l'équipe dirigée par L. Langouët à l'Université de Rennes I, et qui travaille sur les datations archéomagnétiques des matériaux d'époque moderne. On pourrait allonger la liste en évoquant les tanneries, les cristalleries, ou encore les usines de fabrication de chaussures à Fougères.

Ceci nous amène maintenant à des aspects qui relèvent généralement de l'étude de l'artisanat ou de l'enquête ethnographique, et que nous ne refusons pas. Des dossiers ont été constitués sur des métiers en voie de disparition comme les sabotiers, les chapeliers, les menuisiers-ébenistes, ou sur les artisans qui travaillent la literie ou la tapisserie, par exemple. Des artisanats traditionnels revêtant des formes actuelles sont également explorés : l'artisanat monastique de Boquen, les ateliers de bronziers de Mohon, ou les fabricants de jouets. Ces enquêtes portent à la fois sur l'histoire des techniques, et sur la vie quotidienne des travailleurs. Signalons encore, par exemple, l'enquête menée dans une pâtisserie familiale à L'Hermitage ou celle qui prenait pour objet une épicerie familiale à Sarzeau.

Dans notre souci d'explorer un passé très récent qui disparaît rapidement, nous nous sommes aventurés dans l'étude des fabrications et des produits dont nous pensons risquer de perdre très rapidement le souvenir. Ainsi par exemple, on a produit, à Antrain, depuis 1958 jusqu'en 1983, du whisky "breton" ; la disparition de cette production qui s'élevait à environ dix mille bouteilles par an a fait l'objet d'une recherche d'A. Berthé. Notre attention fut attirée sur ce sujet lorsque le 15 juillet 1983 les journaux se firent l'écho, souvent avec ironie, d'une boisson qui avait été servie la veille à l'Elysée, dans le cadre de la valorisation des produits français : un whisky breton appelé "Le Biniou".

La distillerie d'Antrain "Les arômes de Bretagne" est aujourd'hui spécialisée dans les concentrés de fruits et de légumes, et compte vingt-huit ouvriers contre une centaine autrefois. A côté des produits qu'elle fabrique en grand nombre et qu'elle envoie dans un réseau commercial bien établi, elle a tenté deux expériences à moindre échelle : la fabrication d'une vodka et d'un whisky. La production de whisky a débuté en 1958. Les droits sur l'importation de l'alcool venaient d'augmenter et l'Etat avait proposé aux distilleries françaises de fabriquer du whisky. La proposition n'avait pas séduit beaucoup d'entreprises car il était difficile de rivaliser avec un produit anglo-saxon si affirmé. La distillerie d'Antrain décida de tenter l'expérience mais ne consacra à ce secteur qu'une petite partie de ses activités ; la fabrication resta artisanale : entre un et quatre ouvriers y furent destinés. Les recettes étaient traditionnelles, la couleur était obtenue presque naturellement, la publicité était aussi faible que la production. Il n'y avait pas de véritable réseau commercial : on connaissait le produit de bouche à oreille et la production s'écoulait lentement.

Sur le plan national, la circulation du whisky breton fut presque nulle. Sa diffusion se fit presque essentiellement en Bretagne, et les points de vente eurent une incidence certaine sur la présentation du "Biniou". La plus grande consommation se fit dans la côte sud, et plus particulièrement à Lorient et à Quiberon. Alors que l'entreprise, très prudente, avait d'abord très peu insisté sur le fait que ce whisky était fabriqué en Ille-et-Vilaine, les commerçants eux-mêmes demandèrent que l'on affiche l'affirmation matérielle de sa fabrication bretonne. Alors qu'il avait été présenté d'abord dans une bouteille carrée, proche de celles utilisées par d'autres marques et que le whisky s'était appelé "Royal n°1", à la demande des commerçants bretons cette première étiquette, fort neutre, fut remplacée par une autre plus audacieuse dans la quelle un joueur de bombarde et un joueur de biniou firent leur apparition.

Nous nous intéressons vivement à l'introduction de l'image de la Bretagne dans les productions locales. Ainsi, l'utilisation de la Bretagne dans la publicité ou dans le quotidien **Ouest-France** fait l'objet d'enquêtes sérieuses, à la limite de la sociologie ; nous étudions également différents aspects des bandes dessinées comme **Astérix** ou **Bécassine** ou l'évolution de la mode en Bretagne. Le processus d'adaptation de produits manufacturés "étrangers" au goût breton nous intéresse : on approche le monde des "souvenirs" à travers des fabrications étrangères qui intègrent des thèmes bretons ("boules de neige" fabriquées en Allemagne par exemple), ou à travers les fabrications locales de type artisanal. En général, l'introduction de modes étrangères comme celle du "fast-food" est très lente en Bretagne. L'imagerie et la publicité témoignent en effet de cette adaptation à la Bretagne, au même titre que le produit lui-même.

### **Des champs illimités.**

La distance qui sépare la fouille d'une forge bretonne de l'étude des décors des magasins, à Noël par exemple, est énorme. Ce chemin paraît déjà plus court si nous envisageons à la fois l'étude de la fabrique de tabacs de Morlaix et celle de la vie quotidienne des cigaretières, ou encore celle de la diffusion des cigares et de leur présentation dans la vitrine du marchand de tabacs. Cette étude devra s'accompagner de l'analyse des bagues des cigares - étude à la fois typologique, technique et artistique - et de celle de l'incidence des thèmes utilisés pour orner ces bagues sur la vente des cigares eux-mêmes : nous ne sommes alors pas très loin d'admettre que nous pouvons également étudier le discours du consommateur, au même titre que le dialogue de la cigaretière dans l'usine, la manière de fumer et celle de fabriquer le cigare, les prix, etc.

Prenons quelques exemples. Dans le cadre de l'étude technique, architecturale et sociale des biscuiteries nantaises entreprise par le musée du Château de Nantes, R. Nicolleau a étudié la collection de cartes autographes à caractère publicitaire éditées par la Maison Lefèvre-Utile (LU) au début du siècle. Cette étude a permis d'évaluer les moyens mis en oeuvre par la maison Lefèvre-Utile pour faire connaître et valoriser ses produits et l'image de marque choisie par le directeur des biscuiteries. Mais elle nous a renseignés

également sur les sources de ces images, sur la technique utilisée pour leur fabrication, sur leur diffusion, et sur leur rôle dans la réussite industrielle de la marque. Si nous élargissons le champ de recherche, nous entrons alors dans le domaine général de la fabrication des papiers de luxe : des papiers décoratifs aux images pieuses.

Dans un tout autre domaine, une exposition parisienne s'est intéressée récemment à l'histoire des gymnases et des bains de la capitale et a dépassé largement le cadre de l'histoire architecturale, pour présenter une approche du vêtement ou du geste sportif. Des enquêtes parallèles avaient été entreprises en même temps, à Rennes, concernant le premier gymnase de la ville ou la diffusion des bains publics. Dans le même ordre d'idées, J.M. Sourd a tenté une étude "archéologique" du premier cinéma rennais "L'Omnia Pathé" devenu ensuite "Le Royal". L'histoire du mobilier et du décor paraît indissociable de l'histoire architecturale de l'édifice à travers les différentes étapes qui ont jalonné son histoire depuis sa création jusqu'à sa fermeture : incendie, reconstruction, etc. Dans le cadre d'une étude globale de cette "institution rennaise", de son impact sur une quarantaine d'années de cinéma en Bretagne et sur l'histoire de la ville il faut connaître l'équipement des cabines, et étudier le personnel et son salaire, le vêtement des ouvreuses, la programmation, la publicité, le prix des places, etc. A travers des enquêtes orales ou saisit très bien les moments marquants, comme la soirée d'inauguration du 24 novembre 1932, et les faits quotidiens.

Paradoxalement, les événements ou les faits qui se trouvent le plus près de nous sont souvent ceux pour lesquels le souvenir est le plus difficile à rétablir. Au moment où la ville de Nantes installe un service urbain de tramways, la ville de Rennes a perdu le souvenir de celui qui circula jusqu'en 1952, dont il ne reste que quelques rails condamnés à disparaître. Dans ce cas, l'étude porte sur l'histoire de la compagnie, sur les itinéraires, sur les aspects techniques et fonctionnels, sur les wagons et leur décor, et doit aller jusqu'à l'observation attentive de la publicité qui était apposée sur les wagons, des kiosques qui abritaient les passagers et des créneaux horaires de ce système de transport collectif.

#### **Autour de la mort.**

Alors que les études historiques sur la mort foisonnent, nous avons choisi de nous intéresser à son environnement récent, préoccupation qui n'est pas étrangère aux champs d'enquête de RAMAGE. La croissance d'un cimetière et ses changements nous renseignent sur les pratiques funéraires, sur les techniques ou les croyances, sur le goût ou la richesse. L'étude de la topographie ou du groupement de tombes d'un cimetière, ainsi que celle de la typologie de ces tombes, des inscriptions, ou des objets qui y sont déposés, appartiennent à la démarche d'archéologie historique. En général, le déplacement du cimetière qui s'est produit dans la plupart des villages, dû au souci d'hygiène collective, a introduit d'importants changements dans les pratiques quotidiennes.

Nos enquêtes ont porté sur l'étude monographique des cimetières plus anciens comme

celui de Saint-Servan, des grands cimetières urbains comme ceux de Rennes, des cimetières marins ou des cimetières ruraux, des cimetières juifs comme celui de Brest, ou des tombes de gitans comme celles du cimetière de Chateaugiron en Ille-et-Vilaine. La législation sur la mort et l'organisation matérielle des cimetières sont liées aux problèmes d'urbanisme de chaque secteur de la cité des morts. A l'intérieur de celle-ci il est intéressant de grouper les éléments architecturaux dans le cadre d'une typologie générale des tombes : chapelles, tombes familiales, tombes du clergé, tombes d'enfants, ossuaires, etc. Les tombes de gitans, par exemple, sont de vraies maisons de verre, entièrement transparentes, et qui laissent aussi entrevoir au visiteur le luxe et le soin avec lesquels sont disposés des objets chers aux défunts.

La fabrication des tombes est un aspect intéressant de l'enquête. Les fournisseurs et les artisans sont interrogés au sujet de leur travail, des commandes et de la diffusion du produit : l'industrie du funéraire est passée très rapidement d'un stade artisanal à une production industrielle en série. La mécanisation introduite après la guerre a permis une exportation lointaine du produit funéraire en favorisant, en France, le granit. Le monument se compose désormais de trois parties : le soubassement, la couverture et la stèle ; seule cette dernière présente des recherches artistiques, tandis que la tombe devient très uniforme. Les matériaux, la taille et le métier du marbrier funéraire, sont observés avec attention par nos étudiants.

Associées à la tombe, les inscriptions et les épitaphes, grâce à des enquêtes sérielles et quantitatives, nous renseignent sur l'environnement social de la mort, sur les morts et les vivants. Mais nous voulons aller plus loin en observant de près le décor de la tombe : les fleurs, les objets, les portraits, les grilles ou les croix. Les fleurs, qui ne se trouvent d'ailleurs pas sur toutes les tombes, constituent généralement l'élément principal du décor, soit directement, soit indirectement sous la forme d'objets les évoquant. Fleurs naturelles qui doivent souvent être renouvelées, ou fleurs artificielles, fleurs de luxe ou fleurs bon-marché, fleurs en bouquet ou isolées, sont autant d'éléments d'une enquête qui va jusqu'à étudier l'agencement des fleurs, leur découpe, le pot ou vase qui les accueille, l'endroit de la tombe où elles sont situées, leur entretien, etc. L'étude sera complétée par des recherches techniques sur la fabrication des fleurs artificielles ou des vases, et par l'enquête orale auprès de ceux qui sont chargés de les vendre et qui assurent le relais entre fabricants et consommateurs.

Parmi les éléments de décor de la tombe, la thèse en cours de C. Jamet porte sur les croix funéraires de fonte dans les cimetières d'Ille-et-Vilaine ; des croix que nous voyons souvent rouillées dans les cimetières, et qui étaient autrefois régulièrement repeintes à la Toussaint. Cent-vingt cimetières ont été inventoriés dans le cadre d'une recherche de modèles, de dates ou d'identification de provenances et, au-delà, des liens existant entre les fonderies et l'utilisation du produit. La production dans ce cas n'était pas régionale, mais le choix des appliques et l'étude du décor et de l'iconographie nous renseignent sur les dévotions du catholicisme local. Les comparaisons avec d'autres expressions de la religiosité



quotidienne comme les images de piété, les images de communion, ou les cartes de décès, sont fructueuses.

En revenant à l'image monumentale de la mort et à son expression collective, nous nous sommes penchés sur les liens entre art funéraire et guerres mondiales ou sur l'emplacement, le groupement et le discours qui entoure les tombes de soldats ; enfin sur les monuments aux morts.

L'étude des cimetières et des attitudes face à la mort ne nous semblerait pas complète si nous n'élargissions l'enquête, d'une part, sur le plan sociologique et religieux, aux fêtes et aux cultes pratiqués en l'honneur des défunts à la maison et, d'autre part, sur le plan matériel, à l'étude des moindres recoins du cimetière : rebuts, dépotoirs ou poubelles.

\* \* \*

L'attention que nous devons porter à tout ce qui nous entoure reste l'un des dénominateurs communs de toutes ces enquêtes, à la limite de la sociologie, de l'ethnologie, de l'histoire ou de l'histoire de l'art. Je ne souhaite pas entrer dans la discussion terminologique concernant le titre à donner à ces approches. Les lecteurs pourront reprendre les différents débats publiés dans RAMAGE.

Si nous pratiquons une archéologie, pour l'instant essentiellement théorique en Bretagne, c'est que nous croyons qu'il est très important d'étudier l'aménagement d'un appartement populaire de Villejean et le décor de ses murs, au même titre que nous serions prêts à engager une fouille de terrain, si l'immeuble disparaissait dans un incendie, pour tâcher d'en comprendre la vie quotidienne. Sans aller si loin, le Musée de Bretagne, par exemple, dont la politique de collecte rejoint tout à fait nos préoccupations, a été amené à sauver les catalogues, échantillons, documents publicitaires, et autres témoignages d'une importante entreprise de landaux et de voitures d'enfants. Mais faut-il attendre la destruction, pour reconstruire, ou la perte des documents pour le sauvetage ?

Peu importe qu'on appelle cette démarche "archéologique" ou qu'on lui donne un autre nom : l'archéologie du futur n'est pas si loin puisqu'aux Etats-Unis on fait déjà celle de l'espace.

Je n'arrive pas à comprendre que l'on admette volontiers l'enregistrement du bruit des réacteurs de tel ou tel avion ou navette spatiale, que l'on investisse dans une recherche qui tend à restituer le bruit du tailleur de silex préhistorique et que l'on refuse d'admettre que nous sommes les derniers à pouvoir enregistrer le bruit d'un sabotier ou d'un ardoisier au travail, celui des voyageurs en gare de Rennes ou du geste quotidien de chaque métier.

Si proner l'enregistrement du bruit du balai peut apparaître à l'historien de l'art comme une boutade, on aura en revanche peut-être moins de mal à faire admettre l'urgence d'une collecte méthodique des éléments quotidiens de notre civilisation contemporaine. Mais il devient de plus en plus difficile de retrouver ceux qui correspondent à la vie quotidienne d'un ouvrier, d'une entreprise ou à la vie religieuse de nos parents. La Bretagne est peut-être une

zone géographique privilégiée pour ce type d'études dans la mesure où certaines permanences y sont plus grandes qu'ailleurs. Si nous ne disposons pas des moyens financiers qui permettent à certains cantons archéologiques suisses d'engager des recherches archéologiques méthodiques à travers les différentes couches de papiers peints des maisons, nous devons, du moins, essayer de contribuer à la conservation, de développer la connaissance, et de sensibiliser à l'étude archéologique de ce qui nous entoure encore.

Xavier BARRAL I ALTET,  
Professeur à l'Université de Rennes II.

## Etudes d'archéologie du catholicisme français, III

### LINEAMENTS D'UNE ARCHEOLOGIE DU CATHOLICISME EN FRANCE AUX XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> SIECLES

J'aurais dû placer sous le titre général d' "Etudes d'archéologie du catholicisme français aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles", les pages que j'ai consacrées au Calvaire de Pontchâteau dans la deuxième livraison de RAMAGE, puis, dans le fascicule suivant, aux rapports du catholicisme avec le royalisme et le patriotisme. Pour clarifier la situation, je donne rétrospectivement à ces deux articles les n<sup>os</sup> I et II de la série, que je poursuis cette année avec deux nouvelles contributions.

Dès lors que je prends le parti d'y consacrer ainsi une rubrique suivie de la revue, il est grand temps d'indiquer la situation d'une archéologie du catholicisme français récent au sein de l'archéologie et de dessiner ce qu'en sont à mes yeux les grandes lignes.

#### I. RETICENCES ET OPPORTUNITE

##### I. Les raisons d'un retard.

Bien que les indices d'un démarrage soient maintenant sensibles<sup>1</sup>, l'archéologie du catholicisme récent reste encore pratiquement à faire. Ce considérable retard sur celle du christianisme ancien me paraît tenir à des raisons de deux ordres.

D'abord, à des raisons personnelles. A en juger aux réactions de certains étudiants, on n'entre pas toujours tout uniment dans l'archéologie du catholicisme français contemporain. D'aucuns, incroyants ou anticléricaux, en confondant savoir et adhésion, connaissance et conviction, restent passablement indifférents à ce qui n'a pas de place dans leur vie personnelle. D'autres, à l'inverse, croyants, éprouvent quelque répulsion à prendre sereinement pour objet scientifique ce que, par ailleurs, ils révèrent. Ces réactions n'ont rien que de très normal : à Thasos, il y vingt-cinq ans, j'ai vu un pope bénir des morts paléochrétiens que l'archéologue de service déterraient allègrement ; à plus forte raison, nous sommes encore touchés davantage quand il s'agit de réalités plus proches de nous dans le temps et dans l'espace, quand, par exemple, nous traitons d'ex-voto récents où s'inscrit la

pieuse reconnaissance de nos coreligionnaires, voire de nos parents. Ce n'est là qu'une illustration de ce que, plus haut, dans l'Editorial de ce fascicule, j'appelais la "répugnance à l'humain", de cette difficulté spécifique des sciences humaines - encore accrue, comme en archéologie contemporaine, chaque fois que l'objet est très proche dans l'espace et le temps - où l'homme est à la fois l'observateur et l'observé, où, en se dédoublant, il lui faut contempler son propre être et tout ce qui lui tient à coeur du même oeil scientifiquement impavide que les mouvements d'Uranus ou la reproduction des choux-fleurs.

Ensuite, à des raisons scientifiques. J'en vois au moins deux qui sont, l'une et l'autre, une confiance mal placée. La première est la foi en ce que l'anglais, d'un mot significativement ambigu, nomme evidence : l' "évidence archéologique", c'est à la fois ce que le français appelle le "matériel" et le témoignage qu'il porte, comme si la vue du premier se confondait avec l'intelligence du second ; parce qu'on a sous les yeux les choses récentes (et que souvent on en reste usager), on s'imagine, par là même, suffisamment les connaître dans l'illusoire assimilation du physiologiquement visible et de l'intellectuellement évident.

La seconde raison consiste à se confier, comme suffisante, à l'information verbale, orale ou, très majoritairement, écrite. C'est l'éternel problème du poids de l'investigation archéologique en regard de l'enquête archivistique<sup>2</sup>. S'agissant de périodes anciennes, le cas se règle souvent par le simple défaut d'une des parties : comme les auteurs antiques n'ont pratiquement pas soufflé mot du mithraïsme, on n'en saurait rien sans l'examen des mithreums et de l'imagerie cultuelle de Mithra. Ainsi que nous l'avons cent fois répété, l'archéologie joue ici un rôle de pis-aller : dans l'absence ou la rareté des textes, force est de recourir à elle. Mais, quand il s'agit du moderne et du contemporain, alors que la masse des données écrites disponibles défie constamment les forces des historiens les plus acharnés, on croit que, par elles, on sait, ou qu'on saura tout ; à cet égard, la liste des thèmes de recherche retenus par les universitaires spécialistes du catholicisme et celle des titres de livres, articles, thèses, mémoires est très édifiante.

## **2. Utilité de l'archéologie du catholicisme récent.**

Des répugnances personnelles, par rejet ou respect de la religion catholique, je n'ai pas plus à dire que, à l'inverse, de ma complaisance aux chemins de croix ou aux grottes de Lourdes : des goûts et des couleurs..., et c'est pourquoi nous ne redirons jamais assez que l'activité personnelle d'un spécialiste ne peut dessiner les frontières épistémologiques d'une spécialité<sup>3</sup>. Mais les raisons scientifiques sont aisément réfutables. Sans nourrir la méfiance opposée envers une définitive "opacité des choses", nul ne peut croire à l'immédiate intelligibilité des ouvrages, même contemporains : pour emprunter des exemples à l'article suivant, c'est seulement par l'analyse, par la détection des processus ergologiques et sociologiques qui les sous-tendent, qu'apparaissent les relations des grottes de Lourdes avec les crèches de Noël, le pèlerinage pyrénéen ou les panneaux aujourd'hui disposés dans nos

églises en faveur du Tiers Monde.

Quant au problème de la hiérarchie de l'investigation archéologique et de l'enquête sur l'écrit, il a été déjà plusieurs fois abordé dans RAMAGE et il suffit donc de rappeler le double commentaire qu'il appelle, sur les nécessaires limitations de la seconde et sur l'autonomie, qui la rend irremplaçable, de la première.

a. D'une part, les écrits n'ont jamais réponse à tout parce qu'ils sont forcément elliptiques et généralement élitiques<sup>4</sup>. Les auteurs s'en tiennent à ce qu'ils savent et comprennent, nul ne connaissant, par exemple, sans l'avoir archéologiquement étudié, la nature de la dévotion à la Vierge de Lourdes telle qu'elle se manifeste dans la prolifération des grottes, statues et autres images, ni, encore moins, l'ampleur et la répartition spatio-temporelle de ces manifestations ; et à ce qui éveille leurs intérêts qui sont ceux d'une certaine classe sociale : l'archivistique des visites pastorales<sup>5</sup> témoigne des préoccupations des évêques, voire du clergé, et y enferme plus ou moins notre propre problématique. D'où, pour l'une ou l'autre raison, les silences des textes, les "trous" inévitables de l'information verbalisée, par exemple sur telle dévotion, populaire ou non : ainsi, on a vu dans le premier numéro de RAMAGE qu'aucun écrit ne nous avait instruits de la propagation en région parisienne du culte de Notre-Dame de Benoiste-Vaulx qu'a révélée la fouille montmartroise de P. Périn<sup>6</sup>.

b. D'autre part, il importe de ne plus s'en tenir à cette conception, assez négative, de l'archéologie que nourrissent des cas comme celui que je viens de citer, celle d'un pis-aller, d'un bouche-trou. En effet, l'équipement technique, dont l'archéologie, selon nous, a en propre de connaître, n'est jamais le simple "reflet" de faits culturels qui lui préexisteraient et qu'il ne modifierait aucunement. Tout au contraire ! j'ai essayé de montrer, il y a deux ans, que le vêtement réaménage la condition non vêtue et, de même, cette année, que l'image réaménage la représentation non imagée, etc.<sup>7</sup>. En d'autres termes, on ne saurait dire : les apparitions de Lourdes ont déclenché une dévotion mariale particulière que nous allons explorer par les brochures ou livres parus à son propos, par les prières composées pour cette occasion, par le comptage des pèlerins ; et puis, si ces enquêtes ne satisfont pas notre curiosité, nous nous résignerons à l'investigation archéologique des grottes aménagées à travers la France et ailleurs, à moins, suivant l'usage courant des livres d'histoire actuels et des émissions télévisées, qu'on les fasse seulement servir, en notre temps d'audio-visuel, à l'illustration d'une histoire construite sans elles. En effet, elles ne font pas que "refléter" ou "traduire" ou "manifester" une piété qui, sans elles, eût été la même, qui fût sortie inaltérée de leur installation ; elles ne sont pas pour l'historien comme une roue de secours dont il disposerait toujours si, par accident, les archives des pèlerinages venaient à disparaître : elles ont nécessairement modifié la dévotion à la Vierge de Lourdes en mettant Massabielle à portée de main, en devenant le lieu de cérémonies publiques ou de visites individuelles, etc. Je le dirai en concluant plus loin ma note sur ces grottes (p.163), c'est dans cette autonomie de la technique, dont l'intervention, de surcroît, n'est jamais obligée, que résident la limite mais aussi le prix de la recherche archéologique : si elle ne peut nous instruire de tout, elle

nous instruit toujours d'autre chose que l'écrit.

Pour ces deux raisons, parce que les textes n'ont pas réponse à tout et parce que le produit fabriqué n'est jamais la simple projection matérielle du propos dit, l'archéologie ne peut être maintenue dans son statut habituel d'auxiliaire : sans jamais suffire à tout, l'investigation archéologique reste justifiée même en état d'abondance archivistique, et, par conséquent, celle du catholicisme récent, si incapable soit-elle de nous en fournir la complète connaissance, ni plus ni moins que celle des religions antiques. Il serait d'ailleurs assez paradoxal qu'on ait multiplié les travaux sur ces dernières - y compris les religions préhistoriques, en dépit qu'elles aient toute chance de nous rester inaccessibles ! - au point de presque mieux connaître les sanctuaires d'Isis ou de Mithra que leurs fidèles eux-mêmes, et qu'on reste, au contraire, dans une superbe ignorance des sanctuaires catholiques contemporains.

### 3. Priorités de recherche.

1. Aux arguments d'utilité que je viens d'invoquer s'ajoute, dans cette défense de l'archéologie des catholicisme récent, un argument de priorité. Ce que j'ai expliqué à l'instant peut sans aucun doute servir à justifier l'investigation de l'équipement catholique des XIXe et XXe siècles, mais tout aussi bien n'importe quelle autre des recherches d'archéologie contemporaine. Or, si celles-ci sont en théorie d'égale utilité, il tombe sous le sens qu'en pratique on ne peut pas toutes les faire et qu'il faut donc, et le moins mal possible, choisir ses cibles. J'espère ne pas faire preuve d'un économisme sordide en avançant que la priorité devrait s'établir selon la rentabilité, c'est-à-dire selon l'espoir d'un plus ou moins grand enrichissement du savoir.

Ce bénéfique archéologique dépend très souvent - et c'est le cas ici - d'un important mécanisme "artistique" qu'on peut dénommer "orthopraxie", homologue ergologique de ce que sont l'orthoépie ou l'orthodoxie pour la représentation, et dont l'orthographe est la modalité propre à l'écriture : c'est le fait d'"agir correctement", conformément à la règle<sup>8</sup>. Or, tout équipement n'est pas également orthopraxique. L'an dernier, un de nos étudiants a présenté sur le volley-ball un travail fort louable, mais qui tournait court, qui, comme on dit, n'apportait pas grand chose de nouveau : c'est simplement que l'écart était quasi nul entre ce qui, au témoignage des règlements officiels, est prescrit aux joueurs et ce qu'il avait lui-même décrit. Il se peut, en effet, que l'usage pratiqué ou que l'ouvrage réalisé se conforment étroitement à la norme édictée : les gens ont fait ce qu'il fallait, et, dans la plupart des cas, ce qui était explicitement écrit auparavant qu'il fallait, étymologiquement le prescrit. En de tels cas, l'archéologie n'est guère gratifiante : on explore le terrain et l'on retrouve ce qu'on avait vu dans l'archive.

Mais, au contraire, l'hétéropraxie va bon train en d'autres domaines, tels celui de la mort où la disposition des tombes n'obéit pas en tout point à des règles aussi étroites que celles qui régissent l'organisation d'un terrain de volley, où rien ne me prescrit d'enterrer

ma grand mère avec une image du Père Brottier ou une mèche de mes cheveux ; ou celui de la religion et, en particulier, du catholicisme où il est notable que l'autorité ecclésiastique ne cesse de poursuivre non seulement l'hétérodoxie, mais, même à défaut du mot, l'hétéropraxie (voyez les décrets de la Congrégation des Rites : pas de lumière derrière le Saint-Sacrement exposé, etc., etc.). Or, deux caractères de l'hétéropraxie, inverses, on s'en douterait, de ceux de l'orthopraxie, sont ici notables. D'une part, à la façon dont on dit que la vérité est une et l'erreur multiple, l'orthopraxie tend à unifier les performances et l'hétéropraxie à les diversifier : les terrains de volley-ball se ressemblent bien plus à travers la France, et même le monde, que les tombes. D'autre part, alors que l'orthopraxie est presque toujours "édictee" et "prescrite", c'est-à-dire dite et écrite, donc explicite, l'hétéropraxie s'opère souvent dans l'implicite ou dans le logiquement inexplicable : quelle raison trouver, tant dans la foi catholique que dans l'athéisme, d'enterrer sa grand mère avec une boucle de cheveux ? Variété et non dit, quelle aubaine pour l'archéologie que l'hétéropraxie ! On ne s'étonnera plus que nous cultivions si prioritairement ici l'investigation de la mort et celle du catholicisme.

2. Mais tout n'est pas non plus prioritaire à l'intérieur même de l'archéologie du catholicisme français des XIXe et XXe siècles : puisque tel est le projet, il paraît logique de négliger d'abord, d'une part, ce qui, étant catholique, n'est pas spécifique de ces temps et lieu et, d'autre part, ce qui, appartenant à ces temps et lieu, n'est pas spécifiquement catholique.

Dans la première catégorie je classe, évidemment, ce qui ne se fait plus guère dans la France des XIXe et XXe siècles, comme les retables, si importants au contraire pour l'archéologie catholique des XVIIe et XVIIIe siècles, mais aussi tout un équipement qui se fabrique ou s'utilise aux XIXe et XXe siècles, mais dans la tradition des siècles précédents, ou, en France, de la même façon qu'ailleurs : on dit alors la messe sur un autel à tabernacle ? au XVIIIe siècle et en Italie également. Mieux vaut alors privilégier les innovations, dont l'importance est, en matière d'art, plus grande qu'aux autres plans de culture : en effet, le langage, par exemple, combine à tout instant des mots nouveaux et des mots anciens, d'âges très inégaux, mais, parce que "uerba uolant", il est toujours à même aussi d'éliminer un mot ou une tournure vieillis, et pareillement l'institution. Théoriquement, il en va de même de l'art, mais, en pratique, parce que l'ouvrage est matériellement conservable, on hérite toujours non seulement de types, mais de choses que, pour diverses raisons (économie, goût de l'ancien, etc.) on ne détruit pas : en même temps que des immeubles modernes, nous habitons aujourd'hui non seulement des maisons faites "de façon classique", mais des maisons anciennes, construites au cours des derniers siècles : c'est ce que j'appelais jadis "le temps de l'art"<sup>9</sup>. Dans ces conditions, l'innovation artistique est encore plus significative que le néologisme au plan du langage et c'est pourquoi notre archéologie du catholicisme doit, je pense, privilégier les nouveautés, tels les grands sanctuaires hypèthres du genre de Pontchâteau ou les statues colossales qu'on érige

c'est-à-dire le Musée des arts et traditions populaires ou les musées analogues, elle attire l'objet d'étude ou d'exposition dans ses domaines ordinaires, le confiné et le populaire, ou, du moins, donne l'impression qu'il y ressortit : on a vu ainsi les statues de Ste Thérèse de l'Enfant Jésus, un costume d'enfant de chœur, un paroissien à couverture d'ivoire, etc. présentés sous le titre de "religions populaires"<sup>14</sup> ! Quand c'est la sociologie religieuse, tout tend à se déplacer sur le plan du même nom et la technicité des ouvrages est encore plus négligée qu'à l'ordinaire. Toute cela manifeste simplement que ce qui n'appartient pas coutumièrement aux Beaux-Arts n'a pas vraiment trouvé preneur et reste sans place fixe dans la distribution actuelle des disciplines.

Quant à nous, moins afin d'éviter ces inconvénients (car d'autres ont toute chance de venir les remplacer) que par cohérence épistémologique, le problème ne se pose pas plus que pour l'imagerie de Marianne<sup>15</sup> : l'étude du mobilier d'église, des sanctuaires hypèthres, des images de saints, du vêtement ecclésiastique et liturgique, etc., bref de l'équipement technique du catholicisme ne peut, parce que technique, que relever de l'archéologie. Mais ici un risque nous guette, qu'en plusieurs autres occasions nous avons déjà évoqué<sup>16</sup> : dès lors qu'on va se plonger dans les chasubles et les grottes de Lourdes, on ne tardera guère, pour la commodité du langage quotidien, à parler d' "archéologie religieuse", puis, en se prenant au mot, à s'imaginer que c'est là une archéologie particulière. Inutile de revenir encore cette année sur les abracadabrants désordres de l'archéologie buissonnière<sup>17</sup> : jamais nous ne redirons assez qu'il ne saurait pour nous exister une archéologie industrielle, une archéologie funéraire, etc., autonomes et que nous ne reconnaissons qu'une seule et unique Archéologie. Mais, puisqu'on entreprend quand même bel et bien une archéologie du catholicisme, force est de se demander quelle est sa situation au sein de l'Archéologie prise en général, sur quel principe se posent, en toute cohérence épistémologique, les frontières de ce domaine particulier. Ce qui passe par un bref exposé sur la façon de découper des "champs" d'investigation limités, dans la double acception de restreints et dûment bornés.

## 2. Esquisse d'une théorie des "champs" archéologiques.

1. Des deux modes de découpage des champs. - A la vérité, j'ai déjà, sans le dire, posé le principe essentiel en ironisant l'an passé sur l' "archéologie buissonnière". J'indiquais que se multiplient aujourd'hui des archéologies particulières, mais que ce foisonnement, si anarchique soit-il en chaque cas individuel, se réduit pourtant aisément à trois catégories : 1° les archéologies découpées selon des frontières chronologiques ou géographiques comme celle de l'Orient ancien ; 2° celles qui se chargent de nouveaux objets comme l'archéologie industrielle ou celle de la République ; et 3° celles que spécifient certaines conditions de l'observation comme l'archéologie aérienne<sup>18</sup>. Cette dernière catégorie est ici hors de cause car il n'est pas question pour nous, compte tenu de nos positions antérieures, de découper des champs selon la diversité des conditions ou des moyens de l'observation. Mais les deux autres catégories correspondent exactement aux deux genres de champs qu'il me paraît possible de



délimiter au sein de l'archéologie.

Nous avons déjà plusieurs fois indiqué, en effet, que l'objectif de l'archéologie est, pour nous, d'établir le bilan raisonné de l'équipement technique du passé ; on peut dire aussi bien que son point de vue est celui de la "socio-artistique", c'est-à-dire d'une artistique préoccupée de la situation historique, ou plus largement sociologique, de son objet. Dès lors, se déduisent logiquement deux façons de découper le terrain archéologique. Si dans les deux définitions précédentes, on retient les termes "équipement technique" et "-artistique", on obtient les champs correspondant à la diversité de cet équipement ; ce sont eux qu'investissent les archéologies buissonnantes de mon second groupe et que je crois commode de nommer "secteurs", à la façon dont on parle d'histoire sectorielle. Si, au contraire, on retient les termes "passé" et "socio-", ce n'est plus d'abord la variété de l'équipement technique qui est en cause, mais sa situation sociologique au sein de l'histoire tout entière ; un autre genre de champs se découpe alors, qu'on peut distinguer du nom de "domaines" et qui, cette fois, correspondent aux archéologies de mon premier groupe.

Il va sans dire que "secteurs" et "domaines" sont combinables et qu'en pratique ils sont même toujours combinés ; ce n'est qu'affaire de hiérarchie des critères : le secteur de l'image doit inévitablement se débiter selon des domaines chronologiques ou géographiques, de même que le domaine de la Grèce antique se parcellarise en divers secteurs, archéologies de l'industrie minière, de tels ou tels cultes, etc.

2. Les secteurs. - En prenant l'habitude de se mêler de tout, les historiens d'aujourd'hui ont dû aussi découper la matière historique en toutes sortes de secteurs - histoires politique, économique, sociale, etc. - dont il importe peu ici de critiquer le mode de découpage : il est, de toute façon, clair que le culturel, au sein des sciences humaines prises dans leur ensemble, se divise en divers objets selon le, et, en général, concrètement, les plans de rationalité auxquels ils ressortissent. L'archéologie n'est a priori exclue d'aucun de ces secteurs du devenir humain mais elle n'a pourtant pas affaire à tous de manière identique. J'ai déjà indiqué l'an passé la distinction fondamentale<sup>19</sup>.

a. Ou bien le secteur est défini par des frontières proprement ergologiques, ainsi lorsqu'il s'agit d'une série ou d'un ensemble d'ouvrages, même secondairement restreint par des limites spatio-temporelles (par exemple, respectivement, les chapeaux français de la Monarchie de Juillet ou la ville de Délos en 100 av. J.-C.) : en ce cas, l'archéologie, du moins selon la définition que nous en donnons, est forcément concernée : ces secteurs à délimitation ergologique, soit techniques (par exemple, le textile quelles que soient les fins en cause, vestimentaires comme le manteau, ou stabulaires comme la tente de camping), soit "industriels" (le vêtement, quelle que soit la technique mise en oeuvre, textile, feutre, etc.) sont, de soi, passibles d'archéologie : ce sont même les siens propres<sup>20</sup>.

b. Ou bien le secteur a d'autres frontières qu'ergologiques, l'objet d'étude est d'un ordre différent, tels les concepts politiques (disons, en le restreignant ici aussi dans le temps et l'espace : à Athènes au IV<sup>e</sup> siècle) ou le mariage (dans le Rouergue au XIX<sup>e</sup> siècle) : ces secteurs à définition non ergologique se distinguent des précédents de deux manières. D'une

part, il n'est jamais obligé qu'ils soient archéologisables, et ce, pour une raison qui a déjà été plusieurs fois énoncée dans RAMAGE<sup>21</sup> : si la technique peut faire incidence sur n'importe quel autre fait de culture - ainsi sur la représentation par l'image et l'écriture, ou sur la société par le logement ou le vêtement -, cette incidence est toujours facultative ; les concepts politiques et le mariage, que j'ai pris pour exemples, relevant justement, l'un du plan de la représentation et l'autre de celui de la société, rien n'assure d'avance qu'ils aient donné lieu à technicisation, du moins à la production d'un équipement spécifique. D'autre part, si même ils ne sont pas archéologiquement vides, ils ne peuvent être occupés que d'un pêle-mêle archéologique puisqu'ils se caractérisent à un autre plan qu'ergologique : alors que le secteur des grottes de Lourdes, qui sont des ouvrages, contient un groupe archéologiquement homogène d'images-sanctuaires, le secteur des ex-voto, forme religieuse de l'échange, donc à définition non pas ergologique, mais sociologique, apparaît archéologiquement comme un bric-à-brac quasi incontrôlable.

Ce principe de découpage est, bien entendu, indifférent à l'extension du champ découpé. Une fois que nous aurons délimité le grand champ de l'archéologie du catholicisme, nous pourrons le diviser en champs de moindre étendue qui seront encore de l'un ou de l'autre ordre : soit des secteurs à définition ergologique, par exemple en distinguant taxinomiquement, différenciellement, une série d'ouvrages comme les grottes de Lourdes ou les vêtements liturgiques, ou associativement, contrastivement, un ensemble comme le sanctuaire de Pontchâteau ou telle église paroissiale ; soit des secteurs à définition non ergologique en considérant l'équipement éventuellement afférent au culte de tel saint, à telle cérémonie, ou encore aux liens de l'Eglise et du Siècle comme les oppositions et les collusions politiques dont j'ai traité l'an passé.

3. Les domaines. - Parce que l'homme en tant que technicien, dont l'archéologie est en charge, est forcément en histoire, la seconde façon de découper des champs d'investigation n'est plus la délimitation de "secteurs" selon la nature de l'objet d'étude, mais celle de "domaines" selon la situation sociologique de cet objet et quelle qu'en soit la nature (il va dès lors de soi - mais il est plus prudent quand même de le dire - que le sociologique peut ici être deux fois en cause : le mariage paysan dans le Rouergue du XIXe siècle relève de la sociologie tant comme objet, le mariage, donc l'institution, que par sa situation dans le temps, le lieu et le milieu). Quoique le mode de délimitation des domaines n'ait rien à voir avec celui de mes secteurs du second genre, ils ont pourtant en commun avec eux de ne pas se définir au plan ergologique ; aussi, de ce point de vue, n'ont-ils pas plus de nécessité ni de cohérence : à la limite, faute d'équipement, tel domaine pourrait n'être pas archéologisable et, si tel n'est pas le cas, il renfermera forcément un équipement très diversifié.

Je n'ai fait ici que généraliser, en les complexifiant un peu, les propos que P.-Y. Balut tenait naguère sur la définition encore incertaine de cette pauvre archéologie industrielle, florissante apatride qui s'affirme toujours plus sans avoir davantage de carte d'identité ; l'alternative devant laquelle il la voyait placée était, au fond, d'être un secteur ou un domaine : "ou (elle) sera (l'archéologie) de l'industrie dynamique, définie ergologiquement de

façon cohérente par le même type de fin des ouvrages et il ne pourra qu'y avoir disparité sociologique de ceux-ci (...) ; ou elle sera celle des périodes récentes, d'un champ sociologiquement cohérent, mais dans la diversité ergologique des ouvrages..."<sup>22</sup>. A dire vrai, l'alternative, dans le cas de l'archéologie industrielle, n'est que théorique : elle ne songe qu'à être celle de la révolution industrielle du XIXe siècle (au point que bien des gens lui assimilent, très à tort, notre archéologie moderne et contemporaine), et ce n'est pas là un hasard : il est, en effet, manifeste que c'est le second mode de découpage des champs archéologiques qui domine très largement l'organisation professionnelle de notre discipline : les champs ordinaires de l'archéologie sont surtout des "domaines" sociologiques et, plus précisément, définis par des frontières temporelles ou spatiales, archéologies métropolitaine ou médiévale, etc., ou, par combinaison des deux, archéologie de la Grèce antique ; et c'est encore dans l'enclos de ces mêmes limitations que s'engagent la plupart des recherches ponctuelles.

Sans être hiérarchiquement obligée, cette préférence s'explique pourtant autrement, et plus valablement, que par la simple routine. Certes, rien n'empêche, en principe, de faire l'archéologie de la représentation de l'au-delà toutes périodes et toutes régions confondues. Mais, sans verser dans l'historicisme impénitent que nous saisissons toute occasion, au contraire, de dénoncer, chacun devrait sentir ce qu'il y a d'illusoire à poursuivre sur l'océan des âges, comme on se prend, ces temps, de plus en plus à le faire, la monarchie absolue de Charles Martel à Bokassa, ou même, en dépit d'une permanence biologique à laquelle elle ne se réduit pas, la mort de l'antiquité à nos jours : faute du temps et de l'immense savoir nécessaires, on a toutes les chances de couper l'objet ainsi isolé des relations historiques infiniment diverses qui lui confèrent ses successives singularités et d'avoir ainsi, par la constance d'un même nom, homogénéisé illusoirement des faits hétérogènes. Par tradition sans doute, mais née et nourrie du juste sentiment que tout fait humain est ethniquement particularisé, il n'est pas étonnant que les frontières sociologiques restent les plus importantes dans la délimitation des champs de l'archéologie.

Seulement, si leur primauté est ainsi explicable et même justifiable, il ne s'ensuit nullement qu'elles ne puissent être que celles du temps et du lieu : il est deux autres genres de "domaines" sociologiques de l'archéologie.

a. D'une part, adhérant à la théorie de la médiation de Jean Gagnepain qui distingue non pas deux, mais trois coordonnées sociologiques, nous ne pouvons que poser la possibilité de domaines archéologiques définis selon le milieu : on a dit ici il y a deux ans que c'est même une autre façon de définir l'archéologie industrielle, en tant qu'elle vise à la connaissance du milieu ouvrier et usinier<sup>23</sup>, et l'on peut aussi bien par là assigner des frontières scientifiquement cohérentes à l'archéologie de telle paysannerie, de la Chouannerie, etc., etc.

b. D'autre part, parce que la personne, qui, en nous, instaure les fractures sociales, ne fait pas plus acception de l'étendue que le signe linguistique ou n'importe quelle autre instance<sup>24</sup>, il n'y a pas plus d'obstacle à isoler, au sein de la société, un personnage unique

qu'une collectivité ; autrement dit, à entreprendre l'archéologie d'un individu, Virgile, Alexandre le Grand, Colbert, Balzac... Ce genre de domaine n'est guère systématiquement exploré que par l'histoire de l'art qui, dans ses habituelles monographies d'artistes, fait en somme, et pour le dire à notre façon, l'archéologie d'un technicien. Mais l'entreprise peut être plus vaste et plus diverse : ainsi, je me suis dit une fois en voyant les gens errer dans la maison parisienne de Victor Hugo et, de nouveau, en parcourant moi-même le désordre de l'exposition naguère consacrée à St Sébastien par le Musée des arts et traditions populaires, que ce serait même bien utile pour donner sens à certaines présentations muséographiques. Il y a matière, place des Vosges, pour faire archéologiquement saisir Victor Hugo comme "logicien" (j'entends comme capable de représentation, perçue et conçue) par ses dessins ; comme technicien, toujours par ses dessins, mais aussi par ses ouvrages de menuiserie ; comme être par son habitat (meubles "lui ayant appartenu", images de ses diverses demeures) ou par la galerie des portraits de ceux qui furent "les siens", etc. Et parce que l'individu ainsi archéologisé est personne, il survit comme tel à sa disparition biologique : l'archéologie d'un individu comprend donc son destin post mortem, c'est-à-dire, au plan de la représentation, l'idée, archéologiquement saisissable dans l'imagerie, qu'on s'en fait à tel moment (ce qu'a excellemment souligné ici même M. Agulhon<sup>25</sup> et à l'encontre de cette absurde remarque inspirée à un autre auteur par le cas d'Alexandre le Grand : "le malheur veut que chaque génération peigne l'homme à son image" : en quoi est-ce un malheur ? comme si notre relation historique, donc sociale, à l'autre n'était intéressante que véridique !) ; et, au plan de l'être, l'échange social qu'on entretient avec lui : la place qu'il a continué ou non d'occuper dans la société, le contact qu'on a maintenu avec lui dans cette forme particulière de fréquentation de la personne seule, quand fait défaut le sujet, auquel le français réserve le nom de culte<sup>26</sup> et dont, en l'occurrence, la tombe est le lieu ordinaire.

Ces deux genres de "domaines" archéologiques, moins coutumiers que les domaines chronologiques et géographiques, nous intéressent ici au premier chef. Au second ressortit un pan important de l'archéologie du catholicisme : l'archéologie d'un individu peut être celle d'un saint, ainsi que le suggérait plus haut mon allusion à St Sébastien, et c'est pourquoi, n'ayant pas à y revenir pour l'instant, j'en ai esquissé les grandes lignes. Quant au premier, si je n'ai fait jusqu'ici, au contraire, qu'en poser l'existence, c'est qu'il va seul nous occuper maintenant.

### **3. Le milieu catholique.**

Sur ces bases, en effet, le mode de délimitation de l'archéologie du catholicisme apparaît très clair : c'est l'archéologie d'un milieu, les autres frontières sociologiques du temps et de l'espace se subordonnant ensuite à cette limitation principale lorsqu'on n'envisage plus, comme je le fais ici, que le catholicisme français des XIXe et XXe siècles. Mais, comme toute époque ou toute région, tout milieu possède ses particularités propres ; de celles du catholicisme, deux me paraissent mériter ici spéciale attention.

1. D'abord, alors que la plupart des milieux s'acceptent comme tels, c'est-à-dire différents des autres milieux, celui-ci nie délibérément la diaschize qui seule, pourtant, le fait socialement être et scientifiquement reconnaître. Comme l'écrit excellemment Tocqueville, "cette sainte religion (...) dut en partie son triomphe, à ce qu'elle s'était, plus qu'aucune autre, dégagée de tout ce qui pouvait être spécial à un peuple, à une forme de gouvernement, à un être social, à une époque, à une race"<sup>27</sup> ; en d'autres termes, chargé d'enseigner toutes les nations, cherchant à gagner tous les temps, tous les lieux, tous les milieux, le catholicisme nourrit une expresse prétention d'universalisme que son nom même proclame. Pourtant, de toute évidence, il n'est de catholiques que par opposition à ceux qui ne le sont pas, ni plus ni moins qu'il n'est de parti de droite que pour autant qu'existe une gauche ; le catholicisme n'échappe pas à l'histoire qui, comme à tout autre milieu, lui donne humainement son statut sociologique. Aussi est-il fort intéressant d'observer, et, pour nous, d'observer archéologiquement, comment un milieu qui voudrait n'en être pas un, qui ambitionne de faire coïncider ses propres frontières et celles de l'espèce humaine tout entière, se conduit implicitement comme n'importe quel milieu. C'est dans cette optique que j'avais, à propos de Pontchâteau, souligné comment il cultive la mémoire de sa propre histoire par le mémorial, homologue technique du memento verbal ; puis, l'an passé, fait un sort à ses relations historiques, archéologiquement observables, avec d'autres fractures sociales, à ses collusions au royalisme et au patriotisme<sup>28</sup>, sur quoi la question des grottes de Lourdes me fait plus bas (p.159) de nouveau revenir.

2. Ensuite ce milieu inclut Dieu.

Généralement parlant, la société ne coïncide jamais avec la population physiquement présente dont elle est l'acculturation; autrement dit, un milieu, comme tout pan de société, inclut des absents, morts ou vivant au loin. A cet égard, la théorisation théologique des trois parties de l'Eglise, "trionphante" (saints du Paradis), "souffrante" (âmes du Purgatoire) et "militante" (nous qui, seuls, sommes biologiquement vivants), ne diffère en rien de l'inclusion de Vercingétorix ou de tel panthéonisé dans le peuple républicain<sup>29</sup>.

Mais l'inclusion de Dieu dans le milieu d'Eglise est d'un autre ordre que celle des saints : s'il n'est pas davantage présent en chair et en os, il l'est quand même matériellement dans l'Eucharistie. Parce que cette "présence réelle" est un dogme, on aurait cependant bien tort de s'imaginer, en cédant à la manie de notre temps, que ce n'est là qu'affaire de représentation : la présence de Dieu comme d'une personne est sociologiquement vécue par la fréquentation de sa demeure (la lecture privée de la messe à domicile n'est jamais tenue pour équivalente de la participation à la messe ecclésiale en dépit de l'importance récemment accordée - mais c'est un signe des temps - à la "liturgie de la parole"), par la convivialité dans laquelle l'Eucharistie rassemble les fidèles. Aussi n'est-ce pas simple manière de dire que d'appeler l'Eglise la "maison de Dieu" : Dieu y est réellement logé, dans tout un équipement idoine - tabernacles, ciboires, etc. - qui, pour nous ici, est archéologisable.

### III. L'EQUIPEMENT CATHOLIQUE

Quels que soient le champ choisi, son étendue et son mode de découpage, l'archéologie, par définition, en vient toujours à l'équipement technique. Et, donc, l'archéologie du catholicisme à l'équipement catholique.

#### 1. Classement technique et classement industriel.

1. La première tâche paraît être de se faire une idée de son ampleur et de sa variété en le passant en revue. Il y a naturellement plusieurs façons de s'y prendre entre lesquelles il faut choisir la plus utile.

La plus simple est celle d'un inventaire à la mode des commissaires-priseurs, énumérant des choses concrètes : autels, chandeliers, confessionnaux, missels, croix de mission, grottes de Lourdes, etc., etc. Une telle liste n'a rien d'absurde et fournit même la matière de monographies comme celle que, justement, je consacre plus loin aux grottes de Lourdes. Mais elle reste bien élémentaire et elle est interminable. C'est pourquoi, puisqu'il s'agit d'un panorama, il me paraît préférable de catégoriser l'équipement catholique de façon plus abstraite.

Selon notre dissociation habituelle, deux genres de classement sont alors théoriquement possibles, "technique" et "industriel" ; mais, pour la raison déjà évoquée p.132, c'est le second qui, seul, est adéquat à notre objectif. En effet, le classement technique rapproche ce qui s'apparente par une communauté d' "art" - peinture (y compris le badigeon des murs), menuiserie, orfèvrerie, textile, etc. - et, ethniquement, de style, néo-gothique, etc. Or, exactement comme la même grammaire française est aussi bonne à dire des prières que des obscénités, la technique est bonne à toute espèce de fins industrielles ou, pour parler plus trivialement, de choses à faire : quoiqu'on en dît - et, parfois, qu'on en dise encore -, l'architecture n'est pas "essentiellement" religieuse ; tout au contraire, la même technique architecturale sert indifféremment à construire une chapelle ou un bordel, et la même orfèvrerie, un ciboire où Dieu réside et le bijou d'une fille perdue ; on a assez dit que les fonderies du XIXe siècle produisaient aussi bien des Marianne que des Sacré-Coeur ! Et pareillement le style ; j'ai dit plus haut que les autels néo-gothiques avaient des cousins buffets de salle à manger, les images pieuses s'apparentent aux images non pieuses du moment, etc. Total : avec un classement technique, on se met inévitablement sur les bras tout un matériel archéologique qui n'a rien à voir avec l'équipement catholique, seul en cause ici.

Toutefois, même en préférant le classement industriel, on ne saurait jamais perdre de vue le classement technique. Dans un ouvrage donné, en effet, rien ne signale au départ ce qui tient à la technique mise en oeuvre et ce qui tient à la fin industrielle : par exemple, je dis plus bas, en traitant de l'image, qu'à considérer isolément une Vierge baroque dont les

voiles paraissent agités du vent, on ignore d'abord si se traduit ainsi le souffle de l'Esprit ou si c'est un procédé du moment ; cette seconde explication est la bonne, mais elle n'apparaît qu'à travers un classement stylistique montrant que le procédé n'est pas propre aux statues de la Vierge. L'établissement de séries (ou d'ensembles) techniques est une précaution méthodologique contre un panneau où, entre autres, tombent assez aisément les gens de l'archéologie industrielle : le risque d'imputer, "téléotiquement", à la fin "industrielle" (dans le sens où nous prenons ce mot) ce qui, "téléologiquement", est le fait de la technique, donc, ici, d'imputer au catholicisme ce qui s'explique par un procédé commun du moment. On y gagne, du coup, de reconnaître un des modes d'appareillage de l'équipement catholique et de l'équipement non catholique contemporain, par exemple des crèches domestiques et des maisons de poupée, ce qui, pour le milieu catholique, est aussi une façon d'être de son temps.

2. Défini par la fin, par la chose à faire : équiper le milieu catholique, le classement industriel convient, au contraire, à notre objectif. Il consiste à catégoriser l'équipement catholique selon les quatre types d' "industries" que la théorie de la médiation rapporte à ses quatre plans de rationalité.

Avant de l'entreprendre, on doit se mettre en tête que le classement industriel n'a rien à voir avec un rangement matériel de choses concrètes et même, carrément, l'exclut. De même qu'une simple syllabe comme le -am de bonam porte, en latin, à la fois la marque du féminin, du singulier et de l'accusatif, de même plusieurs fins sont ordinairement conjointes dans un même ouvrage, lequel il importe donc de "déconstruire". Ainsi, dans une étole brodée de têtes de saints, il y a tant de l'image que du vêtement. L'ostensoir est déictiquement une "monstrance" selon son ancien nom, et un des logements de Jésus-hostie. Le tabernacle tient de l'habitat, ce qu'indique son nom même de "tente", mais aussi du garde-manger, comme le rappelle alors celui du ciboire (latin cibus, "nourriture") qui s'y trouve remisé. Ou encore, dans la chaire à prêcher, il y a à la fois du balcon qui vous élève au-dessus des laïcs, comme celui duquel le souverain salue son peuple, et de l'amplificateur, d'où la caractéristique "abat-son" : aussi est-il notable que sa désuétude soit contemporaine tant de l'apparition des micros dans les églises que d'un affaiblissement, expressément proclamé, de la relation hiérarchique entre clercs et laïcs. Bref, l'analyse "industrielle" fait "éclater" l'ouvrage : cette dissociation des fins qui s'y conjoignent est une seconde façon, d'ordre non plus technique mais industriel, de reconnaître l'appareillage de l'équipement catholique et de l'équipement non catholique du moment ; c'est ainsi que j'avais cru discerner dans le Calvaire de Pontchâteau des fins imagières fort répandues dans la France de l'époque, du Musée Grévin aux divers dioramas de l'Exposition universelle de 1900<sup>30</sup>.

Sachant bien, ainsi, que nous ne catégoriserons pas des ouvrages globaux - une étole, une grotte de Lourdes, etc. -, mais tels de leurs composants, que nous avons à disperser le cas concret à travers le modèle, considérons ce qui relève de chacun des quatre types d'industries, et en quelle abondance. Il apparaît aussitôt qu'elles sont très inégalement représentées. L'industrie cybernétique, celle qui outille le vouloir, qui produit techniquement de la décision<sup>31</sup>, me paraît quasiment absente, hormis l'innovation récente d'un

déclanchement automatique de l'Angélu. Fort réduite aussi l'industrie dynamique qui outille le geste et produit de l'activité : on a bien toujours eu un outillage pour sonner les cloches dont le branle est même aujourd'hui mécanisé ; mais on n'a jamais fabriqué de balanceurs d'encensoir ni d'aspergeur d'eau bénite ; et le marteau précieux utilisé pour l'ouverture de l'Année sainte n'est qu'une image de marteau, qui, comme toute image, n'a pas à avoir l'efficacité ergologique de son référent (cf. ici même p.262), et, de fait, à frapper violemment le mur, c'est lui qui se briserait. En somme, l'essentiel de l'équipement du catholicisme relève des industries "déictique" et "schématique", celles qui, respectivement, outillent la représentation et la condition, et cela même correspond assez bien à l'importance que cette religion accorde à la foi et à la vie en église, entendons, étymologiquement, en assemblée.

3. D'abord, l'industrie déictique dont j'esquisse partiellement plus bas (pp.252-254) la théorie.

a. Y ressortissent, en premier lieu, les images, qui produisent de la représentation perçue. Certaines - pour utiliser le classement que je propose pp.254-255 - sont non référentielles : auditives comme le son de l'orgue, des cloches ou de la sonnette, ou olfactives comme l'odeur de l'encens, bien qu'à dire vrai, ce soit seulement la fumée, comme symbole de la prière, qui est surtout en cause dans l'encensement. Les plus nombreuses, très souvent conjointes, je l'ai rappelé, à du logement, du vêtement, etc., sont des images référentielles visuelles, telles que statues, chemins de croix, crèches, grottes de Lourdes, saints brodés sur des bannières, "images pieuses", etc. La destination de ces images est variée : pour reprendre, ici aussi, une distinction que je propose plus loin (pp.278-280), toutes ne sont pas destinées à l' "évocation", mais aussi, sociologiquement, à la "convocation" ; servant à rendre présent leur référent, elles reçoivent aussi la vénération qui lui convient (adoration et baisement de la Croix le Vendredi Saint, génuflexion ou révérences au crucifix de l'autel, etc.).

b. Aux images qui produisent de la représentation sensible s'ajoute l' "outillage d'ostension", tout ce qui est fabriqué pour rendre plus aisément perceptibles des choses préexistantes, par exemple les vitrines, tribunes, estrades, etc. Ici se placent l'ostensoir, dont le nom est aussi significatif que celui, plus ancien, de "monstrance", et la chaire.

c. Vient ensuite ce qui technicise la représentation verbalisée, c'est-à-dire l'écrit dont l'importance est attendue dans une religion qui prend pour fondement théologique l'Écriture et la Bible, c'est-à-dire, étymologiquement, "le" livre. Aussi a-t-on fort exploité la technicité propre de l'écriture sans en faire le simple substitut de l'oral : c'est récemment que semblent être apparues des feuilles volantes ne servant que pour le temps d'une cérémonie ; on avait jusque là exclusivement utilisé le livre, et non pas seulement, je crois, par crainte d'égarer des papiers isolés. En effet, alors que l'énoncé oral s'écoule successivement, un mot chassant l'autre, "scripta manent" : l'écrit préexiste et survit à sa réalisation orale, comme n'importe quel autre outil à son emploi ; comme lui, de par sa technicité, il est stockable. Dès lors, le livre est une somme où simultanément se



récapitulent la Parole de Dieu et autres textes sacrés ; c'est bien pourquoi il mérite d'être processionnellement porté et encensé.

d. Parce que le catholicisme est un milieu à prétention universaliste qui ne peut pourtant pas échapper aux fractures définitives de toute institution, il importe d'être spécialement attentif à ce qu'on pourrait nommer la "déictique de l'histoire", dont, il y a trois ans, le cas particulier du portrait m'a donné occasion de mettre en évidence la particularité : ce qui spécifie le portrait, disais-je alors, est d'être une image dont le référent a un statut sociologique particulier, celui de la personne ; plus généralement, la déictique de l'histoire est le secteur de la signalisation où, du référent, c'est la situation sociologique qui est retenue comme prioritairement en cause. Y ressortissent tout ce qui signale la fracture sociale, entre autres l'imagerie signalisant l'antagonisme du catholicisme et du républicanisme ou sa collusion au royalisme, puis au patriotisme ; et cette catégorie des "mémoriaux", dont, en regard du memento verbal, j'ai déjà p.139 cherché à faire sentir l'importance. Les ressources de la technique y sont mobilisées pour commémorer un individu (portraits, épitaphes, etc.) ou un moment (ainsi les nombreuses croix érigées au XIXe siècle en mémoire de missions) ou un lieu (par exemple, à Rome, le tempietto de S. Pietro in Montorio construit sur le lieu de la crucifixion de St Pierre), ou les trois à la fois dans l'image des événements appartenant à l'histoire particulière de ce milieu : histoire sainte, vie de Jésus, biographie des saints, histoire de l'Eglise.

4. De l'industrie schématique qui technicise l'être ou l'état, les principales catégories sont, quoiqu'à des degrés divers, représentées dans l'équipement catholique.

a. L'industrie corporelle n'y a pas le caractère spectaculaire qu'avec la circoncision elle prend, par exemple, dans le judaïsme. Mais y ressortit tout ce qui touche aux diverses formes d'ablution (baptême, lavabo de la messe, lavement des pieds de l'ancien office du Jeudi Saint) et d'onction (dans quatre sacrements sur sept), ainsi que la tonsure.

b. L'industrie alimentaire intervient dès lors que la messe est un banquet eucharistique commémorant et répétant la Cène (mot conservé pour la cérémonie protestante équivalente), avec la nourriture (hosties, voire le vin de messe), ce qui la contient (tabernacle en tant que garde-manger, et toute la "vaisselle de table", calice, patène, etc.) et ce qui touche à la convivialité par laquelle la pâture animale s'acculture en repas ("table de communion" dont la disparition récente équivaut à celle de la table d'hôte au profit d'une sorte de snack, cela, à mon sens, par un de ces faux-pas que notre temps, pourtant si entiché de sociologie, multiplie au plan de la société ; je pense y revenir l'an prochain en traitant du logement animal).

c. Mais ce sont les industries vestimentaire et stabulaire<sup>32</sup> qui, quantitativement, dominent.

L'équipement catholique comporte un abondant vestiaire, principalement pour les clercs (vêtements cérémoniels et "habit de chœur", et vêtements de ville, catégories dont, soit dit en passant, l'évolution récente n'est nullement homogène), mais aussi pour les laïcs (robe de baptême, costume de Première communion). Les uns et les autres sont passibles des

dissociations (habit, insigne, costume, etc.) que j'ai proposées ici-même dans un article illustré de plusieurs exemples catholiques et auxquelles peut ressortir aussi le vêtement laïc ordinaire : ainsi, il est affecté par les règles de bienséance qui, en présence de Dieu comme de toute autre personnalité, régissent la tenue (couvre-chef obligatoire pour les femmes et interdit aux hommes, pas de gants pour la communion, ou de nos jours, l'interdiction répétée de pénétrer dans les églises en short, ou en slip de bain).

d. Quant au logement, il est forcément de première importance pour une religion qui prescrit le rassemblement régulier de ses membres : bien qu'aucune institution, aucune assemblée - la technicisation de l'être étant facultative - n'aient besoin, pour s'instaurer, d'une maison propre (quand il m'arrive, au printemps, de donner mon cours au Luxembourg, l'institution universitaire n'y est pas plus imparfaite que dans les locaux de l'Université), le fait est qu'elle s'en dote le plus souvent, et il est bien significatif qu'on désigne du même mot d' "église" l'assemblée catholique et le local de sa réunion. Au logement (dissociable, je le rappelle, en gîte du sujet et habitat de la personne, comme le vêtement l'est en abri et habit) tiennent, ici comme ailleurs, non seulement le clos et le couvert que procure le bâti, mais une partie du "garni" (mot que je préfère à "meubles" pour la seule raison que ceux-ci sont trop souvent immeubles, le trône fixe maçonné de certaines cathédrales anciennes ne différant pas, industriellement, du fauteuil dont on se sert le plus souvent), tels les confessionnaux, et surtout les sièges qui, dans l'Eglise, jouent un important rôle de discrimination sociale (l'évêque est "intronisé" dans sa "cathédrale", le chanoine est "installé").

Le logement n'intéresse pas seulement des gens de chair et d'os. C'est, d'abord, Dieu qu'on doit loger puisqu'il est personnellement inclus dans le milieu d'Eglise et qu'il se trouve même physiquement présent dans l'hostie : d'où les tabernacles, cette fois comme maisons, les custodes, ciboires, autels du Saint-Sacrement, reposoirs, etc. Et, ensuite, comme en tout milieu, les morts : à la déictique de l'histoire" correspond ici ce qui, dans l'industrie schématique, a pour effet, non plus, cette fois, de maintenir parmi nous la représentation du passé, mais de le faire continuer d'être. Généralement parlant, de ses membres physiquement absents, ceux qui vivent ailleurs et surtout, très majoritairement, ceux qui vivaient auparavant et sont morts, une société, pour mieux les maintenir en son sein, peut conserver toute espèce de reliques, choses, ouvrées ou non, leur ayant appartenu, ou produits fabriqués par eux et surtout, en totalité ou en fragments, leur dépouille mortelle, laquelle il faut bien loger. On pensera peut-être d'abord à l'abondante série des châsses et autres reliquaires dont regorgent, surtout en certains pays comme l'Italie, églises et sacristies ; mais la question est beaucoup plus générale : il est bien assez question dans RAMAGE des industries de la mort pour que je ne m'y étende pas ici, mais il est clair que le logement catholique inclut le logement du mort catholique dont l'usage n'est pas celui du mort protestant, musulman ou agnostique, même s'il n'est pas orthopraxiquement conforme à la doctrine eschatologique de l'Eglise.

## 2. "Art et société" (I).

C'est par dérision que je recours à ces trois mots "Art et société", tarte à la crème de ceux qui, craignant, en ne sociologisant pas, de paraître à la traîne, entendent - selon un autre refrain répandu - ne pas s'en tenir aux "choses" seules, mais en venir aux "hommes"<sup>33</sup>. Comme si, aux choses ouvrées par lui, l'homme risquait d'être jamais étranger ! Mais, pour autant, l'humanité n'est pas seulement affaire de société et il importe de débrouiller ce qui, dans l'art, ressortit ou non au social. Ce n'est naturellement pas le lieu ici de proposer toute une théorie des rapports de l'ergologie et de la sociologie, et je ne ferai ici qu'attirer brièvement l'attention sur quelques aspects spécialement importants, je crois, pour notre propos.

1. L'ecclésial et le domestique. - S'il est ergologiquement en convenance à telle ou telle fin industrielle, un équipement, sociologiquement cette fois, n'est pas pour autant forcément approprié à tout le monde ni à tous les moments et endroits. Pour peu que mon crâne soit aux dimensions de celui de Monseigneur, je puis, n'étant pas évêque, coiffer la mitre et rien n'empêche Monseigneur lui-même de la porter dans le métro : l'ergologie n'a rien à voir à tout cela. Mais se mitrer pour un voyage en métro, ce n'est pas le bon moment (ce que le grec ancien a l'avantage de pouvoir désigner d'un seul mot, "kairos") ni le bon endroit : c'est là affaire de sociologie (puisqu'y ressortissent pour nous le temps et l'espace comme éléments de la fracture sociale) à laquelle il est rare que ne se mêle pas aussi de la réglementation.

C'est dans ce cadre théorique, tracé en quelques mots, que s'inscrit la distinction de l'équipement catholique ecclésial ou domestique, celui-ci étant souvent la copie de celui-là, autant, bien entendu, qu'il est canoniquement licite : il est exclu que le fidèle garde chez soi un ciboire plein d'hosties consacrées, mais il peut disposer d'un bénitier, d'un prie-Dieu, de statues, etc. Il est ainsi un "intérieur catholique", pour reprendre le mot du Musée des Arts et traditions populaires qui a eu naguère la judicieuse initiative de lui consacrer un morceau d'exposition, malheureusement fort maladroite<sup>34</sup>.

A noter que la miniaturisation de l'équipement domestique, si fréquente soit-elle, n'en est pas un caractère définitoire : c'est pour des raisons d'encombrement et de coût que la présidente des Dames adoratrices du Sacré-Coeur se contente d'une statue beaucoup plus petite que celle de l'église paroissiale, mais il n'est aucun obstacle canonique à ce qu'elle ait chez elle un Sacré-Coeur encore plus grand ; inversement, l'équipement ecclésial, par exemple celui de la messe, peut être miniaturisé pour être plus aisément transportable.

Cette distinction, selon le lieu, de l'équipement ecclésial et domestique, ne recouvre pas exactement une autre distinction, cette fois selon le statut de l'utilisateur : celle de l'équipement clérical et laïc. Par exemple, le "paroissien" de nos grands-parents, quoique livre propre aux laïcs en regard du missel romain réservé aux prêtres, ne servait qu'à l'église au point qu'on l'y laissait souvent, parfois enfermé dans une petite armoire fixée au banc ou à la chaise.

2. Destinations sociologiques ; le "jouet catholique". - La théorie de l'image m'a donné l'occasion d'indiquer ici-même qu'on confond très souvent la fin ergologique d'un ouvrage et le projet qui, axiologiquement, est, pour le dire en gros, sa raison d'être (pp.275-278). Ce peut donc être en vue de bénéfices d'ordre sociologique qu'il vaut la peine de fabriquer. Il est ainsi, dans l'équipement catholique, des produits contribuant à des processus sociaux qui, c'est évident, ne les comportent pas nécessairement.

Par exemple, l'échange : on n'échange pas que des mots, des femmes et des biens, mais n'importe quoi, qui n'est pas forcément une chose, encore moins une chose techniquement ouvrée : un sourire, un service, du travail. De même, l'échange de Dieu et du fidèle peut consister en la grâce de l'un et la prière de l'autre. Mais on peut se doter de produits à échanger et c'est le cas des ex-voto. Je compte en traiter plus amplement l'an prochain à propos des ex-voto marins, mais je souligne dès maintenant qu'il importe de ne pas en faire une catégorie isolée, mais, tout au contraire, de n'y reconnaître qu'une modalité religieusement particulière de l'échange interpersonnel : quand on vous distingue les ex-voto surrogatoire, gratulatoire et propitiatoire, on dit seulement qu'avec les puissances célestes comme avec les autres personnes, on ne peut jamais que faire un cadeau gratuit, ou payer sa dette après réception du bien, ou payer par avance, ce qui, commercialement, s'appelle "disposer d'un avoir".

Je ne m'étendrai pas non plus sur des ouvrages qui ont trait au conflit et à l'alliance ou plutôt à sa signalisation, sur la déictique de l'histoire, puisque je l'ai déjà, par anticipation, évoquée p.143. Mais, ne pensant pas y revenir prochainement, je consacre un peu plus de place à une catégorie d'ouvrages qui, ressortissant indifféremment à l'une ou l'autre industrie, sont destinés à outiller un mécanisme social essentiel, l'éducation : je pense ici au "jouet catholique" qui me paraît aujourd'hui passablement tombé en désuétude et risque, de ce fait, d'être mal compris. Enfant, j'avais un petit autel hérité de mes tantes et qu'il n'avait pas été difficile - cela se passait en 1940 - de compléter de tout un mobilier (calice, patène, ciboire, etc.) auquel la diligence de ma marraine avait ajouté des dizaines de voiles du calice, de bourses et de conopées permettant de parer l'autel de la couleur liturgique du jour ; j'ai vu plus récemment des découpages de carton, représentant un autel, le célébrant et son acolyte et, à l'extrême, un de mes amis d'enfance disposait, à huit ans, de tout un vestiaire à sa taille, chasubles, étoles, etc. de toutes les couleurs prescrites, et il célébrait ! On aurait volontiers l'impression aujourd'hui d'une parodie sacrilège. En fait, on ne saurait perdre de vue ce que J. Gagnepain a si bien montré dans un de ses séminaires rennais : que le jeu n'est jamais qu'une "prestation sociale non rétribuée", un "métier qui ne rapporte pas". Comme tel, c'est une manière d'apprentissage, ce qu'illustre bien, en latin, l'emploi du même mot "ludus" pour désigner ces deux activités non rétribuées que sont le jeu et l'école. Or, le jouet est la technicisation du jeu dont il doit bien conserver le caractère : le vestiaire liturgique de mon ami ne différait en rien des panoplies de toutes sortes qui étaient si courantes à la même époque ; avec la mienne, je jouais au receveur d'autobus et lui, au prêtre<sup>35</sup>. Même apprentissage de la prestation sociale, accru probablement dans le cas de

mon camarade d'une incitation à la vocation (sa mère le vouait expressément au sacerdoce tandis que mes parents prétendaient pour moi à des partis plus hauts qu'une recette d'autobus). Loin de prêter à parodie sacrilège, le jouet catholique a toute chance d'avoir été, au plan de la technique, l'équivalent de ce qu'étaient, à celui de l'institution, les petits séminaires, si prospères à la même époque : une incitation au métier sacerdotal.

### 3. La réglementation.

Il va sans dire qu'une archéologie du catholicisme ne se limite pas, ergologiquement, à l'inventaire des diverses industries et à l'examen des ouvrages où, concrètement, elles se distribuent ; ni, sociologiquement, à l'élucidation des rôles que ces ouvrages jouent dans le milieu. Tout équipement se doit encore considérer du point de vue de la réglementation qui pèse très couramment - et ce, quels que soient les motifs allégués - tant sur les fins industrielles (interdiction des images pornographiques, ou des tombeaux trop luxueux) que sur la technique qui y contribue (interdiction d'utiliser telle étoffe dans la confection du vêtement roturier, ou tel colorant dans celle du sirop de menthe, ou de dactylographier une lettre adressée à un supérieur). Or, peu d'équipements techniques, je crois, présentent autant que celui du catholicisme le double caractère d'être sous le coup d'une stricte réglementation et de s'y conformer si mal. D'un côté, est frappante la minutie des "rubriques" auxquelles n'ont cessé de s'ajouter d'innombrables décrets de la Sacrée Congrégation des Rites réglant les questions restées ouvertes ; et, d'un autre côté, c'est au nom de son "hétéropraxie" que j'ai défendu plus haut (p.131) l'utilité prioritaire de l'archéologie du catholicisme. Aussi n'est-ce pas un de ses moindres intérêts que d'observer les transformations de la règle ainsi que les raisons dont on la justifie, et, comme toujours en la matière, de mesurer l'écart entre elle et l'usage réellement pratiqué.

Philippe BRUNEAU

1. En témoignant plus ou moins nettement des monographies récentes telles que celles de Ph. Boutry et M. Cinquin, **Deux pèlerinages au XIXe siècle, Ars et Paray-le-Monial** ; de V. Bettega et R. Reymond, **La grande aventure du pèlerinage de La Salette** ; de Y.-P. Castel, **Atlas des croix et des calvaires du Finistère** ; de Fr. Hildesheimer, **Notre-Dame de la Garde, La Bonne Mère de Marseille** ; etc. Et, comme toujours, les inévitables expositions dont les catalogues tiennent souvent lieu de publications archéologiques : **Ex-voto marins du Ponant**, puis **Ex-voto marins de Méditerranée** et **Ex-voto marins dans le monde**, respectivement en 1975-76, 1978-79 et 1981 (organisées à l'initiative, d'ailleurs, des spécialistes de la marine, mais qui n'en participent pas moins de l'intérêt que suscitent actuellement les ex-voto) ; **Religions et traditions populaires** et **Saint Sébastien**, au Musée des arts et traditions populaires, respectivement en 1978-1980 et 1983-184 ; **L'image de piété en France (1814-1914)** au Musée de la SEITA en 1984 ; **Enfants de Dieu** au Manoir de Garaison en 1985 ; **Les Bretons et Dieu du 16e au 20e siècle**, à Rennes, Musée de Bretagne, en 1985-86 ; ou encore

la courte section "costumes religieux" d'**Uniformes civils, cérémonial, circonstances** au Musée de la mode et du costume en 1983, etc.

2. A mon ordinaire, j'oppose l'investigation à l'enquête, parce que dans le premier terme il y a de ces vestiges dits souvent archéologiques, et que le second traduit le grec "historia", origine de notre "histoire"; toujours si entichée d'écrits.

3. En dernier lieu, **RAMAGE**, 3 (1984-1985), p.6, à propos du livre de P. Courbin.

4. Cf. **RAMAGE**, 3 (1984-85), p.15.

5. Cf. le **Répertoire des visites pastorales de la France** édité par le CNRS.

6. P. Périn, **RAMAGE**, 1 (1982), pp.64-65.

7. Cf. *infra*, pp.266-267.

8. L'orthoépie est d'ordre grammatical et l'orthodoxie d'ordre rhétorique. Comme toujours, si le grec fournit des mots pour désigner ce qui concerne la langue et sa technicisation par l'écriture, il est de peu de secours en fait d'ergologie ; aussi, sans chercher à disposer d'un mot pour la correction technique et d'un autre pour la correction "industrielle", me contenté-je du seul "orthopraxie", non attesté, mais bien formé (orthoépique, en somme). Quant à "hétéropraxie", je le bâtis sur le modèle d' "orthodoxie".

9. Ph. Bruneau, **L'Antiquité classique**, 44 (1975), pp.437-438, où j'écrivais que "Notre-Dame fait partie du Paris du XXe siècle comme du Paris médiéval" et où j'aurais même dû dire que Notre-Dame est un monument du XXe siècle, comme "courtois" est un mot du XXe siècle, quoiqu'inventé au XIIIe. Quant à l'embarras, économique ou autre, de détruire matériellement les choses ouvrees du passé, c'est lui qui, dès le XVIIIe siècle, inspirait à Diderot et à Boullée cet avertissement salutaire, mais toujours négligé, qu'il faut éviter de bâtir n'importe quoi, dont on devra ensuite s'accommoder !

10. **RAMAGE**, 2 (1983), p.160, et 3 (1984-85), p.28.

11. Cf. **RAMAGE**, 2 (1983), p.160.

12. **RAMAGE**, 3 (1984-85), p.16.

13. *Ibid.*, p.34.

14. **Religions et tradit. popul.**, cat. expos. Musée des arts et tradit. pop. 1979-1980, nos 450, 451, 755, 773.

15. Je fais allusion aux propos que j'ai tenus dans **RAMAGE**, 3 (1984-85), p.13.

16. **RAMAGE**, 1 (1982), p.112 ; 2 (1983), p.11.

17. **RAMAGE**, 3 (1984-85), pp.231-233.

18. *Ibid.*

19. **RAMAGE**, 3 (1984-85), p.15.

20. Je prends évidemment "technique" et "industriel" dans le sens que leur donne la théorie de la médiation. - J'attribue ici ces deux types de champs ergologiques à la seule archéologie ; mais, si l'histoire de l'art était mieux faite, on pourrait lui réserver les champs techniques, ainsi que le suggéraient nos "Positions" de **RAMAGE**, 1 (1982), pp.32-33.

21. Par exemple **RAMAGE**, 3 (1984-85), p.73.

22. P.-Y. Balut, **RAMAGE**, 3 (1984-85), p.253.
23. P.-Y. Balut, **RAMAGE**, 2 (1983), p.195.
24. Je ne puis ici être qu'allusif, mais on voit bien que le seul "souris" ou toute la phrase "le chat a mangé la souris" reposent sur la même analyse réciproque du signifiant et du signifié et sur la même articulation de la taxinomie et de la générativité. C'est pareillement le même processus, définitoirement social, de conflit que, pour nous, manifestent diversement la "lutte des classes", une déflagration internationale ou l'hostilité d'un père et d'un fils.
25. M. Agulhon, **RAMAGE**, 1 (1982), p.51.
26. L'absence de sujet me paraît bien plus définitoire que la croyance religieuse : d'où le culte des morts même en l'absence de toute eschatologie (cf. P.-Y. Balut, **RAMAGE**, 3, 1984-85, pp.80-81) ou le culte de la patrie.
27. A. de Tocqueville, **L'Ancien régime et la Révolution**, le partie, chap.III.
28. Cf, respectivement, **RAMAGE**, 2 (1983), pp.11-41, et 3 (1984-85), pp.29-42.
29. Cf. **RAMAGE**, 1 (1982), pp.89-90, à propos du portrait.
30. Cf. **RAMAGE**, 2 (1983), p.36.
31. J'en ai dit quelques mots dans **RAMAGE**, 3 (1984-85), p.9. J'ajoute qu'on parle de certaines de ses manifestations avant même leur avènement historique : Homère, **Iliade**, 18, 373-376, imagine déjà des trépieds qui se conduisent tout seuls (cf. Aristote, **Politique**, I, 4, 3).
32. Sur ce mot inhabituel, mais nécessaire, cf. **RAMAGE**, 3 (1984-85), p.112, n.5.
33. Cf. les observations de P.-Y. Balut, **RAMAGE**, 3 (1984-85), pp.245-246.
34. **Rel. et trad. pop.** (cf. *supra*, n.1), pp.43-60. Les trois sous-sections de la section "Intérieur catholique" reposant sur des notions non pas mutuellement exclusives, mais, au contraire, combinables, le classement du matériel était rendu impossible : par exemple, les crucifix-pendentifs étaient sous la rubrique "prier" et les crucifix à socle sous la rubrique "regarder", etc.
35. En présentant quelques jouets catholiques, les organisateurs de l'exposition **Rel. et trad. pop.** (cf. note précédente), p.189, comprennent bien que le jeu est ici "pédagogie de la prière plus que parodie ludique" et citent à l'appui un texte de Sainte Thérèse de l'Enfant Jésus.





## Etudes d'archéologie du catholicisme français, IV

### LES GROTTES DE LOURDES

Du 11 février au 16 juillet 1858, Bernadette Soubirous a vu, ou cru voir, la Vierge lui apparaître dans un cadre très précis, celui de la grotte de Massabielle, au bord du gave de Pau. Ces apparitions de Lourdes furent aussitôt le point de départ d'une dévotion mariale sans pareille dont les formes sont fort diverses. L'une d'elles, encore peu étudiée, je crois, a consisté dans l'aménagement, en de nombreuses paroisses de France et d'ailleurs, de grottes imitant celle de Massabielle (fig.1) : c'est à elles que je consacre cette quatrième étude d'archéologie du catholicisme français.

Ce phénomène culturel est d'une ampleur qui n'en facilite pas l'étude. Alors que l'"essaimage" de La Salette paraît assez restreint (personnellement je ne connais que peu de répliques des trois groupes statuaires de l'apparition, ainsi à La Rabatelière en Loire Atlantique, St-Clément dans l'Allier), les grottes de Lourdes sont si nombreuses qu'il n'est pas question pour moi d'en avoir visité même la centième partie. J'indique en appendice l'échantillonnage qui servira à illustrer mes propos : ce sont les grottes que je connais, soit directement, soit par le truchement de photographies qu'ont aimablement prises pour moi certains de nos étudiants (qu'ils en soient chaleureusement remerciés !), soit par le hasard de lectures : par exemple, c'est un numéro de Télérama qui m'a appris, un peu tard pour moi, qu'on venait de démolir celle de la chapelle Notre-Dame de Lourdes de la rue de Pelleport à Paris !

Faute d'une information suffisamment étendue, je ne vise donc ici qu'à caractériser, au moins élémentairement, cette série relativement récente de l'équipement catholique, à y distinguer divers points de vue d'étude.

#### I. MASSABIELLE EN IMAGE

Nos grottes de Lourdes offrent l'image tridimensionnelle des apparitions de 1858. Alors que celles de La Salette, aussi bien sur place que dans l'essaimage de La Rabatelière ou de St-Clément, donnent lieu à trois scènes distinctes, les dix-huit apparitions de Lourdes, sans doute en raison de leur analogie visuelle, sont ramenées à une image unique.

## 1. Réalisation des grottes.

Cette image se compose d'un paysage et de personnages.

1. Le référent<sup>1</sup> du paysage est encore directement observable : il comporte une grotte, celle de Massabielle, avec la niche de l'apparition, et un ruisseau, le gave de Pau. Au mieux, l'image comprendra donc, elle aussi, ces deux éléments ; mais, en fait, le ruisseau fait souvent défaut, peut-être parce qu'il est moins nécessaire à la mise en scène des personnages dans laquelle il ne joue qu'un rôle accessoire ; mais surtout parce qu'il est de réalisation plus difficile.

Du point de vue du paysage, en effet, on s'aperçoit très vite que les diverses grottes de Lourdes ne sont pas plus ergologiquement de même type que les grands chemins de croix hypèthres du genre de Pontchâteau<sup>2</sup>. Ainsi, à Pontchâteau, pour figurer le Golgotha de la XII<sup>e</sup> station et le sépulcre de la Résurrection on a, sur un terrain naturellement plat, élevé un tertre artificiel et aménagé, à son pied, une petite grotte, tandis qu'à Lourdes, on a simplement exploité le relief montueux de ce site pyrénéen et, pour la mise au tombeau, une anfractuosité naturelle. Bref, à Pontchâteau, production technique de l'image par la médiation de l'outil ; à Lourdes, simple instrumentation<sup>3</sup> par l'exploitation d'équivalents locaux naturels du référent. Il en va de même de nos grottes : tantôt - et, j'imagine, le plus souvent - on construit une grotte, "faite pour", là où auparavant il n'en existait pas ; tantôt on utilise une grotte préexistante. Inutile de dire que le ruisseau figurant le gave de Pau a toute chance de ressortir plutôt à l'instrumentation qu'à l'outillage et c'est pourquoi, je pense, il fait si souvent défaut : quand on a l'heur d'avoir sur la paroisse un ruisseau coulant au pied d'une falaise à anfractuosités, on s'en sert, comme c'est le cas, par exemple, des grottes de Pierres, dans le Calvados, ou, en Mayenne, de St-Jean-sur-Mayenne et de Chémeré-le-Roi, et ce sont probablement de telles facilités naturelles qui expliquent pour une part (de l'autre part, je parlerai plus bas) le choix de l'emplacement de certaines grottes ; mais quand on n'a pas tout cela chez soi, on construit la grotte, seule thématiquement très utile et techniquement assez facile à faire, et on se passe du ruisseau dont les caractères sont inverses.

2. De la figuration des personnages, il va un peu autrement. On a déjà souvent eu l'occasion dans cette revue de mettre en lumière, quand il s'agit de visualiser la représentation, l'alternance de l'imge et du drame<sup>4</sup> : au lieu de fabriquer une effigie, on recourt à un personnage vivant qui évolue soit dans un paysage naturel, soit dans l'image de ce paysage comme c'est le cas des comédiens parmi le décor du théâtre. La dramatisation est attestée dans le cas de Massabielle : par mise en scène théâtrale, car je possède une carte postale des années 1900 (fig.2) montrant une dame habillée en Sainte Vierge, juchée sur une enrochement en présence d'une Bernadette agenouillée et de deux fillettes occupées à diverses tâches ; mais aussi dans le cadre même des grottes - images dont je traite ici : à

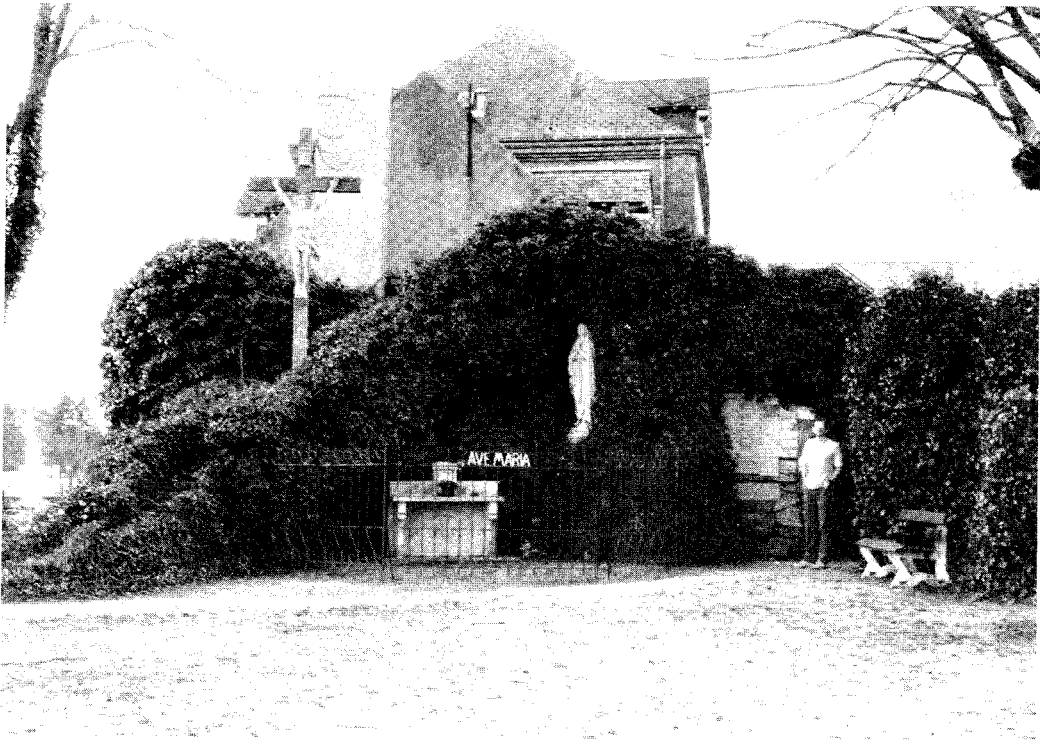


Fig. 1. Grotte de Lourdes de La Marolle (Loir-et-Cher)



LOURDES  
Apparition de  
la Ste-Vierge  
à Bernadette  
le 11 Février 1853

Fig. 2. Mise en scène de l'apparition de Lourdes,  
carte postale du début du XXe siècle.



défaut de l'attestation d'une Vierge en chair et en os, je citerai la photographie (que m'a aimablement communiquée un étudiant) d'une grotte du Nord devant laquelle, en 1922, évolue un chœur d'enfants déguisés en angelots.

Mais, bien évidemment, les acteurs du drame ne peuvent être continûment en scène et il faut être Bécassine, dans les Cent métiers de la dite, pour imaginer de demeurer des heures dans une niche, immobile comme une statue. Si donc on tient à la permanence du spectacle, il faut, au lieu du drame, recourir à l'image. Aussi nos grottes, y compris la grotte authentique de Massabielle<sup>5</sup>, contiennent-elles une statue de l'Immaculée-Conception à laquelle se compose souvent, mais, ce qui est notable, pas plus indispensablement que tout à l'heure le ruisseau, celle de Bernadette (par exemple à Montchamp dans le Calvados, à Dinard, à St-Julien-de-Vouvantes en Loire-atlantique, à Fresnes dans l'Orne)<sup>5bis</sup>.

Le référent, ici, n'est pas du même ordre que celui du paysage ; ce n'est plus une chose toujours visible à tous. L'image de Bernadette dérive plus ou moins des photographies qu'on possède d'elle et de l'idée qu'on se fait d'une bergère pyrénéenne du temps. Quant à celle de la Vierge, elle est du genre que j'appelle illustration<sup>6</sup> : le référent n'est que de l'ordre du langage ; ce sont, ici, la description que Bernadette a faite d'une vision exclusivement personnelle ou celle qui, à partir de là, s'est accréditée<sup>7</sup>. En dépendent la situation de la Vierge sur le côté droit de la grotte, ainsi que le vêtement qui lui est prêté (parmi les différents textes utilisables je cite une lettre du Frère Cérèse, 30 avril 1858, qui a servi d'interprète lors d'un interrogatoire de Bernadette : "cette Dame (...) est vêtue d'une robe blanche, d'une étoffe telle qu'on n'en voit pas chez les marchands ; son corsage est bien fermé et serré un peu à la partie supérieure d'où pend un cordon blanc ; elle porte une ceinture bleue qui tombe jusqu'à ses pieds ; sa tête est voilée ; ses pieds sont nus, et sur chacun d'eux se trouve une rose d'or. (...) A son bras droit pend un chapelet jaune"<sup>8</sup>.

## 2. Grottes de Lourdes et crèches de Noël.

Nos grottes, évidemment, s'inscrivent dans des séries plus vastes : l'imagerie mariale ou, plus restrictivement, celle des diverses apparitions (La Salette, Pontmain) ou simplement celle des seules apparitions de Lourdes, abondante et fort diverse : "images pieuses", pour paroissien ou autres<sup>9</sup>, tableautins, statues de l'Immaculée-Conception, souvent toute seule mais parfois accompagnée de celle de Bernadette (par exemple, à Paris, à St-Jean-Baptiste-de-Grenelle, à Ste-Geneviève-des-grandes-carrières, etc.).

Mais une autre relation sérielle me paraît plus intéressante, d'ordre non plus thématique, mais schématique ; nos grottes, en effet, présentent une particularité technique qui, à la même époque, se retrouve en bien d'autres thèmes : elles sont aux photographies ou aux images pieuses figurant les apparitions ce que le Calvaire de Pontchâteau est aux chemins de croix-tableautins des églises, ou les crèches aux autres naitivités, ou les dioramas et panoramas à des chromos bidimensionnels de petit format.

Naturellement, la ressemblance, qui m'intéresse ici, des grottes, calvaires et crèches

n'exclut pas de grandes différences. Bien que ce ne soit pas le lieu de les expliquer, je saisis cependant l'occasion pour indiquer comment les crèches se distinguent des grottes et des calvaires par une double amovibilité. D'une part, ce sont des images non pas définitives, mais transformables ou, si je puis dire, progressives : les personnages n'y sont pas fixés une fois pour toutes, en sorte qu'on peut en rajouter, l'Enfant Jésus la nuit de Noël, puis les mages à l'Épiphanie (ce qui donne parfois lieu à des dispositifs spéciaux<sup>10</sup>) : alors que le Calvaire de Pontchâteau débite la suite des stations en une séquence d'images définitives (j'entends : faites pour n'être pas ensuite modifiées), la crèche est une image unique qu'on transforme selon la progression du récit évangélique et d'un calendrier liturgique beaucoup plus étalé que celui de la Passion (25 décembre - 6 janvier en regard du seul Vendredi Saint). D'autre part, la crèche, du moins en France<sup>11</sup>, est une image non pas permanente, mais périodique ; elle fait partie de ce qu'on peut appeler les équipements calendaires, qui n'interviennent qu'à certains moments de l'année, comme le sapin de Noël, la galette des Rois, les oeufs de Pâques ou les drapeaux du 14 juillet ; à l'inverse des grottes et des chemins de croix qui demeurent en tout temps, on la remonte chaque année un peu avant Noël et on la démonte avant la fête de la Purification, ce qui permet le renouvellement sinon de tous ses éléments, du moins de certains d'entre eux et de leur composition, et a pour effet de rendre possible l'actualisation imagière du mystère de Noël : alors que les stations de Pontchâteau nous conservent une image 1880 de la Passion, la crèche (dans les limites, bien entendu, de la réglementation instituée ou non, qui, comme toute autre image, la régit<sup>12</sup>) peut offrir chaque année une image renouvelée de Noël en modernisant le paysage et - dans la tradition des anciennes crèches napolitaines et provençales où les gens du cru se mêlent aux personnages évangéliques - en accueillant, sous Vichy, le maréchal Pétain ou, de nos jours, un travailleur immigré ou un Noir (récemment à la Madeleine, les trois mages traditionnels s'étaient réduits au seul roi africain Balthazar !)<sup>13</sup>.

Mais, ces différences mises à part, grottes de Lourdes, calvaires du genre de Pontchâteau et crèches ont en commun d'être ce que, faute d'un meilleur mot, j'appelais naguère des images simulatrices<sup>14</sup>, souvent aussi bien pourvues de paysage, naturel ou bâti, que de personnages, l'un et les autres tridimensionnels et d'un module égal, ou à peine supérieur ou inférieur, à celui du référent, en sorte d'offrir au spectateur une possibilité que ne donnent pas une Nativité peinte, ni les chemins de croix - tableautins des églises, ni un chromo des apparitions de Lourdes : celle de s'introduire en chair et en os dans l'image ; à Lourdes, les fidèles montent à genoux la Scala sancta qui appartient pourtant à l'image de la 1ère station ; je puis, à Pontchâteau, me placer entre Jésus et Véronique et leur mettre la main sur l'épaule, de même que pénétrer en beaucoup de grottes de Lourdes. En un mot, ce sont des images habitables.

## II. IMAGE ET PELERINAGE

### 1. Images, mais aussi sanctuaires.

Par le fait même, nos grottes, de même que les grands chemins de croix, ne relèvent pas seulement du plan de la représentation, mais de celui de l'être et de la société. Aujourd'hui qu'on en arrive à oublier que les tombes sont d'abord de l'habitat avant d'être du signal<sup>15</sup>, que tant de villes nouvelles "se donnent à voir" au point d'être quasi inhabitables<sup>16</sup>, c'est là un aspect de nos grottes auquel il importe d'être tout spécialement attentif : elles ne sont pas seulement des images d'un événement de l'histoire catholique, mais en même temps des sanctuaires.

D'une part, leur tridimensionnalité les dispose à recevoir un culte : en effet, et exactement à l'inverse des icônes orthodoxes, il ne semble guère, dans le catholicisme, que les images bidimensionnelles soient cultuelles. Il n'est pas rare, dans nos églises, de voir la statue d'un saint, accompagnée d'ex-voto, de luminaire et de prie-dieu, installée sous un vitrail à l'effigie du même saint. Et, au moins jusqu'à présent (car l'usage me paraît en train de se modifier), les natiuités bidimensionnelles ne font pas l'affaire comme crèches de Noël.

D'autre part, ce que j'appelais plus haut leur habitabilité les rend aptes à être des sanctuaires, si, de ce mot, on désigne génériquement la catégorie des habitats logeant à la fois les personnes célestes, Dieu et ses saints, et leurs fidèles qui y viennent les visiter et leur y déposer des offrandes (fleurs, monnaie dans les troncs, ex-voto, etc.)

De fait, presque toujours hypèthres et séparées de l'église, les grottes de Lourdes sont des sanctuaires, visitables individuellement ou en célébration, et qui en présentent souvent l'équipement particulier. Sinon en chacune, du moins à les considérer en bloc, il s'y trouve autel (Montchamp dans le Calvados, Plouer dans les Côtes-du-Nord, Visseiche en Ille-et-Vilaine, La Marolle en Loir-et-Cher, Bazouges en Mayenne, Fresnes dans l'Orne), bancs et agenouilloir (Bazouges, St-Jean-sur-Mayenne), luminaire (Pierres dans le Calvados, Bazouges), fleurs (Montchamp, St Julien-de-Vouvantes en Loire-atlantique, Fresnes, Wettolsheim dans le Haut-Rhin), ex-voto de marbre (Montchamp et Pierres, Dinard, La Marolle, St-Julien-de-Vouvantes, Bazouges), mais je ne connais pas de béquilles comme celles dont les miraculés encombrant la grotte de Massabielle.

### 2. Mahomet et la montagne.

Chacun connaît le mot célèbre : puisque la montagne ne vient pas à Mahomet, Mahomet ira à la montagne ; c'est ce qui fonde le pèlerinage. En fait, l'image offre, par sa technicité, la solution inverse : elle aurait pu faire venir la montagne à Mahomet.

Telles sont nos grottes de Lourdes : images reproduisant l'aspect de l'authentique Massabielle et lieux de culte, c'est-à-dire de rencontre de la personne céleste et des fidèles,

elles sont les substituts locaux du sanctuaire de Lourdes, et la visite qu'on y fait celui du pèlerinage pyrénéen : l'image, "convoquant" Lourdes à domicile<sup>17</sup>, est ici dispense d'y aller. Pour une part (la seconde part que j'annonçais p.152), ce doit même être pourquoi elles sont le plus souvent aménagées hors de l'église. Certes, il est des grottes installées dans l'église à la façon des crèches (Noyon, Jouy dans le Loir-et-Cher et, moins nettement, St-Rémy-de-Provence) ou adossées à son mur extérieur (Bilzheim dans le Haut-Rhin), mais ce n'est pas, de loin, le cas le plus fréquent : on les trouve dans les parties hypèthres d'institutions (maison de retraite de La Marolle en Loir-et-Cher, école libre de La Bazouge-de-Chémeré en Mayenne) ou quelque part en dehors du bourg (Chémeré-le-Roi, Mayenne, etc.). Cela oblige à un petit déplacement qui, analogiquement, tient lieu de la pérégrination lointaine. De tels mini-pèlerinages s'inscrivent d'ailleurs dans la tradition d'un usage ancien : on perd trop souvent de vue que la topographie sacrée d'une paroisse ne se réduisait nullement à la seule église du bourg, mais que se disséminaient souvent sur le territoire paroissial (comme en Grèce encore aujourd'hui) des croix et des chapelles campagnardes, maintenant de plus en plus désertées, qu'on visitait en telle ou telle occasion (entre mille exemples, sur le territoire d'une des fermes de Vaiges en Mayenne, la chapelle de St Thuribe, dont l'état actuel remonte à 1732, était encore fréquentée, il y a quelques décennies, dans l'espoir d'une guérison).

Dispensant en somme du pèlerinage sur le lieu même de l'apparition, l'image se trouve aussi, une fois de plus, en alternance avec la relique<sup>18</sup> : de même que, pour entraver la disparition totale du défunt, on peut soit en conserver des "souvenirs" et surtout la dépouille mortelle, soit en fabriquer l'effigie, ici, pour avoir Lourdes à domicile, on peut soit y aller et en rapporter un flacon d'eau miraculeuse, voire, par faveur spéciale, quelques roches, éventuellement associables à l'image comme à Bazouges (Mayenne) dont la grotte inclut des "pierres extraites de la vraie grotte" (de même que la croix de St-Bonnet renferme une poignée de terre sainte<sup>19</sup>), soit la construire chez soi.

L'alternance que je mets ici en lumière n'est que théorique. Ce qui signifie, d'une part, qu'elle est très générale : la relation de l'image de Massabielle (ou du Golgotha), du pèlerinage et de la relique ne diffère en rien de celle qui, sans aucune implication religieuse, relie le reportage, le voyage et le "souvenir de voyage". Et, d'autre part, qu'elle ne recouvre pas une distribution complémentaire dans la réalité vécue : je puis évidemment, sans que l'un exclue l'autre, visiter la grotte de mon village et participer au pèlerinage diocésain. C'est bien pourquoi je disais p.129 que le comptage des grottes n'est pas seulement le pis-aller auquel aurait à recourir l'historien si d'aventure les archives des pèlerinages venaient à se perdre : l'aménagement et la fréquentation des grottes disséminées un peu partout est une des nombreuses manifestations de la dévotion à la Vierge de Lourdes, technicisées (construction du sanctuaire de Lourdes même, flacons à eau miraculeuse, cierges de processions nocturnes, images de toutes sortes) ou non (pèlerinages, prières et cantiques, etc.), mais en toute autonomie, sans être assimilable à aucune autre.



### 3. Grottes de Lourdes et crèches de Noël.

Cet emploi de la grotte locale comme substitut du pèlerinage lointain résulte de l'exploitation de deux caractères ordinaires de l'image : d'une part, comme tout produit technique, elle est réitérable à un nombre indéfini d'exemplaires (j'ai indiqué naguère comment ce caractère de l'outil est socialement exploité dans le cas imagier du portrait et dans celui, vestimentaire, de l'uniforme<sup>20</sup>) ; d'autre part, ce qui, cette fois, lui est propre, elle permet de "représenter", exactement de rendre présent ce qui, réellement, est absent<sup>21</sup>. Ainsi, la grotte instaure imagièrément la présence de Lourdes ailleurs qu'à Lourdes, et en autant d'ailleurs que l'on veut ; en un mot, elle assure fictivement<sup>22</sup> l'ubiquité de Lourdes.

Mais la capacité qu'a l'image de rendre présent un référent absent n'intéresse pas seulement l'espace : aussi bien que le spatialement éloigné, l'image représente le temporellement passé ; autant que l'ubiquité de Massabielle, située en un seul point de l'espace, nos grottes assurent la pérennité des apparitions de 1858, également situées en un seul point du temps. Par là encore, elles se rapprochent des crèches de Noël : si les premières nous transportent imagièrément à Lourdes, les secondes nous ramènent parmi les bergers et les mages de l'Orient ancien ; les premières opèrent notre déplacement dans l'espace, et les secondes, comme les chemins de croix, notre remontée dans le temps. La différence n'est que la latitude ou l'impossibilité de l'alternative : le déplacement dans l'espace (tout obstacle économique ou analogue mis à part) est à la portée de tout un chacun, tandis que la remontée dans le temps n'est accessible qu'à l'imagination (ou à des procédés techniques imaginaires comme la "machine à remonter le temps") ou à quelques stigmatisés visionnaires qui revivent, comme s'ils y étaient, la Passion du Christ. Mais, imagièrément, le mécanisme et son exploitation sont les mêmes : la grotte dispense de la pérégrination, qui est réalisable, comme la crèche d'une anachronie qui, elle, est impossible autrement.

## III. "REINE DE FRANCE, PRIEZ POUR NOUS !".

### 1. "Catholiques et Français toujours !"

Les grottes participent évidemment à la mariolâtrie (ou, pour rester bien orthodoxes, à la mariodulie) et, artistiquement en particulier, donc pour nous archéologiquement, à son équipement technique. Mais pas n'importe quelle mariolâtrie : une mariolâtrie nationale ! Bien que rien d'évangélique ne la prédisposât, certes, à ce statut, la Vierge a été accaparée par la France : avec un brin de royalisme, son titre de "Regina Caeli" est commué en "Reine de France", comme le déclare le cantique dont j'ai choisi le refrain pour titre de cette troisième partie ; elle est officiellement patronne de la France (alors que l'Italie, par

exemple, se contente de la très indigène Catherine de Sienne) ; au Puy, elle est "Notre-Dame de France" et sa colossale statue est faite de la fonte de canons pris à Sébastopol ; et je ne reviens pas sur d'autres manifestations piquantes que j'ai signalées l'an passé<sup>23</sup>. L'histoire remonte loin puisque déjà Louis XIII, en 1638, lui consacre son royaume ; mais il faut dire qu'au XIXe siècle elle y a mis du sien par des apparitions françaises répétées dont n'ont surnagé que l'apparition à Ste Catherine Labouré en 1830, puis celles de La Salette, Pontmain et surtout Lourdes. A dire le vrai, la Vierge ne nous a jamais réservé une totale exclusivité : c'est à Lorette qu'a finalement atterri sa maison apportée par les anges, Pie VII a institué en son honneur la fête de "Marie secours des chrétiens" pour l'avoir délivré de son exil français, et elle s'est avisée plus récemment d'apparaître à Fatima. Mais, en gros, par naturalisation<sup>24</sup> à défaut de l'être par naissance comme Jeanne d'Arc ou Ste Thérèse de Lisieux, elle est ressentie, et très vivement jusqu'après la seconde guerre mondiale, comme une sainte française (et servant donc politiquement notre cause, ainsi qu'en témoigne imagièrément la Vierge des parachutistes figurée sur un vitrail de Sainte-Mère-Eglise<sup>25</sup>).

Certes, le culte de Lourdes n'est pas l'apanage des Français : il y a des grottes, assez nombreuses, en Grande-Bretagne<sup>26</sup> ; j'en ai vu une aussi dans l'église des Jésuites de Dubrovnik, mais où ne manquent pas les dévotions françaises (Ste Marie Alacoque, Ste Thérèse de l'Enfant Jésus). Très largement, cependant, le culte de Notre-Dame de Lourdes et, en particulier nos grottes, appartiennent, je crois, à cette forme, un peu étrange aujourd'hui, de catholicisme à la française dont j'ai esquissé l'an dernier quelques grandes lignes archéologiques<sup>27</sup>, celui que proclame cet autre refrain : "Catholiques et Français toujours !".

## 2. La Cité de Dieu et les cités des hommes.

Si ce cantique peut aujourd'hui étonner, voire choquer, c'est qu'à présent on n'est pas loin de chanter plutôt : "catholiques et prolos toujours !". Nos églises abondent en images et inscriptions concernant les immigrés, les marginaux, les défavorisés, les affamés : par exemple, dans l'église de ma petite paroisse angevine, le choeur a été occupé des mois durant par une carte du Brésil accompagnée d'une inscription réclamant dans l'idiome de ce pays (personne dans mon village n'entend d'ailleurs, je crois, le portugais) "la révolution agraire maintenant !" ; ou encore, à St-Paul de Rennes au printemps 1985, "avec les défavorisés (...) reconstituons les solidarités".

A noter tout cela, je ne mets, comme chrétien, aucun esprit de dénigrement ni d'hostilité, bien au contraire. Mais, comme historien, il m'importe de comprendre que le processus sociologique reste le même que dans le catholicisme patriotisant : après s'être lié au royalisme, c'est-à-dire non seulement à une forme de régime, mais, historiquement, à une certaine époque, puis au patriotisme, c'est-à-dire à un pays, voici le catholicisme lié au "social", terme dont le français courant désigne ordinairement ce que nous nommons le milieu<sup>28</sup>. L'étrangeté qu'a aujourd'hui le catholicisme royaliste ou nationaliste vient

simplement de ce que, de collusions selon le temps ou le lieu, on est passé à une collusion selon le milieu. On a changé de coordonnée sociologique, mais ce n'est qu'une manifestation nouvelle de la même impossibilité culturelle pour le catholicisme, si universaliste que soit sa mission apostolique de sauver le "genre humain" tout entier, d'échapper à l'ethnique, à la non-coïncidence de la société et de ce "genre" naturel, de la biologie et de l'histoire. De même que, glossologiquement, le Verbe de Dieu passe forcément par la parole des hommes avec sa polysémie et ses impropriétés, de même sociologiquement, l'appartenance transcendente à une même cité de Dieu ne peut empêcher l'appartenance à la diversité des cités humaines (cette grande vérité semble d'ailleurs si bien admise désormais qu'une homélie dominicale sur deux nous chante maintenant les vertus du pluralisme dans l'Eglise).

C'est pourquoi, à parité de ses collusions politiques selon le temps et le lieu, les seules que j'ai eues jusqu'ici l'occasion d'étudier, l'archéologie des implications ethniques du catholicisme doit aussi s'inquiéter de ses collusions selon le milieu. Je ne me dissimule pas que c'est là une investigation bien plus malaisée que celle du catholicisme patriotisant, car c'est une archéologie de l'éphémère<sup>29</sup>, fondée sur l'examen de "panneaux" (le "panneau" est devenu la pierre angulaire de l'équipement ecclésial), presque aussitôt détruits qu'installés, alors qu'une série de vitraux figurant des saints français était évidemment plus durable. Mais c'est aussi la situation des crèches, et je n'ai pas besoin de redire que la difficulté de l'observation ne change rien, pour nous, au statut archéologique de l'objet observé.

#### EPILOGUE : L'ARCHEOLOGIE DES GROTTES DE LOURDES

Ainsi ethniquement caractérisée comme une dévotion développée en France dans la seconde moitié du XIXe siècle, la mariolâtrie dont participent nos grottes est historiquement (au sens de Geschehen) située : il n'en est que plus opportun d'en entreprendre l'histoire (au sens de Geschichte), ou plutôt, puisqu'il s'agit d'un équipement technique, l'archéologie. Pourtant une archéologie complète des grottes de Lourdes n'est pas encore possible pour la raison que j'ai indiquée en commençant : le défaut d'un recensement suffisant.

I. A vrai dire, cet obstacle peut paraître fallacieux et l'archéologie des grottes de Lourdes, faisable dès maintenant, et même déjà entamée.

D'abord, parce que les données ne manquent pas. La preuve en est que j'ai pu esquisser, dans les pages précédentes, cette analyse préalable (si imparfaite, ou même, qui sait, si contestable qu'elle puisse être) qui est indispensable sîtot qu'on veut, au départ de la recherche, savoir un peu à quoi on aura affaire, sîtot qu'on refuse de faire de l'histoire un récit cheminant, le nez au vent, d'époque en époque ou, plus volontiers dans notre milieu, de

phase en phase. Or, toute préalable qu'elle soit, cette analyse ne risque pas de se faire en toute ignorance de cause, mais requiert une certaine information initiale ; il faut bien une observation partielle pour que la théorie de référence (bonne ou mauvaise, implicite ou, ce qui vaut mieux, explicite, peu importe ici) puisse procéder à un découpage, permette de discerner des aspects distincts. De fait, on sait beaucoup de choses sur les grottes de Lourdes, celles que j'ai dites et d'autres encore, ainsi sur les raisons qu'on a pu avoir de les aménager : je sais, par exemple, qu'une grotte construite à Chaumont (Haute-Marne) en 1922 est l'exécution d'un voeu fait durant la bataille de la Marne<sup>30</sup> ; que celle de Bazouges en Mayenne est consécutive à la prédication d'une mission en 1908, ce qui explique sans doute qu'elle soit surmontée d'un grand crucifix (et, d'ailleurs, adossée de surcroît à une sorte de compendium culturel ou de jardin de dévotions réunissant l'image de la plupart des saints en faveur en France) en une association observable ailleurs et dont il faudrait élucider la, ou les raisons (à Visseiche en Ille-et-Vilaine, un grand crucifix se dresse en arrière et sur le côté de la grotte ; à la grotte des Accoules de Marseille, il est placé au-dessus d'un paysage de rocaille, tandis qu'à La Marolle, Loir-et-Cher, fig.1, il est planté au sol).

Ensuite, parce que c'est une chose très notable que l'analyse, de soi, contribue à restreindre le besoin d'information. En introduisant le discret dans le concret, en instaurant dans les données de départ des catégories ouvertes à l'observation ultérieure, elle dégage ipso facto un certain nombre de faits et, du coup, chose essentielle, elle minimise l'importance prétendue du recensement complet, dissipe le mirage du nouveau auquel fouilleurs de strates et fouilleurs de musées se laissent si aisément prendre. Je ne crois guère au miracle de l'inédit ou plutôt, comme tout miracle, je le tiens pour une rareté. Tout au contraire, j'ai souvent éprouvé qu'un exemplaire nouveau n'apprend rien de bien neuf pour peu qu'une analyse préalable permette d'en catégoriser les diverses composantes. C'est tout pareil que pour le langage : si je déclare que "la carpe grignotte des croustilles", ce peut être une nouveauté absolue, la première fois que cela se dit depuis qu'on parle français, mais, d'une part, ce fait alimentaire n'a rien de bizarre ; d'autre part, grammaticalement, tous les mots sont déjà dans le Larousse et le premier grimaud venu du cours moyen vous en aurait fait naguère l'analyse grammaticale, réduisant l'inédit aux catégories archiconnues du sujet, du verbe et du complément. Au bout du compte, l'inédit ne fait ordinairement que confirmer d'un exemplaire supplémentaire ce qu'en tel point du "moule" on savait déjà et, quand tel n'est pas le cas, il est souvent si isolé, si aberrant que l'intérêt n'en est plus que de curiosité sans que le faciès général soit modifié. C'est par là que je disais l'archéologie des grottes de Lourdes d'ores et déjà faisable.

2. Toutefois, il est une impossibilité archéologique qu'entraîne l'absence actuelle d'un corpus sinon exhaustif, du moins quantitativement suffisant (quelle que soit la façon dont on décide de cette suffisance), celle d'esquisser la distribution spatio-temporelle, tant de l'existence globale des grottes que de chacun des aspects distincts que l'analyse invite à y observer<sup>31</sup> : parce que le caractère ici en cause de l'objet d'étude est sa pluralité, l'ampleur

du comptage est archéologiquement déterminante. Naturellement, j'ai bien des repères : géographiquement, personne, jusqu'ici, ne m'a signalé de région française qui soit complètement dépourvue de grottes ; chronologiquement, la grotte de Pierres (Calvados) est de 1889, celle de Montchamp (Calvados) de 1907, et celle de Bazouges (Mayenne) est de 1908 ; une inscription indique que celle de La Marolle (Loir-et-Cher) date de 1926, et je sais qu'on a encore construit des grottes après la seconde guerre mondiale, ainsi à Chémeré-le-Roi (Mayenne). Mais il va sans dire que, pour être représentatifs, de tels repères devraient être centuplés.

Praticable, donc, en certains points, présentement infaisable en d'autres, l'archéologie des grottes de Lourdes est de toute façon utile. Je ne puis que répéter en d'autres termes ce que j'ai écrit p.129 : on ne saurait méconnaître que le plan technique ne coïncide jamais avec un autre plan culturel, que l'équipement ne se superpose jamais parfaitement à ce qu'il a pour fin de techniciser, les grottes, comme images et comme sanctuaires, réaménageant respectivement la croyance et le culte dont pourtant elles procèdent. On touche ici du doigt tant la limite indéplaçable que le prix irremplaçable de l'archéologie : parce que le technique - dont, de surcroît, l'intervention n'est jamais obligée<sup>32</sup> - n'est pas la simple projection matérielle du reste du culturel, l'archéologie n'est pas un indice panacée permettant de continuer d'observer, comme dans un miroir, le directement inobservable, et l'on ne peut tout attendre de l'archéologie ; mais, par là même, pas plus que l'investigation archéologique ne peut purement et simplement remplacer un autre mode d'enquête, celui-ci ne peut jamais dispenser de la faire.

Philippe BRUNEAU

## APPENDICE

### Liste des grottes de Lourdes françaises considérées ici (dans l'ordre numérique des départements français)

13. Marseille, Accoules
13. St Rémy-de-Provence (église)
14. Montchamp
14. Pierres
22. Plouer
35. Dinard
35. Visseiche
37. St Louans
41. Jouy (église)
41. La Marolle (fig.1)
44. St Julien-de-Vouvantes
53. Bazouges
53. Chémeré-le-Roi
53. La Bazouge-de-Chémeré
53. St-Jean-sur-Mayenne
60. Noyon (église)
61. Fresnes
68. Bilzheim
68. Wettolsheim
75. Paris, cité paroissiale de St-Honoré d'Eylau.

1. Sur l'emploi de ce terme, cf. *infra*, p.256-257.
2. Cf. la monographie que j'ai consacrée à ce sanctuaire dans **RAMAGE**, 2 (1983), pp.11-41.
3. Comme toujours, je prends "instrument" et "outil" dans l'acception que leur donne la théorie de la médiation : cf. J. Gagnepain, **Du vouloir dire** (1982), pp.136-137.
4. Cf. *infra*, p.255-256 et n.8, avec les références antérieures.
5. Dès 1858, des statues de la Vierge ont été placées dans la grotte : cf. R. Laurentin, **Lourdes, dossier des documents authentiques**, II (1957), pp.29, 138 et 234.

5bis. De quoi je rapproche un texte que m'a signalé Hervé Cabezas. On lit dans "Art chrétien, catalogue général des statues, bas-reliefs, chemins de croix, consoles, pinacles et autres sculptures en terre cuite inaltérable de Honoré Nicot, statuaire", Henri Nicot fils, succ<sup>r</sup> à Vendevre-sur-Barse (Aube), 30<sup>e</sup> édition (Troyes, 1914), p.89 : "le culte rendu à la sainte Vierge sous la dénomination de Notre-Dame de Lourdes ne nécessite pas la présence de Bernadette ; ce sujet accessoire ne se groupe bien que sur un rocher approprié". Il doit s'agir ici de statues disposées dans les églises, sur des consoles ; mais même sur le "rocher approprié" l'image de Bernadette est restée facultative.

6. Cf. *infra*, p.271, avec renvoi aux indications plus détaillées de **RAMAGE**, 2 (1983), p.40, n.13.

7. Sur les diverses descriptions du vêtement, cf. R. Laurentin, *op.cit.*, I (1957), *passim* (voir p.320, index, s.v. "Description").

8. Cité par R. Laurentin, *op. cit.*, II, p. 240 (j'ai omis la phrase qui, à l'encontre d'autres témoignages, décrit la Vierge avec les mains non pas jointes, mais étendues). Ailleurs, la ceinture bleue est dite "à bouts flottants" (*ibid.*, I, p. 197).

Autre description, de Bernadette lors d'un interrogatoire : "Elle avait une robe blanche avec un chapelet dans ses bras, une ceinture bleue et deux roses jaunes à ses pieds, une sur chaque pied" (*ibid.*, V, p. 308).

9. Elles sont, encore aujourd'hui, d'une variété qui mériterait toute une étude : en 1982, on vendait dans la gare de Stuttgart une carte postale simulant le relief où la Vierge, les pieds dans un fleurissement de roses, était entourée des quinze mystères ; en 1984, le catalogue Daxon proposait "un merveilleux tableau : l'apparition de la Vierge (qui) mérite une place de choix dans votre intérieur" (en même temps qu'une photo du pape qui "peut même s'éclairer" avec cette annonce : "Vivez pour l'oeil bienveillant du Pape Jean-Paul II").

10. Des crèches installées dans une boîte à façade vitrée (à la façon des maisons de poupée) ont à l'arrière une petite porte permettant d'introduire de nouveaux personnages ; j'ai vu un Enfant-Jésus de plâtre dont le dos présente un tenon s'adaptant à une mortaise ménagée dans sa couchette.

11. J'ai eu l'occasion d'observer qu'à Rome l'usage est différent. La crèche est simplement voilée en dehors du temps de Noël : S. Andrea della Valle, S. Maria in Ara Coeli, Gesù. Mais, dans cette dernière église, existe aussi ce qu'une inscription désigne expressément comme un "presepio permanente". Autres crèches permanentes, mais sans inscription, à S. Maria sopra Minerva et à St-Jean-de-Latran.

12. Cf. *infra*, p. 281.

13. En 1984, la crèche de St-Sauveur de Rennes avait pour toile de fond une vue de cette église ; celle de Montoire se présentait comme une falaise troglodyte de l'endroit. On m'a affirmé que, lors de la construction de l'autoroute, celle-ci avait été figurée dans la crèche de Loué-en-Charnie (Sarthe). Sur les santons représentant Pétain, cf. **Religions et traditions**

**populaires** (cat. expos. Musée des arts et trad. pop. déc. 1979-mars 1980), p. 143 avec photographie.

14. Cf. **RAMAGE**, 2 (1983), pp. 31-32.

15. Cf. P.-Y. Balut, **RAMAGE**, 3 (1984-85), pp. 69-70.

16. Cette conception peut affecter l'analyse archéologique : j'ai récemment critiqué un travail qui prenait Délos pour une ville-spectacle, **Gnomon** 56 (1984), pp. 733-737, et, à nouveau, **Bull. de corresp. hellén.**, 109 (1985), pp. 564-566.

17. Je n'emploie pas ici le verbe "convoquer" pour suivre la mode, mais dans l'acception très précise que j'indique *infra*, p.279, pour désigner une des destinations de l'image.

18. Ce concept est défini dans **RAMAGE**, 2 (1983), p. 41, n. 26.

19. Signalé dans **RAMAGE**, 2 (1983), p. 35.

20. Respectivement **RAMAGE**, 1 (1982), pp. 86-87, et 2 (1983), pp. 156-157.

21. Sur cette destination de l'image, cf. *infra*, p. 279.

22. Je choisis ce mot pour sa double acception : par façonnage technique et, donc, en faux-semblant.

23. **RAMAGE**, 3 (1984-85), pp. 40-41. Aux exemples donnés là de vitraux représentant les trois grandes apparitions de La Salette, Lourdes et Pontmain, ajouter trois fenêtres du collatéral gauche de Notre-Dame-des-Vertus d'Aubervilliers.

24. Je reprends le terme utilisé *ibid.*

25. Photographie en couleurs dans **Figaro Magazine**, 12363 (2 juillet 1984), p. 118.

26. Je dois à H. Cabezas une liste, des descriptions et des références dont je lui sais grand gré, mais que je n'exploite pas ici puisque mon propos est d'étudier un aspect archéologique du catholicisme français.

27. **RAMAGE**, 3 (1984-85), pp. 34-42.

28. Pour nous, des différences de temps ou de lieu sont autant des fractures sociales que des différences de milieu. Mais quand on parle de classes sociales, de problèmes sociaux, etc., c'est l'opposition de la bourgeoisie et du prolétariat, des riches et des pauvres, etc. qu'on a habituellement en vue.

29. L'expression est déjà apparue dans **RAMAGE**, 2 (1983), p. 119, à propos de l'affichage électoral.

30. **Semaine religieuse de Paris**, n° 3585, 23 sept. 1922, p. 324 (c'est à H. Cabezas que je dois cette référence).

31. J'ai déjà indiqué cette distinction dans **RAMAGE**, 3 (1984-85), p. 16.

32. Le caractère facultatif de la mise en oeuvre de la technique a déjà été nettement indiqué par P.-Y. Balut et moi-même dans **RAMAGE**, 3 (1984-85), respectivement pp. 15 et 73.





## LE CULTE DE JEANNE D'ARC EN GRANDE-BRETAGNE

Deux pays sont historiquement liés à Jeanne d'Arc : la France, sa patrie, et l'Angleterre qu'elle combattit et dont étaient originaires ses bourreaux. Le culte de l'héroïne est, ou du moins fut, très important en France. Il était donc logique de se demander ce qu'il en était en Grande-Bretagne.

Si les Britanniques sont surpris ou amusés par cette question, assurant que "le culte de Jeanne d'Arc était pour ainsi dire inexistant dans leur pays, pour des raisons évidentes...", on peut constater que le personnage semble toujours les obséder. Ainsi, dernièrement, le numéro spécial de l'*Observer magazine* du dimanche 5 mai 1985, consacré au **French style**, présentait parmi une série de personnages, de faits et d'objets les plus français, la "Deux-Chevaux" Citroën, le paquet de "Gauloises", Napoléon, Maurice Chevalier, Brigitte Bardot, ... et une statue de Jeanne d'Arc (p. 29). Il aurait donc été bien surprenant que l'on ne rendît aucun culte religieux à cette sainte pourtant si présente dans les esprits.

Premier indice de l'existence de ce culte, l'église catholique anglaise de l'avenue Niel, à Paris, possède une chapelle équipée d'une statue de Jeanne d'Arc, surmontant un autel. Cela pourrait s'expliquer par le fait que l'église est érigée en France, mais quelques investigations m'ont permis de découvrir en Angleterre cinq églises catholiques dédiées à Jeanne d'Arc (à Londres ; à Farnham, diocèse d'Arundel and Brighton ; à Boothtown, archidiocèse de Liverpool ; à Catterick Garrison, diocèse de Middlesbrough ; et à Torpoint, diocèse de Plymouth)<sup>1</sup>, et des représentations imagées de la sainte dans seize lieux de Grande-Bretagne, attestant d'un culte johannique Outre-Manche.

- Bloxham (Oxfordshire), église (anglicane) Saint Mary.

. Vitrail : Jeanne d'Arc en armure, debout et en prière les mains jointes. En bas à droite de la fenêtre Est du bas-côté Nord. 1921, dessiné par John Henry Dearle et réalisé par W. Chadwick, de la maison Morris and Co.

- Bootle (Lancashire), église (catholique) Saint Joan of Arc.

. Statue : Jeanne d'Arc. Sommet de la façade d'entrée. Début des années 1960 (?).  
 . Vitrail : Jeanne d'Arc. Fenêtre du chœur. Début des années 1960, réalisé par James Powell and Sons Ltd. Je n'ai pas pu voir moi-même la statue, ni le vitrail.

- Brighton (Sussex), chapelle (anglicane) Saint Peter, Brighton College.

. Vitrail : Jeanne d'Arc en armure, une épée dans la main droite et un étendard dans la

main gauche. Première fenêtre du bas-côté Sud. 1924, dessiné par John Henry Dearle et réalisé par Seeley, de la maison Morris and Co.

- Derby (Derbyshire), église (catholique) Saint George and All Soldier Saints.

. Vitrail : Jeanne d'Arc en armure, maintenant des deux mains un étendard fleurdelysé. Fenêtre du sanctuaire. Vers 1920 (?), date de la construction de l'église.

- Edimbourg (Ecosse), Esdaile Training College, Bank of Scotland, ex-Ministers' Daughters' College (Eglise d'Ecosse).

. Vitrail : Jeanne d'Arc en armure, brandissant une épée de la main droite et maintenant un étendard de la main gauche. Escalier du hall. 1925, dessiné par Majorie Kemp qui l'a également réalisé avec Margaret Chilton. Reproduit dans E.W. Twining, **The art and craft of stained glass** (Londres, 1928), p. 51.

- Farnham (Surrey), église (catholique) Saint Joan of Arc.

. Statue : Jeanne d'Arc en armure, un rameau d'olivier contre le bras droit et une épée dans la main gauche. Sommet de la façade d'entrée. Entre-deux-guerres, signée sur le socle R. (Roger) de Villiers. Reproduite dans E. Robo, **The story of a Catholic parish : S. Joan's Farnham** (Farnham, 1938), page précédant la page de titre, et dans **Images de Jeanne d'Arc** (cat. expos. Hôtel de la Monnaie, Paris, 1979), p. 227, n° 156.

. Statue : Jeanne d'Arc martyr sur son bûcher (fig. 1). A gauche du maître-autel. Fin des années 1940, oeuvre de Vernon Hill. Son dessin est reproduit dans E. Robo (cf. ci-dessus), seconde édition (Farnham, 1951), p. 31.

. Statuette de bronze : Jeanne d'Arc en armure et à cheval (H. 0,60m env.). Chapelle Ste Marguerite - Ste Catherine, première travée du bas côté Nord. D'après un modèle d'Armand-Jules Le Veel présenté au Salon S.A.F. de 1867, n° 2361 et à celui de 1880, n° 6489. Modèle reproduit dans **Images de Jeanne d'Arc** (cf. ci-dessus), p. 240, n° 229.

. Toile (?) peinte : Jeanne d'Arc en robe de bure, assise sur le sol, des chaînes aux poignets, entre sainte Marguerite et sainte Catherine (fig. 2). Au-dessus de la statuette de Le Veel (cf. ci-dessus). Signée en bas, à gauche "G." et à droite "B." ou "P."

- Gloucester (Gloucestershire), église (catholique) Saint Peter.

. Vitrail : Jeanne d'Arc en armure tenant contre elle son épée des deux mains (fig. 3 et 4). Chapelle des morts à la guerre, troisième travée du bas-côté Sud.

- Londres (SW1), cathédrale (catholique) de Westminster.

. Mosaïque : Jeanne d'Arc en armure, maintenant un étendard de la main droite (fig. 5). Mur Nord du bras Nord du transept. 1909-1911, dessinée par William Christian Symons et réalisée par G. Bridge. Reproduite dans le **Westminster Cathedral Chronicle**, n° 10,

octobre 1911, p. 287.

- Londres (WC2), église (catholique) Notre Dame de France.

. Dessin à la sanguine sous verre : Jeanne d'Arc en armure, à genou priant les mains jointes. Dans un recoin, à droite, près du chœur. Signé et daté en bas à gauche "GOOR/1950". Ce dessin reproduit la statue de Jeanne d'Arc du monument élevé au XVI<sup>e</sup> siècle sur l'ancien pont d'Orléans, qui semble bien être la plus ancienne statue de l'héroïne.

- Londres (W1), église (catholique) Saint James.

. Statuette de verre moulé réhaussé de couleurs : Jeanne d'Arc en armure, debout, un casque dans la main gauche, et la main droite appuyée sur une épée que baise un soldat agenouillé les mains jointes (H. 0,61m) (fig. 6). Contre le pilier séparant la sixième et la septième travée du bas-côté Sud.

- Londres (N5), église (catholique) Saint Joan of Arc.

. Statue de bois polychrome : Jeanne d'Arc en armure, une arme (?) dans la main droite (H. 0,70m env.) (fig. 7). En vitrine dans le hall. Réalisée d'après "Saint-Georges" d'A. Mantegna, de l'Académie de Venise (fig. 8).

. Statue de "Perspex" (aspect du verre translucide) : Jeanne d'Arc en armure, une épée dans la main droite et la main gauche portée à son oreille gauche, comme pour mieux entendre (H. 1,30m). Mur Nord du bras Nord du transept. Signée et datée sur le socle A. (Arthur J.) Fleischmann, 1962.

- Londres (W2), église (catholique) Saint Mary of the Angels.

. Statue de marbre : Jeanne d'Arc en armure, debout, priant les mains jointes, un étendard contre son bras droit (H. 1,40m). Chapelle Sud, parallèle au chœur. D'après un modèle créé en 1909 par Charles Desvergues qui avait ses ateliers à Orléans. Modèle reproduit dans *La France illustrée*, n° 1814, 4 septembre 1909, p. 158.

- Londres (?) église de Baywater.

. Vitrail : Jeanne d'Arc en armure entourée d'Anatole France, de George Bernard Shaw et du donateur du vitrail. Signalé et reproduit dans *VU, journal de la semaine*, n° 58, 24 avril 1929, p. 327 ; je ne l'ai pas retrouvé dans les églises de Bayswater.

- Shillingstone (Dorset), chapelle (anglicane ?) du collège de jeunes filles "Croft House School".

. Vitrail : Jeanne d'Arc en armure, agenouillée, tenant son épée des deux mains. Réalisé par les établissements Goddard and Gibbs Studio Ltd., de Londres, "pour commémorer la visite de Son Altesse la Princesse Marie Louise, le 21 juin 1951" (cf. la

dédicace en anglais placée au bas du vitrail).

- Torquay, Barton (Devon), église (anglicane ?) Saint Martin.

. Vitrail : Jeanne d'Arc en armure, un étendard dans la main gauche (fig. 9). Fenêtre du baptistère. Dessiné à la fin des années 1950 par A.E. Buss, et réalisé par les établissements Goddard and Gibbs Studio Ltd., de Londres. D'après "la prise des Tourelles, à Orléans" de Lenepveu, du Panthéon de Paris. Ce vitrail fut préféré à un autre projet qui représentait Jeanne d'Arc martyre, sur son bûcher, s'inspirant de la même source (fig. 10).

- Winchester (Hampshire), cathédrale (anglicane).

. Statue : Jeanne d'Arc en armure, une épée dans la main droite (fig. 11). Dans le déambulatoire à main gauche de l'entrée de la chapelle de la Vierge. 1923, sculpture : W.D. Gough ; décoration ; H.A. Bernard-Smith ; supervision artistique : Ninian Comper. Reproduite dans F. Bussby, **Winchester Cathedral 1079-1979** (Southampton, 1979), p. 287.

Faute d'avoir pu les visiter, je n'ai pas inclus dans ce catalogue les églises Saint Joan of Arc de Boothtown, de Catterick Garrison et de Torpoint.

Pour rendre un culte à un saint, pour lui rendre hommage, on peut, bien sûr, se dispenser de technique : la prière, la gémulation ou le signe de croix suffisent. Mais, outre le fait que ces manifestations culturelles sont très difficiles à recenser, car elles peuvent se pratiquer aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur des innombrables lieux de culte, en tant qu'archéologues, nous étudions principalement les cultes technicisés.

L'image de Jeanne d'Arc dans une église, ou ailleurs, peut être le support d'un culte, mais est elle-même la traduction d'un culte, car elle témoigne qu'on l'a voulue visuellement présente. Culte des fidèles, peut-être, car ils ont pu financer l'oeuvre ; mais culte du clergé certainement : en dernier ressort, c'est, en effet, toujours le curé qui autorise ou non l'introduction d'une image dans son église. Par exemple, c'est Etienne Robo, curé de Farnham, qui décide à la fin de 1922 de faire construire une église plus grande et qui persuade son évêque de l'autoriser à la dédier à Ste Jeanne d'Arc<sup>2</sup>. Pour la décoration de l'église, c'est encore lui qui exclut toute statue, image ou ornementation de la nef pouvant détourner de l'autel l'attention du fidèle. Il refuse même, entre autres, un legs de cinq cents livres sterling pour un vitrail<sup>3</sup>. Enfin, c'est toujours sur sa décision que l'on remplaça les statues de Jeanne d'Arc et de saint Georges qui se trouvaient à gauche et à droite du maître-autel, et qui, selon lui, défiguraient le sanctuaire, par les statues actuelles, réalisées par le même artiste, Vernon Hill<sup>4</sup>. Ces statues reprenaient l'iconographie des précédentes,

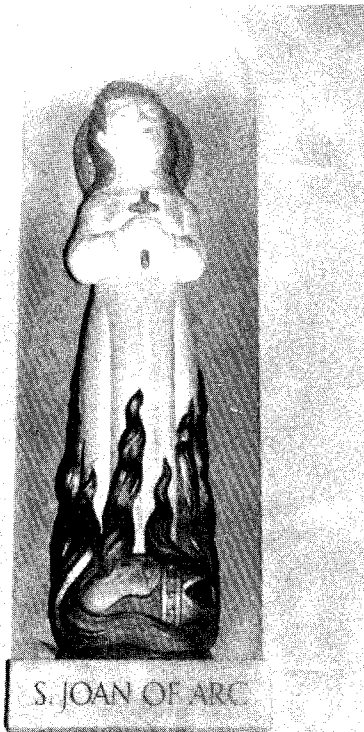


Fig. 1. Jeanne d'Arc sur son bûcher, statue de Vernon Hill, église Saint Joan of Arc de Farnham (Surrey).



Fig. 2. Jeanne d'Arc enchaînée, peinture, église Saint Joan of Arc de Farnham (Surrey).



Fig. 3. Jeanne d'Arc en armure, vitrail de l'église Saint Peter de Gloucester (Gloucestershire).



Fig. 4. Détail de la jambe gauche et du casque de Jeanne d'Arc, vitrail de l'église Saint Peter de Gloucester (fig.3).





Fig. 5. Jeanne d'Arc en armure, mosaïque de W. Chr. Symons, cathédrale de Westminster de Londres.

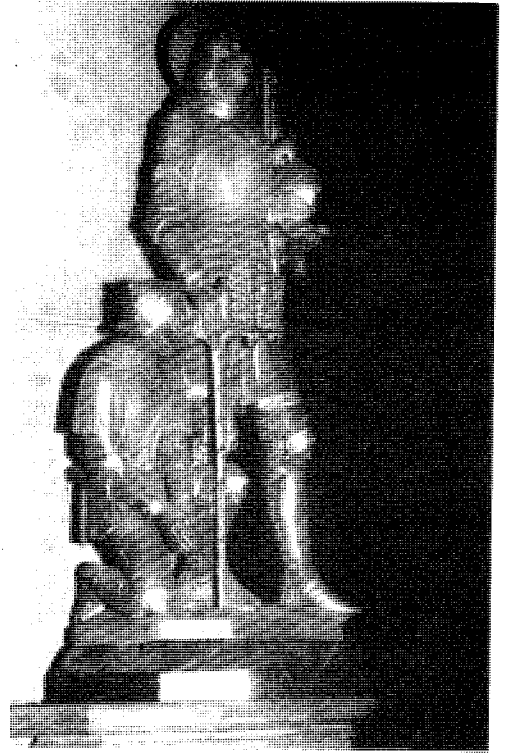


Fig. 6. Jeanne d'Arc en armure, statuette de verre moulé, église Saint James de Londres.



Fig. 7. Jeanne d'Arc en armure, statue de bois polychrome, église Saint Joan of Arc de Londres.



Fig. 8. Saint Georges, peinture d'Andrea Mantegna, galerie de l'Académie de Venise.





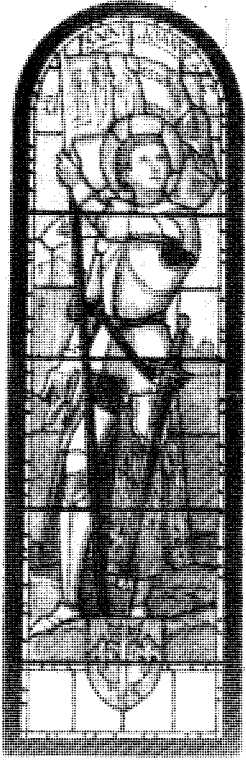


Fig. 9. Jeanne d'Arc en armure, dessin pour le vitrail de l'église Saint Martin de Torquay (Devon).



Fig. 10. Jeanne d'Arc sur son bûcher, dessin pour le vitrail de l'église Saint Martin de Torquay (Devon).



Fig. 11. Jeanne d'Arc en armure, statue polychrome, cathédrale de Winchester (Hampshire).



Fig. 12. Gisant de Richard Beauchamp, église Saint Mary de Warwick, d'après un dessin de Stothard.



mais on passa d'une Jeanne d'Arc en prière à une Jeanne d'Arc martyre sur son bûcher (fig.1).

En étudiant les représentations imagées de Jeanne d'Arc, leur place dans l'église, leur iconographie, etc., je rendrai donc principalement compte du culte rendu à Jeanne d'Arc par le clergé. Les traces d'un culte technicisé laissées par les fidèles près des images de Jeanne d'Arc sont en Angleterre extrêmement rares ; je ne connais guère, en effet, que le pied lustré et noirci de la statue de la cathédrale de Winchester, qui prouve qu'un grand nombre de fidèles l'a touché.

## I. UN CULTE ASSEZ PEU IMPORTANT : L'EXEMPLE DE LONDRES

S'il existe un culte britannique de Jeanne d'Arc, il est relativement peu important. On peut certes penser qu'il s'agit là d'un mouvement de réduction général de ce culte touchant aussi bien l'Angleterre que la France, mais aussi se demander si la faible implantation du culte de Jeanne d'Arc en Grande-Bretagne ne serait pas due à d'autres raisons.

1. La nationalité française de Jeanne d'Arc pourrait expliquer la réticence britannique à lui rendre un culte dans une église catholique minoritaire qui voudrait s'affirmer comme typiquement indigène. Mais il semble que ce critère ne soit pas à retenir, car il ne s'applique pas à l'autre sainte française, comme Jeanne d'Arc seconde patronne de la France : sainte Thérèse-de-l'Enfant-Jésus. Ainsi, sur les 31 des 32 églises paroissiales catholiques du centre de Londres que j'ai visitées au printemps 1985<sup>5</sup>, quatre possèdent une image de Jeanne d'Arc (Westminster Cathedral, SW1 ; St Mary of the angels, W2 ; St James, W1 ; et Notre Dame de France, WC2), alors que seulement six ne possèdent pas d'image de sainte Thérèse de Lisieux (St Francis of Assisi, W11 ; Our Lady of Sorrows, W2 ; St Mary Moorfields, EC2 ; St Mary and St Michael, St Boniface, St Patrick, E1).

2. Le type iconographique et le patronage de Jeanne d'Arc sont alors à considérer. Car sainte Thérèse-de-l'Enfant-Jésus est également patronne des missions, alors que Jeanne d'Arc, sainte en armure, combattante et donc protectrice des armées, est inutile dans le panthéon anglais puisqu'elle y a son équivalent imagier : saint Georges, patron de l'Angleterre et toujours représenté en armure vainquant le dragon. L'effigie des deux saints est, en effet, utilisée de la même façon dans leur pays respectif. Par exemple, les monuments aux morts de la guerre de 1914-1918 des églises françaises sont couramment associés à Jeanne d'Arc (j'en cite plusieurs exemples parisiens, p.181), alors qu'en Angleterre, c'est plus particulièrement saint Georges qui les accompagne ; que ce soit dans les églises anglicanes, comme sur le panneau de céramique de Saint Mathieu (quartier de Bayswater à Londres), ou dans les églises catholiques, avec le relief de la cathédrale de Westminster, et les vitraux des fenêtres de la chapelle, mémorial de la guerre, de St James

(Londres), qui représentent de gauche à droite la Vierge portant l'enfant Jésus, saint Michel et saint Georges vêtu d'un habit rappelant l'uniforme des soldats anglais de la première guerre mondiale.

## II. UN CULTE GUIDE PAR LES EVENEMENTS POLITICO-RELIGIEUX

Si l'existence d'un culte local a réduit celui de Jeanne d'Arc Outre-Manche, elle ne l'exclut pas pour autant. La diffusion d'un culte johannique en Angleterre au XXe siècle peut s'expliquer par la combinaison d'événements sociaux, politiques ou religieux qui ont amené les Anglais à se servir de l'image de Jeanne d'Arc ou à accentuer un trait de sa personnalité dans leurs cultes.

### I. L'intérêt de l'église et du pape pour Jeanne d'Arc.

#### A. Une concentration du culte dans le temps.

Dès le XIXe siècle, des écrivains, des poètes et des historiens anglais s'intéressent à l'épopée de Jeanne d'Arc<sup>6</sup> et le culte anglais de l'héroïne commence à se développer : en 1894, le maire d'Hastings serait venu se recueillir publiquement à Rouen, place du Vieux Marché, lieu de supplice de Jeanne, et le 8 mai 1895, on note la présence du cardinal Vaughan, archevêque de Westminster, aux fêtes de Jeanne d'Arc à Orléans<sup>7</sup>.

Mais à ma connaissance, ce culte ne s'amorça sur le sol anglais qu'à partir de la reconnaissance officielle de Jeanne d'Arc par l'Eglise de Rome avec sa béatification en 1909, et prit de l'ampleur avec sa canonisation en 1920. Il se pratiquait sous des formes analogues au culte rendu à Jeanne d'Arc en France :

- par des reconstitutions historiques présentant une jeune fille casquée et cuirassée qui jouait le rôle de Jeanne d'Arc : dans les paroisses, comme à Notre-Dame de France (Londres) de 1909 à 1939<sup>8</sup>, ou dans des cortèges comparables à ceux d'Orléans, de Compiègne ou de Paris<sup>9</sup>, par exemple à Londres en 1909<sup>10</sup> et en 1920<sup>11</sup>, et à Farnham (Surrey) en 1923<sup>12</sup> ;

- par la consécration d'églises à Jeanne d'Arc à partir de sa canonisation : le 13 octobre 1920, le cardinal Bourne dit la messe inaugurale de St Joan of Arc de Londres, qui passe pour la première église au monde à avoir été dédiée à Jeanne d'Arc, sainte<sup>13</sup> ; c'est le 21 novembre 1926 que St Joan of Arc de Bootle ouvre ses portes<sup>14</sup> ; et l'inauguration de St Joan de Farnham a lieu le 30 mai 1930<sup>15</sup> ;

- ou encore, par l'érection d'images de Jeanne d'Arc<sup>16</sup>. La première est sans doute la mosaïque de la cathédrale de Westminster (Londres) achevée en 1911 (fig. 5)<sup>17</sup> ; le vitrail de l'église St Mary de Bloxham date de 1921<sup>18</sup> ; la statue de la cathédrale de Winchester (fig. 11) fut inaugurée le 30 mai 1923<sup>19</sup> ; le vitrail de la chapelle St Peter du Brighton College (Brighton) date de 1924<sup>20</sup> ; et celui de l'escalier du Minister's Daughters' College d'Edimbourg de 1925<sup>21</sup>.

Cet intérêt britannique pour Jeanne d'Arc serait compréhensible de la part de catholiques qui ne feraient que suivre l'exemple de leur chef spirituel, le pape, mais on le trouve également chez les anglicans : dans une cathédrale, à Winchester ; une église paroissiale, à St Mary de Bloxham ; et dans une chapelle de collège, à Brighton. On peut y voir une volonté de rachat de la totalité des chrétiens britanniques, sentiment qui est parfois au centre de certains cultes de Jeanne d'Arc.

#### B. Un désir de réparation envers Jeanne d'Arc.

Car si en mai 1985 le Révérend D.A. Grigor, chapelain du Brighton College, m'expliquait le peu d'ampleur du culte de Jeanne d'Arc par un désir des Anglais d'oublier des événements... gênants, dans certains cas ce sentiment de culpabilité fut, au contraire, un facteur de développement de ce culte.

Ainsi, le cardinal Beaufort, évêque de Winchester, ayant participé au procès de condamnation de Jeanne, on décida en 1920 d'ériger une statue de la sainte dans la cathédrale et de la placer en face du tombeau du cardinal, en guise de réconciliation symbolique<sup>22</sup>. C'est également parce que le même cardinal Beaufort possédait une de ses résidences principales à Farnham, que le père Robo obtint en 1928 la permission de son évêque de consacrer sa nouvelle église à Jeanne d'Arc, comme acte de réparation. De même, lors de la cérémonie de pose de la première pierre de l'église, le 23 mai 1929, on pouvait remarquer la présence d'Eugène Le Senne, évêque de Beauvais et successeur de Pierre Cauchon qui présida le procès de Jeanne, et des évêques de Southwark et de Porthmouth, co-successeurs du cardinal Beaufort<sup>23</sup>. Dans cette église de Farnham, le désir de réparation envers Jeanne d'Arc atteint même la vengeance : la sainte y est statufiée sur son bûcher avec l'évêque Cauchon grillant à ses pieds (fig. 1)<sup>24</sup> ! Quant à la statue de Jeanne d'Arc de Saint James de Londres, elle traduit probablement, elle aussi, une volonté réparatrice : elle est placée à l'entrée de la chapelle des martyrs anglais, et représente un soldat (anglais ?) agenouillé et les mains jointes qui baise l'épée de Jeanne (fig. 6).

Cet aspect du culte de Jeanne d'Arc est typiquement anglais. Dans le même esprit, je ne connais guère, à Paris, que le groupe statuaire dédié à Jeanne d'Arc martyre, qui fut inauguré le 8 mai 1921 en l'église Saint-Merry (IVe arr.). Une carte postale ancienne du monument est ainsi légendée : "Un ancien Curé de Saint-Merry, ami personnel de Pierre Cauchon, évêque de Beauvais, a pris au procès de condamnation de Jeanne d'Arc une part active. Ce douloureux souvenir a inspiré au Clergé et aux Paroissiens cette pensée réparatrice".

## 2. Le développement du mouvement féministe anglais.

L'importance que prit le mouvement féministe anglais au début du XXe siècle est sans doute un autre facteur de promotion du culte de Jeanne d'Arc en Grande-Bretagne. Quel

meilleur exemple, en effet, pour des femmes qui revendiquaient leur indépendance et leur reconnaissance, que cette jeune fille nommée Jeanne d'Arc qui mena au combat des armées d'hommes.

Pour sa piété, sa virginité et son courage, elle est d'abord offerte en exemple aux jeunes filles, d'où ses effigies placées dans les collèges religieux féminins, en France, ainsi dans le hall de la maison d'éducation de la Légion d'Honneur de Saint-Denis (Seine-St-Denis), la statue d'Emile Chatrousse<sup>25</sup> ; et en Grande-Bretagne, sur des vitraux, dans la chapelle de "Croft House School" de Shillingstone, et dans le hall du collège "Esdaile" d'Edimbourg, où Jeanne, entre sainte Catherine et saint Michel, fait pendant à un autre vitrail représentant Florence Nightingale. Cette dernière, par le secours médical et sanitaire qu'elle apporta, avec quelques compagnes, à l'armée britannique de la guerre de Crimée (1854-1856), fit reconnaître en Grande-Bretagne le rôle charitable et social de la femme, et réforma, par la suite, la profession d'infirmière. Elle était donc, comme Jeanne d'Arc, un excellent modèle pour les jeunes filles éduquées au collège "Esdaile".

De même, les sections féminines scouts anglaises, les "Girl guides", firent de Jeanne leur patronne. Ce fut aussi le cas en France, comme l'atteste le nom de "Jeannette" donné aux jeunes filles scouts.

Mais le rôle des groupes féminins anglais dans le culte de Jeanne d'Arc apparaît plus nettement lorsqu'on constate qu'ils comptent parmi les premiers donateurs catholiques et anglicans de monuments à Jeanne d'Arc. La mosaïque de la cathédrale de Westminster fut offerte par la "Catholic Women's League" et en partie financée par des femmes et des jeunes filles catholiques anglaises, comme l'indique le texte en latin placé sous la représentation de Jeanne, et les souscripteurs de la statue de la cathédrale de Winchester auraient surtout été des femmes et des organisations féminines telles que la "Girl's friendly Society"<sup>26</sup>.

Enfin, la parution en première page du *The Suffragette* (organe officiel du Women's Social and Political Union) du 16 avril 1915, d'un dessin français montrant Jeanne d'Arc émergeant de la cathédrale de Reims en feu, légendé en anglais "ce que le feu et l'épée des Allemands ne peuvent jamais détruire", montre bien la récupération de Jeanne d'Arc par les mouvements féministes anglais.

### **3. La participation britannique à la première guerre mondiale.**

#### **A. Le climat "johannique" de la France de 1914-1918, l'exemple de Paris<sup>27</sup>.**

Bien avant sa béatification en 1909, Jeanne d'Arc était présentée en France comme la "libératrice de la Patrie" et la protectrice de l'armée française. Ainsi en 1900, la chapelle de l'armée de la basilique du Sacré-Coeur de Paris fut décorée d'une mosaïque la figurant à cheval, d'après un carton de Pinta. Mais on mit spécialement l'accent sur cet aspect du personnage durant la première guerre mondiale. Puisque l'histoire semblait se répéter, on

invoquait Jeanne d'Arc pour qu'elle réitérât en 1914 ce qu'elle avait fait au XVe siècle, qu'elle "boutât" hors de France l'envahisseur qui n'était plus anglais mais allemand, et qu'enfin "Jeanne la Lorraine" reconquît l'Alsace et la Lorraine perdues en 1871.

On célébrait alors Jeanne d'Arc à tous les niveaux de la société : dès le 13 septembre 1914, le cardinal Amette, archevêque de Paris, fit devant la cathédrale Notre-Dame de Paris le voeu solennel d'ériger une basilique à Jeanne d'Arc, si elle accordait la victoire à la France ; le général Weygand prit le nom de "Jeanne d'Arc" comme mot de ralliement ; tandis que dans les paroisses, le culte de la bienheureuse - patronne des armées s'intensifiait. L'étude du cas de Paris est sur ce point exemplaire.

A l'église Saint-Sulpice (VIe arr.), on place dès le début de la guerre, la statue de Jeanne d'Arc dans la chapelle de saint Maurice, patron des soldats chrétiens, transformée en centre perpétuel de prière pour tous les soldats de la paroisse<sup>28</sup> ; et en novembre 1920, on érige dans cette chapelle, dédiée conjointement aux deux saints, un monument aux morts de la guerre<sup>29</sup>. A Saint-Charles-de-Monceau (XVIIe arr.), la statue de Jeanne d'Arc, bénite le 4 juin 1916<sup>30</sup>, est aujourd'hui encadrée de deux plaques de bronze portant le nom des paroissiens morts durant la guerre de 1914-1918. En revanche, à Saint-Jean-de-Montmartre (XVIIIe arr.), la statue ne sera achevée qu'après la guerre, mais déjà en 1917, la Ligue Patriotique des Françaises verse une première offrande de cinquante francs pour sa réalisation<sup>31</sup>.

Dans d'autres églises, on place le nouveau monument aux morts près de la statue ou dans la chapelle de Jeanne d'Arc d'avant-guerre : en 1917, à l'église Notre-Dame-de-l'Assomption-de-Passy (XVIe arr.)<sup>32</sup> ; à Saint-Nicolas-des-Champs (IIIe arr.) en 1918 et 1920<sup>33</sup> ; à Saint-Séverin (Ve arr.) ; à Notre-Dame-de-Lorette (IXe arr.)<sup>34</sup> et à Saint-Pierre-du-gros-Caillou (VIIe arr.).

Enfin, des chapelles consacrées spécialement aux morts de la guerre furent parfois dédiées à Jeanne d'Arc : ainsi à Saint-François-de-Sales (XVIIIe arr.)<sup>34</sup> et à Saint-François-Xavier (VIIe arr.)<sup>35</sup>.

Et je ne parle pas ici des innombrables prières, panégyriques et chants, ni de l'abondante iconographie qui associaient Jeanne d'Arc à l'armée durant la première guerre mondiale.

Ce climat de ferveur johannique de la France en guerre dut impressionner les soldats des armées alliées qui combattaient aux côtés des troupes françaises, et plus particulièrement les Britanniques. C'est sans doute ce qui explique la présence de certaines images de Jeanne d'Arc en Angleterre.

#### B. Les images britanniques de Jeanne d'Arc, signal de la France de 1914-1918.

La popularité de Jeanne d'Arc durant la "Grande Guerre" a pu la faire apparaître comme La sainte française de 1914-1918. Dès lors, son effigie associée aux monuments aux morts de la guerre, en Angleterre, devenait un moyen de resituer dans le temps et dans

l'espace la mort des soldats anglais ; à titre collectif : à Saint-Peter de Gloucester, le vitrail de Jeanne d'Arc (fig. 3), en parallèle à un autre de saint Michel, orne la chapelle-mémorial de la première guerre mondiale ; ou à titre individuel : lorsqu'en mémoire d'un homme mort pendant ou à la guerre, on plaça des vitraux représentant, entre autres, Jeanne d'Arc, dans la chapelle St Peter du Brighton College<sup>37</sup>, et dans la chapelle, mémorial de la guerre, de St Mary de Bloxham<sup>38</sup>. La fenêtre de cette dernière est particulièrement intéressante, car elle rassemble au milieu d'emblèmes de régiments britanniques et autour de la Vierge Marie, un ensemble de personnages anglais et français : St Denis, premier évêque de Paris et martyr ; St Martin, évêque de Tours et ancien militaire ; et Jeanne d'Arc, pour la France ; et pour l'Angleterre, St Georges, son saint patron, et sir Galahad, héros de la quête du Graal, les deux en armure ; le tout symbolisant l'union pour la victoire, des deux pays en guerre. On la trouvait déjà en 1915, lorsqu'à l'occasion de la fête de Jeanne d'Arc, la colonie anglaise de Paris venait déposer au pied de la statue parisienne de l'héroïne, place des Pyramides, une gerbe de fleurs blanches en forme de croix de Lorraine, décorée de drapeaux anglais et français<sup>39</sup>.

### III. UNE ICONOGRAPHIE TYPIQUEMENT BRITANNIQUE

L'originalité locale du culte de Jeanne d'Arc en Grande-Bretagne, réduite ou développée par son lieu même d'implantation, est confirmée par la nature des images cultuelles de la sainte : ses types iconographiques et leur représentation. L'iconographie d'un saint est, en effet, essentielle dans l'étude de son culte, car elle montre ce que l'on a voulu honorer en lui, et comment on se le représente.

#### 1. Dans le choix des types iconographiques.

Sur les dix-neuf images britanniques de Jeanne d'Arc dont je connais la configuration, une la montre prisonnière, chaînes aux poignets (fig. 2), une autre martyre (fig. 1), sur son bûcher (toutes deux à Farnham), et elle est figurée en armure sur quinze représentations, auxquelles on peut ajouter le vitrail - non retrouvé par moi - de l'église de Bayswater et celui du collège "Esdaile" d'Edimbourg où elle porte l'armure debout sur des flammes (le bûcher). Mais toutes évoquent des épisodes de la vie de Jeanne d'Arc ayant un rapport avec l'histoire de l'Angleterre, et auxquels des Anglais ont assisté. Par contre, à ma connaissance, aucune ne la représente dans des passages de sa vie précédant sa rencontre avec les Anglais, en bergère par exemple<sup>40</sup>. On peut donc se demander si nous ne nous trouvons pas ici devant le même processus qui voyait au XIXe et au début du XXe siècle les républicains et les royalistes français rendre un culte à Jeanne d'Arc en mettant l'accent sur les moments de sa vie dont ils se sentaient proches, et qui pouvaient servir leurs idées<sup>41</sup>. De la même façon, les Anglais honorent la Jeanne d'Arc qui les concerne, celle qu'ils ont connue ; rarement dans



des épisodes de sa vie peu flatteurs pour eux, lorsqu'elle est prisonnière ou martyre, mais fréquemment comme guerrière.

## 2. Dans la conception des images.

Parmi les images cultuelles johanniques de Grande-Bretagne, quelques-unes sont l'oeuvre d'artistes français ; créations originales pour certaines, comme la statue de Roger de Villiers pour la façade de l'église de Farnham, ou répliques, comme le bronze de Le Veel (Farnham) ou le marbre de Desvergues (St Mary of the Angels, Londres), témoignant d'un commerce de statues religieuses des ateliers français vers le Royaume Uni. D'autres, réalisées en Grande-Bretagne par des artistes anglo-saxons, reproduisent de célèbres images françaises de Jeanne d'Arc, comme le vitrail de St Martin de Torquay (fig. 9) fortement inspiré de "la prise des Tourelles, d'Orléans" peinture de Lenepveu décorant l'intérieur du Panthéon de Paris<sup>42</sup> ; ou sont des créations originales. Ces dernières sont particulièrement intéressantes, car elles traduisent une vision britannique de Jeanne d'Arc et permettent de connaître le degré de recherche historique effectuée par les artistes.

On ne dispose d'aucun portrait ni d'aucune description physique précise de Jeanne d'Arc, et les quelques indications biographiques qui nous renseignent sur ses vêtements sont très lacunaires. Charles Ffoulkes indique en 1909 que, jusqu'alors, peu d'auteurs ont sérieusement étudié son équipement<sup>43</sup>. Quant à l'ouvrage de 403 pages d'Adrien Harmand, qui tente de reconstituer sa garde-robe, il est tardif, puisqu'il ne fut publié qu'en 1929<sup>44</sup>.

Les artistes qui désiraient réaliser une effigie de Jeanne d'Arc historiquement exacte, pouvaient donc soit reproduire les armures que l'on disait lui avoir appartenu, comme la "G. 178" répertoriée au musée de l'artillerie de Paris, au début du XIXe siècle<sup>45</sup>, ou celle du château de la Tour-de-Pinon (Aisne) signalée dans un article de 1894<sup>46</sup> ; soit la vêtir d'un costume considéré comme contemporain de l'héroïne par leur époque, et qu'elle aurait pu plausiblement porter. Pour cela, ils pouvaient s'aider des publications qui traitaient de l'armure<sup>47</sup>, des collections publiques qui en présentaient des exemples (la Tour de Londres, la Wallace Collection, etc.) mais aussi des innombrables plaques mortuaires gravées qui représentaient des Anglais, mais équipés pour la plupart d'armures d'importation<sup>48</sup>.

Bien entendu, les connaissances que l'on pouvait avoir de l'armure française du XVe siècle ont pu évoluer au cours des années ; et une armure archéologiquement exacte au XIXe siècle ne l'est plus forcément de nos jours. Les images de notre corpus ont été réalisées au XXe siècle, et, pour beaucoup d'entre elles, après 1920. A cette époque, la connaissance de l'armure était plus proche de la nôtre, ce qui permet d'étudier l'exactitude des représentations dont on dispose. Mais, de manière générale, les portraits de Jeanne d'Arc semblent surtout traduire "l'idée" que les artistes se faisaient de la sainte, de son physique, de sa personnalité et de sa mission ; au risque de commettre des erreurs de diverses natures.

### A. Inexactitudes biographiques.

Lors de sa "prise d'habit" militaire, on sait que Jeanne se fit couper les cheveux à la mode masculine. Pourtant, sur sa statue à Saint-James de Londres (fig. 6), elle porte avec son armure une longue chevelure qui lui tombe aux reins. C'est sans doute parce qu'à l'époque où l'image fut conçue, une femme se devait de porter les cheveux longs ; avec une telle coiffure, on affirmait donc la féminité de Jeanne d'Arc. Il n'en est pas moins vrai que cette représentation est biographiquement inexacte, tout comme d'ailleurs sur les vitraux du collègue "Esdaile" d'Edimbourg et de l'église de Bayswater où, afin de résumer l'histoire de Jeanne d'Arc en une image, l'héroïne est figurée sur son bûcher, vêtue d'une armure.

### B. Inexactitudes archéologiques.

Même si certaines armures représentées rappellent celles du XVe siècle, dans plusieurs cas, il semble surtout importer que Jeanne d'Arc soit vêtue d'un costume qui ait "un air ancien", mais non pas forcément d'un vêtement français du premier tiers du XVe siècle. Ceci explique la configuration très particulière de certaines images<sup>49</sup> : sur le vitrail de St Peter de Gloucester (fig. 3 et 4), Jeanne d'Arc porte des jambières allemandes de 1350 environ, et un casque, posé sur le sol, en usage vers 1300 ; et sur la statue de St James de Londres (fig. 6), elle est équipée de jambières qui pourraient dater de 1325-1350 et de protections du tronc et des bras de la fin du XVe siècle. En revanche, ses tassettes (protégeant habituellement les cuisses) et son casque sont de pures créations du XIXe siècle. Quant à son épée, elle est complètement imaginaire. Les artistes vont même jusqu'à habiller Jeanne d'un vêtement qui, même pour le néophyte, n'a plus rien de plausible, mais qui, par contre, en fait la synthèse ; la mosaïque de la cathédrale de Westminster à Londres (fig. 5) en est un bon exemple : Jeanne d'Arc y porte une armure (datable du milieu du XVe siècle environ), car elle est guerrière ; un nimbe, car elle est sainte, même si, lors de la réalisation de cette mosaïque, elle n'était encore que bienheureuse ; une jupe (bien que l'association jupe-armure fût tout à fait impossible sur un costume du XVe siècle), car elle est femme ; enfin, un accessoire qui ne lui fut attribué, à ma connaissance, qu'une seule fois, une chape, qui en fait rétrospectivement un membre du clergé.

Il semble même que, dans certains cas, l'exactitude archéologique des représentations ait été consciemment sacrifiée au choix d'un référent symbolique.

Ainsi, la statue de Jeanne d'Arc du hall de l'église Saint Joan of Arc de Londres (fig. 7) s'inspire de très près du "Saint Georges" d'Andrea Mantegna à la galerie de l'Académie de Venise (fig. 8). Excepté une transformation de la lance brisée de St Georges en armes de guerre (?) et l'ajout d'un écu à ses armes, Jeanne d'Arc reproduit presque exactement la coiffure, l'armure (et ses tassettes en "fer à cheval") et l'attitude de St Georges. Le modèle fut peut-être choisi uniquement pour son armure du milieu du XVe siècle (mais qui est

italienne) ou parce que ce saint Georges aux cheveux courts, blonds et bouclés correspondait à l'image que l'artiste se faisait de Jeanne d'Arc. Mais étant donné les similitudes iconographiques et culturelles des deux personnages, que j'ai mentionnées p.177, on peut se demander si le choix d'un saint Georges comme modèle d'une statue britannique de Jeanne d'Arc n'était pas le moyen d'associer les deux saints en un même culte.

C'est plus certainement encore le cas de la statue de la cathédrale de Winchester (fig.11). Pour l'armure de Jeanne, l'artiste a très vraisemblablement copié celle du gisant de Richard Beauchamp, comte de Warwick (fig.12), visible dans l'église St Mary de Warwick<sup>50</sup>. Elle est italienne d'importation, mais contemporaine de Jeanne, et l'on reconnaît les motifs décoratifs incurvés et en creux de la poitrine, et ceux "en accolade" du bassin et des jambes repris pour la Jeanne d'Arc de Winchester. Mais plus que sa configuration ou son époque, c'est sans doute la personnalité de son propriétaire qui fit choisir l'armure de Warwick comme modèle. Richard Beauchamp, gouverneur de Henri VI, était en effet également capitaine de Rouen et, par là même, geôlier de Jeanne ! Ainsi, tout comme la statue de Jeanne d'Arc de la cathédrale de Winchester est installée en face du tombeau du cardinal Beaufort, juge de l'héroïne, en acte de réparation symbolique, on a pu revêtir la sainte de l'armure de son geôlier, le comte de Warwick.

Malgré un corpus assez mince, l'étude du culte de Jeanne d'Arc en Grande-Bretagne était intéressante à mener. D'une part, pour constater que, contrairement au sentiment populaire, on trouve Outre-Manche des témoignages techniques d'un culte à Jeanne d'Arc qui n'est pas seulement le fait de catholiques, mais également celui d'anglicans. Mais surtout parce que, si ce culte a parfois des points communs avec le culte français de Jeanne d'Arc, il a aussi son originalité : que ce soit dans l'utilisation de l'image de la sainte pour rappeler la première guerre mondiale ; dans la volonté de rachat de la population ; ou encore dans les types iconographiques choisis ; jusque dans la façon de nommer Jeanne d'Arc : son nom n'est inscrit que deux fois en latin, "Joanna", à la cathédrale de Westminster de Londres et à celle de Winchester ; seulement deux fois en français, "Jeanne" à Edimbourg et "Jeanne d'Arc" à Gloucester ; mais six fois en anglais, "Joan of Arc" se retrouve à Bloxham, Brighton, Derby, St James de Londres, Shillingstone et Torquay.

Pour les Anglais d'aujourd'hui, Jeanne d'Arc reste néanmoins une sainte exclusivement française, qu'ils n'ont pas "récupérée", à la différence de sainte Thérèse-de-l'Enfant-Jésus. La prière en anglais placée au bas du vitrail de Jeanne d'Arc dans l'église St George and All Soldier Saints de Derby le souligne : "Sainte Jeanne d'Arc, priez pour la France, priez pour nous". D'ailleurs, l'Angleterre contemporaine ne rend plus aucun culte liturgique à Jeanne d'Arc, même à Notre Dame de France, la paroisse catholique française de Londres. Cela tendrait à confirmer que la promotion du culte de Jeanne d'Arc en Grande-Bretagne n'était bien due qu'à un concours de circonstances historiques passager.

Après avoir étudié l'image de Jeanne d'Arc dans son culte en Grande-Bretagne, il

serait intéressant de connaître l'image des Anglais dans son culte en France. Ainsi, en 1900, sur la mosaïque de la chapelle des armées, du Sacré-Coeur de Paris, la monture de Jeanne d'Arc foule au pied le lion anglais, traduisant peut-être les sentiments antipathiques des commanditaires de la mosaïque pour l'ancien ennemi de la France. Au contraire, dix ans plus tard, le **Bulletin paroissial de la Sainte-Trinité** (Paris), n°5 (juin 1910), pp.17-18, indique qu'en raison de la mort d'Edouard VII, les manifestations extérieures projetées en l'honneur de Jeanne d'Arc furent réduites sur décision de l'autorité diocésaine. En replaçant de tels faits dans le contexte politique de l'époque (Entente cordiale, etc.) on arriverait peut-être à cerner la position de l'église catholique française et sa "politique étrangère" en fonction du lieu et de l'époque étudiés.

Hervé CABEZAS  
Centre d'Archéologie Moderne

1. Cf. **The Catholic Directory** (1985), pp.44, 75, 251, 284 et 335.
2. Cf. Etienne Robo, **The story of a catholic parish : S. Joan's Farnham** (Farnham, 1938), pp. 82-83.
3. **Ibid.**, p.91.
4. **Ibid.**, seconde édition (Farnham, 1951), p.74.
5. **The Catholic Directory** (1985), archidiocèse de Westminster, publie pp.32-61 l'adresse des églises paroissiales catholiques du centre de Londres. Je n'ai retenu que les églises précédées d'une croix latine, indiquant qu'elles peuvent enregistrer les mariages. Aucune église paroissiale catholique n'est érigée dans les quartiers WC1, EC4 et EC3 de Londres, et je n'ai pas pu visiter la cathédrale Ukrainienne (W1).

D'Ouest en Est, les églises du centre de Londres sont :

- W11 : - St Francis of Assisi (Notting Hill).
- W8 : - Our Lady of Victories (Kensington).
- SW7 : - Immaculate Heart of Mary (Oratory).
- SW3 : - St Mary (Chelsea).
  - Our Most Redeemer and Thomas More (Chelsea).
- SW1 : - Westminster Cathedral.
  - Holy Apostle (Pimlico).
- W2 : - St Mary of the Angels (Bayswater).
  - Our Lady of Sorrows (Paddington).
  - Our Lady of Queen of Heaven (Queensway).
- W1 : - The Immaculate Conception (Farm Street).
  - St Charles Borromeo (Ogle Street).
  - St Patrick (Soho Square).
  - St James (Spanish Place).
  - Our Lady of the Assumption and St Gregory (Warwick Street).
  - Ukrainian Cathedral (Duke Street).
- WC2 : - Notre Dame de France (French Church).
  - St Anselm and St Cecilia (Lincoln's inn field).
  - Corpus Christi (Maiden Lane).
- EC1 : - St Joseph (Bunhill Row).
  - St Peter and St Paul (Clerkenwell).
  - St Etheldreda (Ely Place).

- St Peter (Italian church).
- EC2 : - St Mary Moorfields (Moorfields).
- E1 : - St Mary and St Michael (Commercial Road).
- St Boniface (German Church).
- The English Martyrs (Tower Hill).
- St Anne (Underwood Road).
- St Patrick (Wapping).
- E2 : - Our Lady of Assumption (Bethnal Green).
- St Casimir (Lithanian Church).

6. Cf. par exemple, James Darmesteter, "Jeanne d'Arc jugée par les anglais", *La Nouvelle revue*, 15 juin 1883, pp.883-916 ; Félix Rabbe, *Jeanne d'Arc en Angleterre* (Paris, 1891) ; et H. de Rauville, "Jeanne d'Arc et les historiens anglais", *La France illustrée*, n°1809, 31 juillet 1909, 100-102.

7. Cf. *La Semaine religieuse de Paris*, samedi 18 mai 1895, p.726.

8. Cf. *Notre Dame de France*, brochure publiée pour le centenaire de l'église (Senlis, 1965), p.17.

9. Je cite quelques exemples de reconstitutions historiques parisiennes dans mon article "Les enfants et le culte de Jeanne d'Arc à la fin du XIXe et au début du XXe siècle : l'exemple de Paris", *Enfants de Dieu (Vie chrétienne des enfants autrefois)*, cat. expos. Manoir de Garaison, Monléon-Magnoac (Hautes-Pyrénées), 1985, p.13.

10. Cf. la photographie légendée "Une manifestation dans les rues de Londres en l'honneur de la béatification de Jeanne d'Arc", *La France illustrée*, n°1796, 1er mai 1909, p.268.

11. Cf. "Jeanne d'Arc fêtée à Londres", *La France illustrée*, n°2374, 29 mai 1920, pp.308-309, ill.

12. Cf. Etienne Robo, "Sainte Jeanne d'Arc, son culte et l'opinion anglaise contemporaine", *La vie et les arts liturgiques*, mai 1925, p.316.

13. Cf. la brochure publiée en 1962 pour l'inauguration de la nouvelle église, p.1.

14. Cf. la brochure éditée à l'occasion de l'ouverture de l'église reconstruite, le 30 mai 1961 (Liverpool, 1961), p.7.

15. Cf. E. Robo, *op.cit.* (*supra*, n.2), p.88.

16. Je ne connais pas la date d'installation de toutes les images de Jeanne d'Arc de mon corpus, et j'élimine de cette synthèse celles qui furent érigées après la seconde guerre mondiale, en remplacement d'anciennes images détruites pendant la guerre, comme à Notre Dame de France, de Londres ou à Saint Joan of Arc, de Bootle.

17. Cf. *The Westminster Cathedral Chronicle*, n°1, Noël 1910 - janvier 1911, p.4 et n°10, octobre 1911, pp.274 et 276.

18. Cf. A. Charles Sewter, *The stained glass of William Morris and his circle* (New-Haven et Londres, 1975), catalogue, p.22.

19. Cf. Frederick Bussby, *Winchester Cathedral 1079-1979* (Southampton, 1979), p.286.

20. Cf. A. Charles Sewter, *op.cit.* (*supra* n.18), p.33.

21. Cf. J. Gifford, L. Mc William, D. Walker et L. Wilson, *The buildings of Scotland, Edinburgh* (Penguin Books, 1984), p.598.

22. Cf. note 19.
23. Cf. E. Robo, *op.cit.* (*supra*, n.2), pp.87-88.
24. Cf. note 4.
25. Statue inaugurée le jeudi 26 novembre 1891. Cf. "Jeanne d'Arc à la Légion d'Honneur", *Le Monde illustré*, n°1810, 5 décembre 1891, p.356.
26. Cf. note 12.
27. J'extrais les informations de ce paragraphe d'une thèse de IIIe cycle que je prépare à l'Université de Paris-Sorbonne sur le culte de Jeanne d'Arc à Paris.
28. Cf. le *Bulletin paroissial de Saint Sulpice*, n°11, 25 août 1914, pp.166-167.
29. Cf. *ibid.*, n°1, octobre 1920, pp.4-5.
30. Cf. le livre d'annonces de l'église ; fonds Archives Historiques de l'Archevêché de Paris, cote "1 C r."
31. Cf. *la Demi-butte*, n°23, 15 juin - 15 août 1917, p.716.
32. Cf. *L'Echo paroissial de Notre Dame de la Miséricorde de Passy*, n°16, février-mars-avril 1917, p.7.
33. Cf. le registre du conseil curial de l'église, séances du mercredi 19 juin 1918 et du mercredi 26 mai 1920 ; fonds Archives Historiques de l'Archevêché de Paris, cote "1 E r."
34. Cf. un cliché Goubeix du Service photographique de la Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites, pris en 1976 et coté "76-P-906".
35. Cf. *La Plaine*, n°3, 15 juin-15 août 1920, p.88 ; n°5, 15 août-15 octobre 1920, p.108 et n°9, 15 juin-15 août 1921, p.262.
36. Cf. le *Bulletin paroissial de Saint François-Xavier*, n°6, juin 1921, p.5 et n°7, juillet 1921, pp.5-7.
37. Cf. note 20.
38. Cf. note 18, p.23.
39. Cf. C.B. : "La journée de Jeanne d'Arc", *La France illustrée*, n°2112, 22 mai 1915, p.282.
40. En France, on représente pourtant fréquemment Jeanne d'Arc en bergère. A Paris, on peut la voir ainsi vêtue, notamment sur la peinture décorant l'abside de l'église Notre-Dame-des-Champs (VIe arr.) au milieu d'autres saints champêtres ; recevant son épée de saint Michel, sur un vitrail de Sainte-Odile (XVIIe arr.) ; ou écoutant ses voix, sur un autre vitrail, à Notre-Dame-de-Clignancourt (XVIIIe arr.).
41. Idée développée par Ph. Bruneau dans "L'archéologie de la République et du Catholicisme dans la France du XIXe et du début du XXe siècle", *RAMAGE*, 3 (1984-1985), pp.13-42. Par exemple, Jeanne d'Arc reconnaissant le Dauphin (vitrail de l'église Saint-Jean-Baptiste de Sceaux, Hauts-de-Seine) et Jeanne d'Arc se rendant au Sacre de Charles VII à Reims (vitrail de l'église de Beaufort-en-vallée, Maine-et-Loire) sont des épisodes de la vie de l'héroïne exploités par les royalistes.
42. La maison Goddards and Gibbs Studio Ltd. qui réalisa ce vitrail avait proposé un autre

projet pour St Martin de Torquay, qui évoquait Jeanne d'Arc sur son bûcher (fig.10), également d'après une peinture de Lenepveu au panthéon. Il semble que cette histoire de Jeanne d'Arc du Panthéon ait connu une grande célébrité à la fin du XIXe siècle et au début du XXe, puisqu'en France, un vitrail de l'église Notre-Dame-des-Vertus, d'Aubervilliers (Seine-Saint-Denis) qui représente Jeanne d'Arc écoutant les voix et Jeanne d'Arc sur son bûcher, s'en inspire également.

43. Cf. Charles Ffoulkes, "The armour of Jeanne d'Arc", *Burlington Magazine*, vol.XVI (1909), p.141.

44. Adrien Harmand, *Jeanne d'Arc : ses costumes, son armure* (Paris, 1929).

45. Cf. Ch. Ffoulkes, *op.cit.* (*supra*, n.43), p.144.

46. Cf. "L'armure de Jeanne d'Arc", *La Semaine religieuse de Paris*, 22 septembre 1894, p.318.

47. Le South Kensington Museum, de Londres, en proposait, par exemple, un inventaire dans *A list of books and photographs in the National Art Library illustrating Armour and weapons* (Londres, 1883).

48. Cf. Ch. Floulkes, *op.cit.* (*supra*, n.43), p.142.

49. Mon ignorance des armures m'a fait m'adresser à Mr. A.V.B. Norman, "Master of the Armouries" à la Tour de Londres, qui a bien voulu dater les différentes pièces composant les armures étudiées dans ce paragraphe. Qu'il soit ici remercié pour son accueil et son aide.

50. Le gisant du Comte de Warwick, connu dès le début du XIXe siècle, avait fait l'objet en 1920 d'une publication illustrée dans l'ouvrage de Guy Francis Laking, *A record of European armour and arms through seven centuries*, vol.I (Londres, 1920), pp.163-165. Les artistes qui réalisèrent la statue de Jeanne d'Arc de Winchester entre 1920 et 1923 pouvaient donc facilement s'en inspirer. Je reproduis fig.12 un des dessins réalisés par Stothard d'après le gisant de Richard Beauchamp, extrait de G.F. Laking (*cf.* ci-dessus), p.165.





## L'ARCHEOLOGIE A L'EPREUVE DES MEDIA :

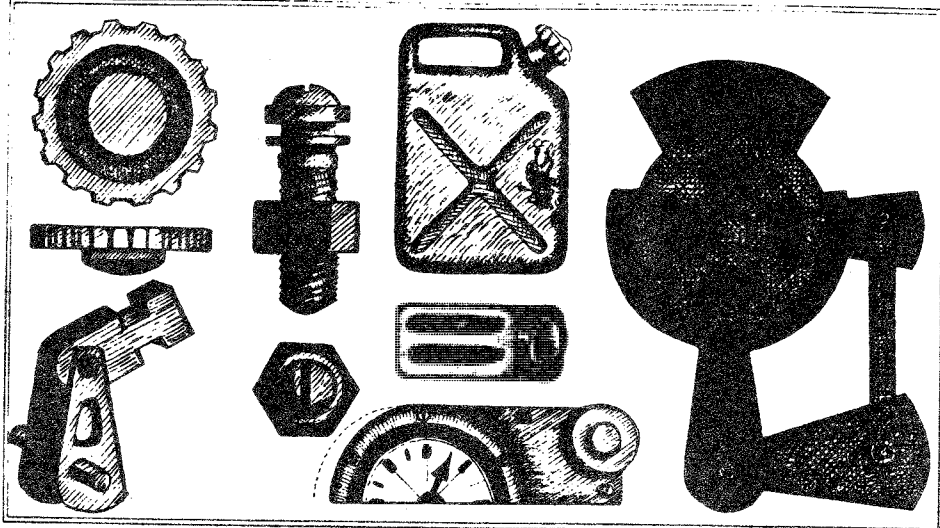
### METHODES, TECHNIQUES ET PROBLEMATIQUES DANS LA FICTION ET LA SCIENCE-FICTION

A force de fouiller, tout archéologue en vient un jour à s'interroger sur son métier. Qu'est-ce que l'archéologie et pourquoi fouiller sont des questions dérangeantes mais indispensables. A défaut de réussir à diagnostiquer les causes parfois pathologiques de cet acte médical - voire chirurgical, et nous y reviendrons -, on peut toujours tenter une approche latérale : non pas créer un discours sur l'archéologie mais examiner les discours sur le discours... Balzac, Nerval, Mérimée ont déjà été sollicités dans RAMAGE. Au risque d'un peu d'audace et d'irrespect, l'envie m'a saisie d'aller voir de plus près la littérature et surtout les para-littératures contemporaines. Science-fiction, fantastique et bande dessinée seront ici des vecteurs privilégiés d'information et de réflexion sur ce que les non-archéologues pensent de l'Archéologie. Et ils pensent, on le verra, souvent aussi juste que nous-mêmes, ou peu différemment. voire plus lucidement. Mais l'on pourrait aussi chercher ailleurs : le roman policier et le roman d'aventure livrent leur content d'histoires archéologiques et une brève incursion dans le domaine du roman d'amour m'a persuadée qu'ils n'étaient pas les seuls. Il reste encore à exploiter, notamment, le récit cinématographique.

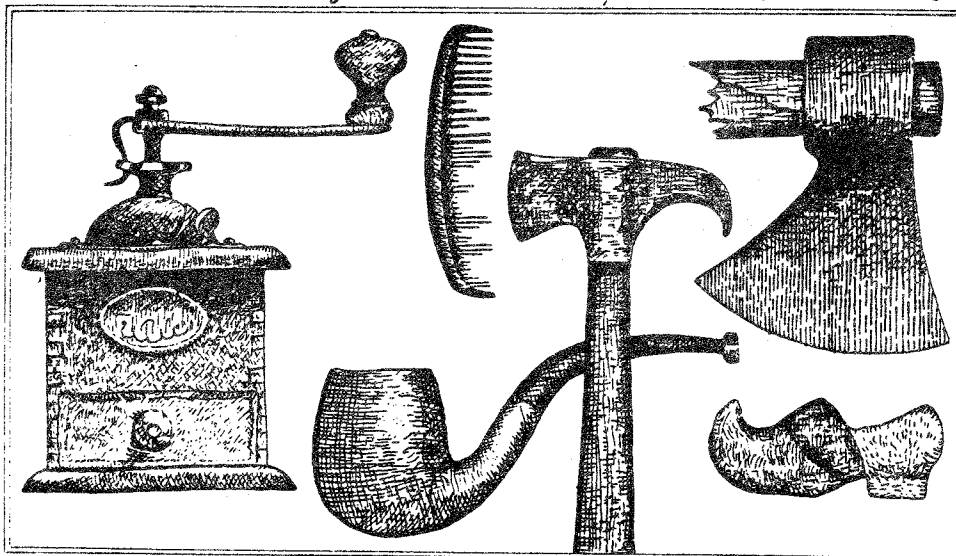
Chacune de ces sources ne possède pas la même valeur informative. Dans une étude antérieure, j'ai brièvement examiné les rapports multiples liant B.D. et archéologie<sup>1</sup>. Cependant, si l'on veut aller au-delà du schéma stéréotypé Archéologie = aventure/mort/trésor, il faut aussi aller au-delà de la bande dessinée. Non qu'elle soit simpliste - quoiqu'elle le soit parfois -, et avant même bien des professionnels, des auteurs de bandes dessinées ont admis que relevait également de l'Archéologie ce qui n'était pas enfoui<sup>2</sup> (fig.1). Mais parce que d'autres formes de langage propagent mieux, intentionnellement ou non, un discours scientifique ou pseudo-scientifique détaillé.

Dans la Science-fiction, en effet, l'archéologie est un thème qui relève du domaine du dit, de l'exprimé, voire de la profession de foi. L'archéologie de science-fiction est au premier chef une tentative (réussie) pour prendre du recul face à notre civilisation, ses idées, et ses objets. Il faut comprendre que le thème, quoiqu'il n'ait donné lieu qu'à une rubrique sous-développée dans la *Grande Encyclopédie de la Science Fiction* de Versins, est un des leitmotiv de ce genre littéraire. Le plus souvent, il est vrai, sous ses aspects "ruines" ou monumentaux. Mais la réflexion et la pratique de la fouille sont loin d'en être absentes - plusieurs romans y sont même exclusivement consacrés - et les allusions ponctuelles à l'archéologie, de même que les définitions de cette discipline, ses problématiques et ses

**PLANCHE N°1** *Objets rencontrés le 15/18 du 8158 lune verte*



**PLANCHE N°2** *Objets rencontrés le 8/12 du 8164 lune mauve*



Linus et Vern, "Cahiers d'un anthropologue frappé de folie", *Pilote* n° spécial Science Fiction, 1975.

(dessin : Brigitte Parent (EHESS) d'après Linus et Vern, *ibid.* p.33).

méthodes y sont légion. Loin d'être face à des cas isolés, le lecteur de Science-fiction lira nécessairement, en y prenant garde ou non mais en grand nombre, opinions et idées émises sur l'archéologie.

En outre, la littérature science-fictionnelle a vécu une genèse originale, à la fois de science et de fiction. En France, elle fut réservée dès l'origine du mouvement, dans les années 60, à un public cultivé, professions libérales, universitaires et cadres. Dès les débuts, des professionnels de l'archéologie ont pu participer au mouvement et élaguer les erreurs les plus grossières de leurs collègues de papier, soit en tant que critiques occasionnels, tel Jean-Claude Froelich, soit en tant qu'écrivains, tel Francis Carsac, alias François Bordes et le pseudonyme vaut qu'on s'y arrête<sup>3</sup>. Il est révélateur, en effet, d'une archéologie de science-fiction à la traîne de la préhistoire, tout comme l'archéologie historique l'est à celle des préhistoriens. Carsac, nom d'auteur, est aussi un site de l'Age du Bronze final, aux portes de Carcassonne, et ce n'est certes pas un hasard si le grand géologue - paléontologue récemment décédé l'a revendiqué pour nom de plume - une plume trempée à l'ocre des palettes des temps préhistoriques.

Dans le domaine anglo-saxon, il en avait toujours été de même. On compte, parmi les plus grands écrivains du genre, Lovecraft, amateur illuminé, Abraham Merritt, fouilleur-pilleur des cenotes de Chichen Itza, ou Chad Oliver l'anthropologue... En URSS, c'est le paléontologue Ivan Efrémov qui mit en scène des aventures archéologiques. Et dans la France du XIXe siècle, déjà, le fantastique archéologique ou non avait connu les écrits d'un Mérimée ou d'un Boucher de Perthes qui a même eu l'honneur posthume d'être publié dans **Fiction**.

Aujourd'hui enfin, et même lorsqu'ils ne sont pas archéologues ou anthropologues de profession, les auteurs de bandes dessinées et de science-fiction se renseignent désormais attentivement sur la réalité archéologique et sur le vécu des archéologues. Ils visitent les chantiers de fouille et Lyon Sprague de Camp expliquait qu'à l'occasion d'un futur roman, *The bones of Zora*, il avait ainsi découvert un squelette de pélicosaure sur un site texan. "Cette expérience m'a bien servi pour mon histoire. Je sais ainsi de quoi je parle", conclut-il lors d'une interview accordée à *Antarès*<sup>4</sup>, manifestant les exigences nouvelles des auteurs de fiction et de leurs lecteurs face à l'archéologie.

Ce sont les décennies 1950 et 60 qui ont surtout suscité un essor durable de la littérature archéologique de fiction et de science fiction, prenant le relai des bandes dessinées et des comics américains. Toutes époques, périodes et provenances confondues, le thème de l'archéologie a atteint au moins 200 b.d. ou romans et nouvelles de fantastique et de science-fiction. Pour ces raisons quantitatives, nous n'en avons conservé que ce qui relevait nommément de l'archéologie. "Archéologue", "archéologie", "fouilles", "excavations", voire "anthropologue" et "anthropologie" pour les pays anglo-saxons<sup>5</sup>, ont systématiquement été collectés et leurs rapports sémantiques avec tout ou partie de leur contexte examinés. Car les rapports d'association, tout comme en archéologie d'ailleurs, sont souvent plus éclairants que la présence d'une expression en elle-même. Nous avons

pourtant fait quelques exceptions. Il arrive qu'un auteur, sciemment, n'utilise pas le terme d'archéologie pour mieux égarer le lecteur et jouer sur l'effet de surprise, ressort dramatique d'une nouvelle, par exemple. Nous avons également relevé les fréquences d'apparition de chaque terme technique ou des qualificatifs associés aux morts-clefs ci-dessus, pour hiérarchiser ce qui, en archéologie, "passait" le mieux (ou le plus mal) dans les media. Enfin, à utiliser conjointement la littérature et la bande dessinée française et anglo-saxonne, il était permis de juger des ressemblances, voire de l'universalité des idées émises sur l'archéologie et en France et ailleurs. C'était, en quelque sorte, un test.

Bien des rapports lient donc archéologie réelle et archéologie de papier. Ils sont parfois incongrus. Un exemple : ainsi que tendent à le démontrer les récentes analyses de Paul Courbin<sup>6</sup>, la *New Archeology* ne serait guère qu'une archéologie de bande dessinée qui se fonde sur "les lois de Mickey Mouse" et s'illustre de dessins "qui hésitent entre le Sapeur Camember et la bande dessinée (B.D.) avec des "bulles" ". L'archéologie souffre ici d'une accusation traduite en terme de comics, d'histoires en images et de bandes dessinées, raisonnement où l'on se tromperait facilement d'adversaire, et que je rapprocherai intentionnellement de celui d'Agache et Bréart dans *Revoir notre Passé* (pp. 8-9). "L'archéomanie du fantastique", mariant allègrement Grands Initiés et extra-terrestres, et "l'archéologie-fiction" ne sont pas à confondre avec l'archéologie de science-fiction ou le simple mot de "science" suffit à creuser le fossé entre le rêve malsain et la réflexion parallèle, par le biais d'une fiction, sur une discipline scientifique. Réflexion qui a d'ailleurs trouvé sa parabole, dans les dernières années et chez les professionnels, avec *La Truelle d'Or*. Opposant le Philosophe ressuscité, qui conçoit des modèles archéologiques sans vouloir se salir les mains, l'Arriviste, l'enfant des années 70, le Théoricien des années 60, l'Historien de la Culture des années 40-50 et enfin le Vétéran à la retraite, *La Truelle d'Or* peut aussi servir d'échelle comparative pour la littérature para-archéologique. On retrouve effectivement, sur le papier comme sur le terrain, les grandes interrogations méthodologiques de l'archéologie au travers des décennies.

### Qui, où, comment, pourquoi ?

Il n'est qu'une marge infirme des para-littératures à refléter l'exacte réalité, la réalité "historique". Seuls les plus célèbres des archéologues ont eu l'honneur d'une "Histoire de l'Oncle Paul", dans *Spirou*, un "Pilotorama" ou une "Histoire brève" dans *Tintin*. Et ce n'est le plus souvent que pour la valeur ou l'investissement fiduciaire de leurs découvertes : fouilles de Délos ou de Troie, Schliemann ou les archéologues napoléoniens, Carter et, l'espace de quelques vignettes, Sir Mortimer Wheeler pour ses travaux de sauvetage dans la vallée du Nil.

Certains archéologues de fiction, coïncidence ou pure malice, portent des patronymes bien proches de ceux de leurs collègues de chair et d'os. Du fleuve noir au roman à l'eau de rose, trois exemples saisissants... Courtin, archéologue français de *Nécro-Archéologie* porte

à une lettre près le nom de l'auteur de *Qu'est-ce que l'Archéologie*. On se demande s'il s'agit encore d'une simple coïncidence lorsque les fouilles d'Angkor et de Ras Shamra sont évoquées et lorsque l'archéologue en chef de la mission française est un "respectable professeur à l'Ecole Pratique des Hautes Etudes" (nous sommes en 1963). Jacques Vostel, américaniste décédé ayant travaillé sur les cités mayas, nous évoque singulièrement son presque homonyme Jacques Soustelle, Directeur d'Etudes dans la même Université, aujourd'hui Ecole des Hautes Etudes en Sciences sociales<sup>7</sup>. Christine Laroche-Noblecourt, égyptologue de bande dessinée cruellement stigmatisée dans la revue italienne *Orient Express*<sup>8</sup>, n'est que l'anagramme à peine déguisé de la célèbre égyptologue du Musée du Louvre, Christiane Desroche-Noblecourt...

Mais l'ancrage dans la réalité par le nom n'impressionne ici que les initiés - je veux dire les professionnels. Dans tous les autres cas, ce sont les titres des archéologues qui confèrent à un personnage ou à un épisode l'"effet de réel" cher à Roland Barthes. On est "fellow of the Interplanetary Society of Archaeologists, ex-assistant to the Chair of Martian Antiquities" (Brackett p. 4), "Directeur de l'Archéologie" ou "Professeur honoraire d'Archéologie de l'Université de Taprobane" (Clarke, 1973), Directeur du Département de Paléontologie de l'Université de Genève, Conservateur-adjoint du Musée de Manhattan (Merritt, 1953), Directeur de l'Institut d'Anthropologie et de Préhistoire Africaine (W. Smith, 1972), sans parler des multiples Directeurs du British Museum passés, présents ou surtout à venir car, dans la littérature anglaise, les civilisations disparaissent ou se succèdent mais le British Museum est toujours debout. Juste symbole.

Plus intéressante à vrai dire est l'équation professionnels/amateurs posée par nombre d'ouvrages de fiction et l'on commence ici à pénétrer au coeur même du problème. A l'affirmation péremptoire de *Nécro-Archéologie* (p. 27) : "la conspiration des professionnels contre les amateurs n'est pas un mythe, hélas ! même dans les milieux scientifiques", on pourrait alléguer le "on ne peut opposer professionnels et amateurs" d'Agache et Bréart (p. 19). Il faudrait, en effet, se garder d'oublier l'impact (et la nécessité) du bénévolat en archéologie, aujourd'hui plus que jamais. Et tout archéologue de profession connaît ces amateurs devenus Docteurs de 3e cycle en Archéologie avec mention Très Bien, directeurs de chantiers archéologiques et de surcroît souvent mieux implantés dans leur région que les fouilleurs professionnels transplantés le temps d'un été d'une métropole à une province pour eux éloignée et, tout compte fait, aussi "exotique" que des territoires d'outre-mer ou d'outre-espace.

Malgré tout, les capacités des archéologues sont, dans l'esprit du public, liées au professionnalisme de l'exercice de leur métier. Selon leur âge - et leur expérience - les archéologues de papier sont

- étudiants (ou ex étudiants). Marc Matthieu (Hê, 1981) fouille vêtu d'un tee-shirt à l'emblème de l'"Université de Paris", tel autre est, "entré à la Faculté d'Archéologie de l'Université d'Edimburgh" (*le monstre de Dungareen*, p. 11), Mione est une "jeune étudiante en archéologie, brillante élève d'Ilsen qui dirigeait sur Jupiter la formation des

spécialistes" - mot magique... (Sériel, *Les Calmars...* p. 61).

- assistants peu connus de professeurs célèbres.

- s'ils travaillent de manière autonome, ils sont, comme Taël, "fonctionnaire de rang moyen, archéologue de la maison impériale, spécialiste de la période de haute technologie qui avait précédé la naissance de l'Empire" (Jeu, 1977, p. 19) ou "archéologue-inspecteur délégué par le Ministère des Affaires Culturelles" et vilipendé par les archéologues d'un roman futuriste (exécrable) de Jimmy Guieu (*Les Rescapés*, p. 16-17). A se demander d'ailleurs si ce ne sont pas ici les Directeurs de Circonscriptions Archéologiques qui sont ainsi visés. Hors fonctionnariat avoué, ils sont "archéologue accrédité" (ibid.) ou "qualifié", à qui seuls l'on réserve l'utilisation de chariots temporels destinés à vérifier leurs hypothèses et leurs travaux, grande inquiétude des temps futurs. Ils sont parfois encore officier voire moine-archéologue, reflet d'une époque un peu révolue.

Le professionnalisme de l'archéologue se contente souvent du simple justificatif qualificatif d'"archéologue professionnel" (Guieu, ibid., pp. 16-17) que les auteurs développent quelquefois : ce sont les discrets "professional archaeologists, with more or less terrene or interplanetary experience" de Clark Ashton Smith ou les "deux archéologues professionnels et leur équipe" qu'on engage "pour pratiquer des fouilles de façon rationnelle" (Guieu, *Les Rescapés...* p. 17), voire le Maître Archéologue Knars, de Linus et Vern, qui rappelle assez la valeur reconnue à ceux seuls qui ont accompli un "chef d'oeuvre" de charpenterie ou de serrurerie. Avoir la "maîtrise" de son métier, dans cette science si délicate et inexacte qu'est l'Archéologie ne laisse pas d'impressionner. Ce super-professionnalisme oppose sans doute autant les archéologues entre eux que les archéologues de métier aux amateurs même éclairés. Pourtant seul un court paragraphe de la *Planète des Singes* (Boulle, p. 134) y fait allusion ! "C'est un orang outan qui dirige les fouilles et on ne peut guère compter sur lui pour interpréter correctement ces vestiges"...

Face à ces super archéologues, les amateurs font-ils si piètre figure ? Pas vraiment. Les amateurs le sont de spécialités si ardues et d'origine scientifique si absconses que l'Archéologie et surtout la fouille ne sont pour eux que dilettantisme. Ce sont alors d'"excellents archéologues amateurs" (Guieu, *Les Rescapés...*, p. 16-17). Le Père John Carmody, héros de Philip José Farmer, est "amateur de paléontologie" comme on pêche à la ligne... Chaney, le savant démographe et futurologue de Tucker (*L'année du soleil calme*, p. 68-72) "passe ses vacances à faire des fouilles" et le célèbre Pr Philip Mortimer de Jacobs est physicien avant que d'être archéologue amateur, ce qui ne l'empêche pas d'être reconnu pour son pair par l'égyptologue professionnel Grossgrabenstein (sic) dans le *Mystère de la Grande Pyramide*. L'amateur travaille parfois de conserve avec le spécialiste, tel ce lord archéologue de Poul Anderson, "amateur mais enthousiaste" précise l'auteur (*La Patrouille du Temps*, p. 364). Mais on se leurrerait à ne citer que ces exemples. L'archéologue amateur va "la pioche à la main" (Guieu *Les Rescapés...*, p. 24) et, faute de moyens, il ne lui reste guère, en guise d'archéologie, que le débroussaillage "à coups de faux" pour démasquer des ruines de pierre sèche encore debout (Laurent, *Les bêtises*, p. 266). L'amateurisme a bien

d'autres nuances, parfois péjoratives. "Nous faisons là de l'amateurisme", signale Guieu, lucidement. "Cela mérite que nous y consacrons des recherches méthodiques avec un matériel adéquat" (*Le Rayon du Cube*, p. 60). Ainsi, la vraie différence entre le professionnel et l'amateur, c'est que l'un est soutenu par une institution pourvoyeuse de moyens, l'autre non, c'est que l'un est formé à la technique archéologique et que l'autre n'en peut mais.

Et les femmes ? Parmi les archéologues de papier, elles ne représentent qu'une part infime du corpus, ce qui correspond bien, somme toute, à la réalité<sup>9</sup>. Le plus souvent assistantes donc subordonnées, voire nièces et assistantes, donc par fait de népotisme, ou secrétaires d'archéologues, dans la bande dessinée et le roman rose surtout, il en est tout de même qui tiennent le haut du pavé. Mais leur présence est ambiguë. Leurs noms sont dérisoires : Joséphine Flop. Elles sont laides, outrageusement. Bref, elles ne sont pas femmes, ou plus tout à fait. Bee, personnage du film *Emmanuelle*, est lesbienne et vit en marge des femmes de la colonie européenne de l'ambassade. Le Dr Thelma Price (Clarke, *Rendez-vous avec Rama...*, 1973) est bien vieille et l'on redoute que ce caractère même ne confère à sa présence une réticence implicite à marier femme et archéologie. Kelly Watchman est androïde et elle n'est pas la seule (Silverberg, p. 10) qui supporte que les mâles archéologues de son équipe ne lui accordent qu'une admiration bien équivoque. "Je trouve admirable", dit l'un deux, "qu'elle ait choisi un métier aussi difficile et qu'elle se soit attachée à une science aussi abstraite que l'archéologie". "Vous êtes égyptologue ! Qu'Allah soit béni ! Pourquoi une jeune dame aussi belle que vous peut-elle être égyptologue ?" (Cook, *Sphinx*, p.35). Et l'auteur de ces lignes, réclamant un jour un dessin à un illustrateur de comics américain se vit offrir avec quelque stupéfaction un profil de jeune femme déclarant - crûment : "Today I'm beautiful. Tomorrow I'll be an archaeologist"... On reste rêveuse... L'Archéologie, symbole féminin des oeuvres de Puvis de Chavannes n'a pas franchi le pas entre allégorie et réalité, même et surtout dans l'esprit des illustrateurs "populaires" de notre temps. Mais il faut se garder d'accuser les media. Barker, dans son manuel de techniques archéologiques, signale justement un ouvrage publié en 1915, *Archaeological Excavation*, qui s'achevait sur une analyse "maintenant hilarante" du rôle des femmes dans l'Archéologie (Barker, p.15).

## Où ?

Hommes, femmes et androïdes, professionnels et amateurs, ont en commun de se rendre sur les chantiers les plus lointains possible afin de satisfaire à leur passion commune, la fouille. Où fouille-t-on ? Outre la Terre, la Science Fiction envoie ses spécialistes sur Mars trois fois plus souvent qu'ailleurs, sur Alpha II du Centaure, la planète Elée, ou encore "aussi loin que Canopus". Ce n'est pas sans raisons. En filigrane, on devine que le vrai professionnel l'est d'autant plus qu'il fouille au loin et que fouiller près de chez soi relève de l'amateurisme.

Dans la littérature classique ou policière, on fouille surtout du côté du Proche Orient ou de l'Orient, en Mésopotamie chez A. Christie (ou en Exopotamie chez Boris Vian), en Israël, Jordanie, Turquie, Anatolie, Asie Centrale, Afghanistan qui l'emportent, et de beaucoup, sur la Rhénanie (une fois citée), le Canada (de même et par un canadien), Hawaï ou l'Afrique vraiment peu fréquentée. L'Egypte et l'Amérique centrale et du Sud sont, eux, caractéristiques de toutes les formes de littératures, écrites ou imagées. Bref, c'est aussi l'aventure exotique qui prime - ou plutôt qui primait jusque dans les dernières années. Car apparaissent dorénavant les fouilles amérindiennes, et ce jusque dans Walt Disney, ce qui est signe de changement<sup>10</sup>.

Le corollaire, à l'évidence, est qu'apparaissent dépréciés les archéologues qui ne quittent pas leur terre de naissance ou d'adoption. Ce qui n'est, il faut l'avouer, que peu éloigné de la situation réelle de l'archéologie. Sauf en Angleterre, peut-être. Un Anglais fouillera sans honte près de Stonehenge, un Ecossais en Ecosse, ou un méridional en Provence ou en Dordogne - mais vus par un préhistorien de profession seulement (*Carsac, Une fenêtre sur le passé*). Le pire des cas est celui de l'archéologue qui fouille dans sa cave (*L'Archéologie du Zéro ou Le monstre de Dungareen*) ou dans son jardin (*Labiche, La Grammaire*), ce qui est un comble. Mais s'il n'y a pas de limites à l'invitation au voyage ni même à la caricature de l'archéologie, il y en a à la menée d'une fouille. L'archéologue de papier n'est pas plus libre de ses mouvements que son homologue à sang chaud. Et ce n'est pas inintéressant. Nul n'est censé ignorer la loi et les media, indirectement, aident à "conscientiser" les lecteurs.

La réglementation, en matière d'archéologie, est en effet souvent évoquée, soit volontairement soit incidemment. Caractéristique à ce titre est le courrier des lecteurs du journal *Spirou*. On reste confondu devant le bon sens du rédacteur face aux questions de ses jeunes lecteurs. "Où pourrais-je me renseigner sur l'archéologie, particulièrement dans ma région (Basse Normandie) ?" demande l'un d'eux. "Peut-être pourrais-tu t'adresser soit à Monsieur Michel De Bouard (...) soit à Monsieur Guy Verron (...). Il est en effet souhaitable que tous les jeunes gens comme toi qui s'intéressent à l'archéologie s'adressent à un archéologue sérieux. Il pourra vous orienter au mieux vers des fouilleurs ou des sociétés locales compétentes"<sup>11</sup>. Dans certains cas, on peut légitimement se demander si l'information est intentionnellement transmise. C'est sans doute vrai pour les bandes dessinées à héros scouts, telle *La Patrouille des Castors*, en raison de l'implication courante des jeunes éclaireurs sur les chantiers du type *REMPART* ou autres restaurateurs sauvages, mais aussi sur les chantiers "sérieux". On y apprend que les sites peuvent être classés par la Commission des Monuments et Sites (*Le trésor de Grosbois*, p. 17) et que c'est "un délit grave d'explorer et fouiller clandestinement ce genre de sites ! Et encore plus de détenir des pièces archéologiques !" (*20 milliards...* p. 40). A un degré moindre, l'abbé responsable d'un chantier de jeunes vu par Craenhals (*Des Copains et des Hommes*, p. 8) déclare, sans trop se soucier des conséquences de la démolition par épierrement d'un village médiéval : "Oui, à ce propos, si vous trouvez des pièces archéologiques de valeur (sic), ménagez-les. Il existe une



commission artistique qui vient de temps à autre fouiller les ruines". On ne saurait être plus léger dans son comportement.

Plus importante est l'explicitation par les media du principe de l'autorisation de fouille et de la protection des chantiers archéologiques. Le site alsacien de Hohenbourg, dans **l'Arme Absolue**, de J. Martin, est défendu d'un panneau portant les mentions "CERAM - Castellologie (sic) et Recherches Archéologiques Médiévales - Fouilles de Hohenbourg - Direction Roger-Charles Rahm - Entrée strictement interdite - Site protégé - Poursuites judiciaires" (p. 14, vignette 2). Les permis de fouille et leur contraire, le refus du permis même à Onc'Picsou qui avait préalablement, il faut le dire, refusé la collaboration de savants pour entreprendre des fouilles, interviennent au moins dans sept ouvrages des toutes dernières années : les ateliers français Walt Disney, ce qui est révélateur (**Picsou-Magazine** n° 112, Edi-Monde), la bande dessinée belge la plus classique (**L'ouragan de feu** de Martin, pour des fouilles au Mont Saint Michel) et même la science fiction populaire de J. Guieu (**Le Rayon du Cube** p. 53). Avec parfois quelques précisions. Les autorisations de fouilles seront demandées sur place, au fin fond de l'univers (Silverberg, **Un milliard...** p.21), elles sont même susceptibles d'être vérifiées par la gendarmerie (Guieu, **Réseau Dinosaur**, p.22) et "ne sont accordées qu'avec parcimonie aux spécialistes..." (Jeury, **Le Sablier Vert**, p.9). Ce qui signifie tout simplement qu'on commençait à admettre le fait que quiconque ne peut se livrer n'importe où et n'importe comment à une fouille archéologique et qu'il est légitime de n'accorder de permis qu'à ceux qui sont reconnus aptes à étudier un site, perspective encourageante - ou qui du moins le fut jusqu'à l'irruption dévastatrice dans l'esprit du public des détecteurs de métaux et des conseils parfaitement écoeurants que persistent à donner à leurs aficionados les responsables des organismes de chasses au trésor.

D'autres acteurs insistent sur les divers aspects de la réglementation archéologique et vont même, dans le domaine de la science-fiction, jusqu'à créer des lois à faire frémir d'envie l'archéologue professionnel inquiet pour la protection des vestiges de notre monde. Mais "D'abord, avez-vous quelques connaissances sur l'organisation de l'archéologie en France ?" demande l'auteur de **Nécro Archéologie** (Delamare, p.38). "Sachez que les fouilles sur le sol français dépendent de notre ministère des Affaires Culturelles, que les missions fixes à l'extérieur, par exemple l'Ecole de Rome ou l'Ecole d'Athènes, sont du ressort de l'Education Nationale et enfin que les missions non permanentes, elles, sont régies par les Affaires Etrangères". On ne croirait jamais la citation issue d'un roman policier. Outre cette exception, on ne s'interroge guère sur la législation que dans un cas bien particulier : "Selon la loi, à qui appartient le trésor ?" (Konsalik, **L'Or du Zéphyrus**, p.26). Et tout tourne autour de la récupération, du détournement ou du vol des vestiges. "Au cours de ses fouilles, Taël découvrait souvent des objets anciens. Il en remettait la plus grande partie à l'administration impériale, comme c'était son devoir. Mais il en détournait parfois quelques uns, comme ce n'était pas son droit !" (**Le Sablier vert**, p.26). Qu'opposer à cela ? "Je ne suis pas un vulgaire voleur (...), je suis archéologue. Si ceci est votre domicile, j'exige que vous me remettiez tous les vestiges des choses humaines qui s'y trouvent. Vous n'avez visiblement pas la

moindre idée de la valeur de tout l'équipement que vous détenez". (Aldiss, *Centenaire*, p.84). Mais il n'y a guère de recours à la destruction consciente ou inconsciente de vestiges, sauf à alerter" le Bureau des Antiquités, et vous savez comment ça se passe" signale *l'Archéologie du Zéro* (p.14) en incitant le lecteur/acteur potentiel à ne surtout rien dire et il n'y a guère eu dans l'histoire de l'histoire archéologique (comme dans l'histoire de l'Archéologie d'ailleurs) qu'un Boris Vian pour opposer chantier de fouille et chantier de travaux publics et faire détruire le second par le premier (*L'automne à Pékin*, chapitre XI) !

L'archéologie d'après-demain laisse pourtant entrevoir quelque espérance. Kid Jésus, dans un monde où l'archéologie est devenue indispensable pour vivre - mais s'est par conséquent aussi dévoyée - imagine une démocratisation de la recherche. "Le héros qui - voyez son nom - finira mal "a beaucoup oeuvré pour le statut social des fouilleurs" et fit passer une loi pour que "les fouilleurs qui ont fait de belles découvertes" ne soient plus les seuls à être "particulièrement avantagés (...) dans l'attribution de terrains ou de postes..." (Pelot, *Kid Jésus*, 1981, pp.26 et 243). Mais l'audace maximale est atteinte par l'écrivain de Science fiction américain Philip K. Dick, dans *La Vérité avant-dernière* (p.58). Dans un futur lointain, cacher une découverte archéologique faite sur son terrain pendant un chantier de construction fera du propriétaire dudit terrain un criminel au sens fort du mot. Car tous les objets enfouis dans le sol vous appartiendront, sauf dans un cas, un seul : s'ils ont "un intérêt archéologique certifié". La sanction : prison et privation de la totalité des biens du coupable.

Autant que les archéologues de profession, enfin, les archéologues de papier et leurs créateurs ont conscience des limitations psychologiques et conjoncturelles de la liberté de l'Archéologie. Tout comme le Vétéran de la *Truelle d'Or*, jeté à la porte de son Université pour n'avoir pas été novateur, l'un des archéologues de R. Silverberg meurt "après avoir travaillé, soixante ans durant, dans le domaine de l'archéologie extra-terrestre" sans avoir fait "aucune découverte importante ni écrit de livre remarquable ou avancé d'hypothèses neuves..." (*Mieux vaut mourir*, p.46). Pourquoi ? "Un fouilleur peut trimer toute sa vie comme une bête, sans avoir la chance" (*Kid Jésus*, p.26). C'est là une grande angoisse de l'archéologue, celle des fouilles infructueuses. Mais aussi, conseil implicite, sa force : savoir attendre. Carter, avant sa découverte, "avait procédé à des fouilles totalement vaines pendant six saisons" (*Sphinx*, p.20). L'archéologue de *Damien* n'avait pas agi autrement : "les recherches étaient restées infructueuses pendant des années, mais R. Thom s'était obstiné à les poursuivre" (p.50). C'est ici tout le problème de l'arrêt d'une fouille improductive qui est évoqué - et qui se pose parfois - car l'on ne peut plus dire, avec la légèreté d'un Labiche, dans *la Grammaire* (p.21) : "Cela dépendra de mes fouilles (...), si je trouve... je reste" !

Plus grave encore peut-être est l'évocation des problèmes politiques auxquels se heurte parfois l'Archéologie. L'auteur de *Damien* éprouve le besoin de signaler ces archéologues "non conformistes" qui fouillent en Israël, près d'Acre, sous les ruines d'un château fort du XII<sup>e</sup> siècle (p. 50). Qu'il y ait des relents politiques dans le discours archéologique, nul n'en doute, pas même le public. Le cas Masada<sup>12</sup> ou celui des inévitables justifications politiques des publications des pays de l'Est sont là pour témoigner. L'Archéologie, rappelle

Ph. Bruneau (**RAMAGE**, 3, pp. 133-134) peut être réappropriée pour raison patriotique et le passé dont on veut se doter est alors détourné. L'Archéologie peut aussi légitimer fallacieusement des données faussées à la base et des fouilles se voient interrompues si leurs résultats sont jugés dangereux. On le devine, c'est un ressort dramatique couramment utilisé par les auteurs de Science Fiction, et tous les cas d'espèces y sont représentés. Dans le roman d'aventure, c'est par exemple pour préserver les intérêts mondiaux qu'une mission archéologique doit échouer. "Je comprends, la science doit quelquefois s'incliner devant certaines nécessités pacifiques", admet l'archéologue du **Trésor d'Angkor** (André Michel, p. 30). Mais l'opuscule date de janvier 1939... Quatre ans après, le journal français d'obédience nazie, **Le Téméraire**, exploitait méthodiquement, pour de jeunes lecteurs, tous les thèmes archéologiques qui pouvaient justifier la domination allemande et l'élimination de la race juive : ainsi, entre des articles neutres sur les Incas ou l'île de Paques<sup>13</sup>, fleurissaient de curieux articles illustrés sur les ancêtres de l'homme<sup>14</sup> ou sur le mystère de l'Atlantide où l'on expliquait mine de rien aux jeunes Français que les Aryens n'étaient rien moins que les descendants des Atlantes...<sup>15</sup>. L'exploitation de l'Archéologie à des fins politiques ne se résume pas à des exemples réels. D'autres nous guettent, demain, dénoncés à l'avance par les auteurs de Science Fiction. Dans un univers parallèle, né de l'esprit malade d'une américaine middle class bien pensante, les nouvelles archéologiques ont, pour mieux masquer la réalité, remplacé les nouvelles politiques dans les journaux. "Colonne 2, p. 1, trônait un long article sur de récentes découvertes archéologiques faites au Moyen Orient. Des pots, des plats, et des vases avaient été déterrés : une cité de l'Age du Fer avait été découverte. L'humanité entière attendait des nouvelles, le souffle coupé". (Dick, 1957). Mais à voir l'Archéologie prendre le pas sur la guerre froide, on se prend à douter... notre métier, notre passion, n'est-il pas justement refus d'engagement personnel. Quel est son poids, face à l'acuité de la res publica ? Intemporel ? Ou garde-fou ? On voudrait le croire...

C'est plus modérément qu'interviennent, dans la Science Fiction, d'autres mentions des possibles collusions politique/archéologie et les archéologues oscillent alors entre deux attitudes. "Je me refuse à déformer la vérité", persiste Marc Witherby, le fouilleur de Mars, même confronté à de dramatiques conséquences (**Une planète à piller**, p. 58). Certes, il est des "archéologues, qui par opportunisme politique, étaient capables de déformer les preuves les plus flagrantes" (Smith, **L'oiseau de soleil**, p. 83) mais d'autres offrent une résistance plus ou moins passive à la pression politique. "Non pas que sa découverte fut susceptible de plaire particulièrement aux autorités. Elles désiraient que le passé soit aussi (...) cruel que l'était le présent, mais l'archéologie était relativement indépendante. Il pensait qu'il réussirait tout de même à faire publier une partie de ses découvertes" (Seabright, **La planète des tumulus**, p. 11). "S'il voulait conserver la direction de chantiers de fouille et échapper à l'accusation d'irréalisme... la pire de toutes ! - il valait mieux ne pas exprimer de telles pensées", écrivait lucidement Francis Carsac dans **Premier Empire** (p. 74). Et il faut, par exemple, la perspective de la mort de sa planète natale pour qu'un archéologue oublie sa fonction et sa mission. C'est le cas dans **Mieux vaut mourir**, de Silverberg : "Il sourit faiblement à l'idée

que le fait le plus marquant, la réalisation la plus intéressante de toute sa carrière d'archéologue était en somme un acte de vandalisme. Il avait fait disparaître un témoignage des temps passés".

A imaginer des mondes où l'archéologie se voit interdire la collecte des pièces électroniques (**Le Sablier Vert**) et où les restaurateurs de céramiques ne peuvent toucher aux poteries pornographiques, qu'il est illégal de restaurer (Dick, **Le Guérisseur de cathédrales**) - on tremble à la pensée de ce que seraient devenus dans un tel monde les phallus du Grand Zimbabwe -, on comprend mieux que notre discipline soit souvent considérée comme une science fautive. Dans le moindre des cas, l'archéologue est un explorateur un peu poète qui erre à l'aventure sur une planète inconnue... Telle est l'image, certes littérairement séduisante, qui ouvre **Le Monde de Rocannon**, d'Ursula Le Guin (p. 1). "C'est être comme un archéologue qui, parmi les ruines millénaires, tantôt lutte contre un enchevêtrement touffu de feuilles, de fleurs, de branchages et de vigne sauvage, pour tomber soudain, brillante trouvaille, sur quelque objet géométrique, roue ou pierre angulaire polie, tantôt franchit une porte ensoleillée...". Vision romantique de la promenade érudite, à laquelle ont depuis longtemps succédé les prospections extensives et systématiques sur le terrain, avec ramassage de surface des vestiges sur carroyage à maille large et exploitation statistique des données<sup>16</sup>.

Mais quelle est donc cette "science" si différentiellement perçue par les médias ? Depuis toujours, on la juge moins fiable que d'autres, qui ont le mérite d'être "exactes". L'archéologie n'est pas une science reconnue : elle n'est parfois guère plus qu'une enquête policière, d'où le mariage souvent réussi entre la littérature policière et le récit archéologique. De même, l'enquête policière est aisément assimilée à l'enquête archéologique. Chez Boileau-Narcejac : "De temps en temps, quelqu'un tâtait une cloison, ou ramassait un débris qu'il examinait avec des airs d'archéologue"<sup>17</sup>. Ou encore chez Ruth Renell : "Le soleil était chaud et donnait à l'endroit un air d'Antiquité classique. Ça et là, on apercevait des colonnes tronquées au milieu de l'herbe haute et l'exploration apporta quelques petits fragments de poterie. On aurait pu croire qu'ils supervisaient des fouilles archéologiques plutôt qu'une recherche de pistes dans une affaire de meurtre"<sup>18</sup>.

Du côté des archéologues de métier, l'image de l'archéologue-détective sévit hélas partout. Sur un mode humoristique (J. Laurent, **Heureuse Préhistoire**) - ce qui se comprend - mais aussi sur le ton le plus docte, ce qui s'admet moins bien. "L'archéologue est un détective" (**Archéologie : réalité et imaginaire** chapitre 4). "Je suis un détective du passé" énonce avec fierté celui du **Mystère de la Cathédrale**, publié à l'occasion d'une exposition professionnelle et supervisé par M. Colardelle<sup>19</sup>. Image simpliste, caricaturale, facile d'accès, peut-être, au public le plus large ? Il semble, malheureusement, que l'archéologie en ait besoin...

L'archéologie, en effet, n'est pas d'abord facile. Depuis Labiche, la situation n'a pas évolué. "Allons bon ! Voilà qu'il me flanque des mots difficiles... Archéologie !" s'exclame-t-il dans sa **Grammaire** (p. 39). La littérature pour enfant, aujourd'hui, n'en est pas de reste

"Folle, moi ? Moi qui vient de faire une découverte archo-archéologique de premier ordre ?" s'interroge Ficelle dans *Fantômette et le palais sous la mer*. "Et ça s'appelle comment, votre métier ?" demande l'hôtesse de l'air. "Archéologue". "Vous êtes des gens pas ordinaires, dit-elle par dessus son épaule" (*La truie d'Or*, p. 46). Archéologue, un mot en "logue" qui fait parfois "tiquer" le commun, autrement dit un terme bien savant pour une science humaine seulement... "Archéologue... savonologue... crétinologue..." s'insultent les protagonistes du *13e Apôtre*, bande dessinée de Walthéry. Quant aux spécialités, elles n'ont pas meilleure presse. "Victoria ne savait même pas ce que pouvait être une anthropologue. Elle se promet de se renseigner si elle avait la chance de mettre la main sur un dictionnaire" (A. Christie). "Castello... je ne sais quoi !" lit-on encore dans *L'Arme absolue* (p. 19, vignette 7) ; mais l'auteur, au lieu de se gausser, ferait mieux de se renseigner, lui aussi, qui écrivait peu avant castellogie pour castellologie... Et, pour conclure, la compagne du restaurateur de céramiques, membre de mission archéologique, finit par s'exclamer "pauvre con pédant" à l'entendre égrener la liste des procédés de glaçurage, rouge à base de cuivre réduit et d'oxyde de fer, jaune d'antimoine, etc.

A recenser enfin les patronymes ridicules des archéologues de papier, on ne devine que trop ce que pense de nous le "public". Philémon Siclone, Hyppolite Bergamotte chez Hergé, Grossgrabenstein - "la grande pierre tombale" - chez Jacobs, Roméo Lithik et Pr Fouilletou chez Walt Disney, Prs Vieudébry, Gadoudur, ou Grattéhumus chez Chakir, Théodule Rocher et Julien Tartafouille chez Garcia... pour ne prendre que quelques exemples dans la bande dessinée. On redoute surtout la confrontation avec les savants issus des sciences exactes, et le physicien (fou) de *L'Autre île* du Dr Moreau, de Brian Aldiss<sup>20</sup>, évoque sans ciller ces "questions auxquelles le monde scientifique essaie de répondre aujourd'hui, à travers des disciplines futiles comme la paléontologie et l'archéologie". On aurait tort de sourire. N'est-ce pas en réaction à un malaise bien réel des archéologues que se sont fondées et la New Archeology et l'archéométrie systématique ? La science fiction et la bande dessinée ne font guère ici que répercuter en les amplifiant les soubresauts des milieux officiels de l'archéologie.

### Mais qu'est-ce donc que l'archéologie ?

Tout d'abord, pour les médias, une science parmi bien d'autres mais qui n'a pas la prééminence, peu s'en faut, et qui ne dispose pas non plus du prestige de l'ancienneté. Les archéologues, ces "chasseurs de nouvelle science" (Butor, *Monologue de la momie*, p. 12) ne sont pas non plus capables d'autonomie. Il est rare que, dans les médias, l'archéologie se suffise à elle-même. On cumule donc jusqu'à la confusion mentale diverses disciplines et par dessus tout l'ethnologie. Archéologie et ethnologie, le rapprochement est compréhensible actuellement, puisque l'on cherche à formuler une "archéologie anthropologique". Mais l'on peut douter qu'auteurs de bandes dessinées ou de romans roses en soient tous conscients au point d'intentionnellement l'exploiter. L'archéologue de papier est donc toujours archéologue

et ethnologue, tel Georges Caillau (Gos, *Khénéa et le Scrameustache*), les héros du *Collier Vert* et tant d'autres. A la formation de base de l'archéologue concourent d'autres spécialités : la linguistique (J. Laurent) et la connaissance de la mythologie (Edern Hallier) sans qu'on sache trop ce qui prime, du mythe ou de la réalité. La querelle est grave et explicite bien des ouvrages de para-archéologie. Pour l'auteur du *Cimetière de l'Effroi*, "comme chacun sait, beaucoup de légendes puisent leur origine dans des faits que l'archéologie ignore et le folklore a souvent des bases autrement solides que la science" !!! (et ce en lère page). Mais pour celui de *l'Épée de Rhiannon*, l'approche de l'archéologue doit de toute façon rester matérialiste. "Carse était trop versé en archéologie pour prendre très au sérieux de vieilles légendes. Mais il pensait qu'il existait sans doute une tombe d'une ancienneté inimaginable qui avait engendré tous ces mythes" (p. 13).

Mais "les archéologues devraient être des plus qualifiés pour (...) contrôler directement les hypothèses", pense justement P. Courbin. Le plus étonnant est que les auteurs de para-littératures en sont conscients au plus haut point, qui ont recours au mélange des genres en faisant appel à de "véritables" méthodes scientifiques, physiques, ou mathématiques, pour corroborer les hypothèses des archéologues de papier. Est-ce à mettre en rapport, également, avec la pléiade d'archéologues-physiciens ou atomistes que nous livre la bande dessinée ? Sans doute. Les para-littératures semblent avoir pleinement saisi le regret fondamental (et vain) des sciences non exactes face aux sciences exactes, et tout comme les New archeologists, la Science Fiction aime à évoquer le XXI<sup>e</sup> siècle, "une époque où l'archéologie était presque devenue une science exacte" (Brunner, *Eclipse totale*, p. 31).

L'archéologue se fait donc aussi géologue, tel William Harper Littlejohn, ami de Doc Savage, "a man who never used a small word where he could think of a big one" (*Resurrection Day*, chapitre V). Il est plus souvent encore anthropologue comme Jan Dupon de *Premier Empire* (Carsac, p. 72) ou Edward Simpson qui sut passer de la paléontologie à l'anthropologie à partir du doctorat (*Le vent du Nord*", Fiction n° 36) ou le Dr Powers qui lui, cumule médecine, archéologie et anthropologie (Bergier et Versins, *Solidarité*). La tendance à associer médecine et archéologie n'est pas une nouveauté. Déjà, au XIX<sup>e</sup> siècle, Bram Stoker, l'auteur de *Dracula*, faisait de Corbeck un égyptologue bardé de diplômes de médecine et de chirurgie (*le joyau des 7 étoiles*, p. 76). Ce qui n'est pas anodin, et bien des archéologues d'aujourd'hui tendent à revendiquer le langage de la médecine dans leurs publications.

Sur les rapports tendus physiciens/archéologues que souligne P. Courbin dans son bref examen de l'archéométrie (p. 198-199), on pourrait en dire presque autant des personnages de bande dessinée ; tel paléotechnologue de la mission d'archéologie d'*Eclipse totale* (Brunner, p. 45) "avait apporté des contributions précieuses à la technique de datation des artefacts car il était venu à l'archéologie après la physique nucléaire"... Qui dit mieux ? En général, les archéologues de papier sont plus souvent encore physiciens qu'anthropologues et anthropologues qu'ethnologues, mais c'est leur polyvalence qui les trouble et non l'inverse : combien d'entre eux n'ont-ils pas sombré dans la folie paranoïaque ou monomaniaque ! Ces

savants polyvalents, astrophysiciens voire plus encore, les media les encensent jusqu'à la débauche. Les titres s'agglutinent. Le Dr Usmer Drogon, dans **Barbarella**<sup>21</sup>, est médecin, psychologue, historien, archéologue et ethnologue. On ne saurait mieux concrétiser la grande envie du simple archéologue, qu'il fût théoricien ou homme de terrain ! Le Pr Morozov, vu par N. Henneberg, "était un de ces polyvalents, à la fois astrophysiciens, archéologues, astrobotanistes, etc". (**La plaie**, p.28). Mais trop c'est trop. Et à trop cumuler, on finit par être risible ou peu crédible. Sur un mode humoristique, les auteurs de b.d. actuels tournent à l'irrespect. Nicolas Lakonik est tout à la fois "historien, archéologue, physicien, botaniste, chimiste, cuisinier, épicurien, et pour le moment prisonnier politique"<sup>22</sup> ! Il est temps, semble-t-il, que les sciences humaines en finissent avec leur peur un peu mesquine de n'être pas aussi fiables que les sciences dites "exactes" et qu'une collaboration, modeste de part et d'autre, s'établisse entre les différentes "races" de chercheurs. Modeste, car l'archéométrie, il s'en faut de 30 ou 50 ans de recherches expérimentales, n'est pas encore la panacée universelle et, comme le conclut sagement R. Silverberg dans **Un milliard d'années après** (p.6) "Plus je m'efforcerai d'apprendre des choses inutiles sur d'autres sciences, plus j'oublierai d'archéologie...".

Sans doute le lecteur attentif aura-t-il remarqué, au hasard des titulatures, l'émergence d'une profession aussi proche qu'agressive face à l'archéologie : le métier d'historien. Jumeaux ennemis à l'intérieur d'une même matrice de pensée, l'historien et l'archéologue s'assujettissent à qui mieux mieux, l'un faisant de l'autre une "science auxiliaire de l'histoire", l'autre se voulant historien - enfin - et chacun recherchant avec une angoisse jamais dissimulée les limites de sa spécialité<sup>23</sup>. Dans les para-littératures, la situation est quelque peu différente. La plupart du temps, b.d. et récits de science fiction rassemblent historiens et archéologues plutôt qu'ils ne les séparent. Mais ce n'est vrai qu'à un premier niveau de lecture, un niveau primitif, et les récits de fiction pleinement archéologiques abordent le problème avec plus d'intensité.

Au premier stade de la réflexion, l'archéologue et l'historien sont interchangeable - "l'historien ou l'archéologue s'arrête là où commence cette connaissance éblouie..." (Edern Hallier, **Fin de siècle**, p.35) - ou artificiellement rassemblés devant "l'inventaire de tous les trésors de l'Histoire" : "Les archéologues et les historiens seront fous de joie" (Tucker, p.134) ; "une mine d'or pour les historiens et les archéologues (Vandersteen, **Les martiens sont là**), aucune des deux spécialités n'ayant ici la prééminence sur l'autre.

Au second stade de la réflexion, qui tend au poétique, la confusion agrave notablement la situation précaire de l'archéologie. La confusion ne mêle plus ici les professionnels mais les professions, ce qui n'a plus le même sens. Insensiblement, l'archéologie s'assujettit à l'Histoire et l'assimilation courante du temps et de l'espace ne tourne jamais en faveur de l'archéologie : de Gabrièle, dans **Les bêtises** (Laurent, p.484), on note sa réticence face aux vestiges médiévaux ; ce n'est pas "sa" période. C'est qu' "elle fouille plus loin dans le temps"... "Toi, le fouilleur de siècles..." lit-on ailleurs ( **L'or du Zéphyrus**, p.71). "J'ai traversé toute l'épaisseur du temps et de l'histoire des hommes"<sup>24</sup>. Avec mes mains, je me

suis usé les mains..." (Beaussant, *L'archéologue*, p.130). Cette confusion poétique strate archéologique/temps historique est bien révélatrice...<sup>25</sup>. Et elle n'est pas isolée. La science fiction n'en est pas exempte et Brian Chaney, le futurologue et amateur d'archéologie, évoque lui aussi "ces petits mendiants du Neguev qui, accroupis par terre, l'avaient regardé fouiller les sables de leur histoire oubliée..." (Tucker, p.274).

La situation s'aggrave lorsqu'on retrouve la même confusion dans les organes officiels de l'Archéologie encore à l'heure actuelle. Face à l'affiche archéologique - d'ailleurs efficace, me semble-t-il - "Laissons l'Histoire en place"<sup>26</sup> on se prend envie de répondre : Mais est-ce bien encore de l'Histoire ? Il est piquant de voir l'Archéologie récupérer ici son vieil adversaire. Mais n'est-ce pas dangereusement ambigu ? A force d'être auxiliaire, on rampe, et en réalité l'Histoire ne fait ici rien moins qu'assujettir l'Archéologie.

Et ce avec la complicité involontaire des archéologues de métier. Au hasard de la lecture de *L'Archéologie aujourd'hui*, on verra que bien des fouilles tendent, désespérément, de coïncider avec un texte historique (Vidal-Naquet) ou que la discipline travaille à "corroborer ou à réfuter les sources historiques à partir de matériaux quantifiables", ce qui dévalue singulièrement l'Archéologie et qui est, au surplus, discutable. Le constat de Backer, lui, est net (p.38). D'une fouille menée par lui-même pour identifier une motte de la broderie de Bayeux, il signale que ce fut évidemment impossible. Et la controverse n'est pas oubliée. Il est étonnant - au sens étymologique - qu'encore en 1985 et dans la conclusion d'un texte militant, on en soit à énoncer que "L'archéologie est un complément indispensable à l'Histoire", ce qui est vrai mais qui ne suffit pas (*Archéologie : imaginaire et réalité*). Il est un peu dommage de persister à figer une hiérarchie des sciences sociales et, surtout, de la respecter, au lieu de rechercher ce qui fait la singularité et l'altérité de l'archéologie.

Dans les media comme dans les manuels d'archéologie les plus récents, les rapports de l'Histoire et de l'Archéologie sont à la fois nombreux et complexes. Chronologiquement parlant, c'est l'histoire de l'archéologie qui est de plus récente apparition, et ce dans le roman fantastique anglo-saxon : "elle avait étudié à fond l'histoire de l'archéologie" (*Damien*, p.103). L'histoire de l'Art, longtemps associée, sur le plan universitaire au moins, à l'archéologie, manifeste un statut obsolète. Rarement évoquée, quatre occurrences à ma connaissance, elle souligne bien que l'archéologie, pour la bande dessinée et pour la science fiction, ne se confond en rien avec elle. Il est rare, en effet, qu'on soit "spécialiste de l'art chrétien primitif", comme le Dr Charles Warren (*L'exorciste*, p.42), ou qu'à "déterminer les squelettes et répertorier des objets" (*Rama*, p.75) un anthropologue ose préférer les oeuvres "plus manifestement artistiques". La confusion, quand elle existe, est ancienne et J. Osterrath, dans *L'Amulette*, campe un de ces archéologues "qui vivait dans la poussière d'Assur et les débris de poterie sigillée" et qui prête à sa douce quelques livres d'histoire de l'art au lieu de l'initier aux arcanes de la stratigraphie. L'histoire de l'Art, marginale, n'est plus un danger pour l'archéologie, et même si de temps à autre quelque écrivain se livre encore à l'assimilation abusive archéologie/monumental - tel Philippe Beaussant avec *L'archéologue* (1981) - c'est en réalité l'archéologie elle-même qui récupère les données de



l'Histoire de l'Art, non pas tant d'ailleurs pour ses analyses que pour ses objets. Barker, dans ses *Techniques of Archaeological excavation*, peut ainsi traiter des "works of art as archaeological evidence" (p.219) et nous-mêmes dépouillons actuellement les manuscrits enluminés des périodes correspondant à celles des fouilles sur lesquelles nous travaillons, pour confronter données de l'image et données de la fouille, dans une optique riche d'enseignements.

Le rapport avec l'Histoire proprement dite est beaucoup mieux documenté. Le premier des rapports à faire est avec les documents relatifs au site qu'on veut fouiller. Le choix du site, comme souvent dans la réalité, a donc lieu après l'enquête historique menée par l'archéologue lui-même, tant il est vrai, dans la fiction comme dans le réel, que c'est une interrogation historique première qui détermine le choix d'un site (*L'Archéologie aujourd'hui*, Ferdière, p.25). Dans les oeuvres de fiction, l'archéologie n'en est pas pour autant inféodée à l'Histoire. Le recours à l'Histoire n'y apparaît qu'en tant que technique d'approche d'un site - c'est une prospection dans le document comme on pourrait faire une prospection sur un terrain - et non comme méthode, ce qui se concevrait pourtant aussi en ce que l'archéologue (des périodes historiques) s'insère par définition dans un contexte historique général qui sous-tend également sa problématique de recherche.

L'étude des documents relatifs à l'histoire du site choisi, comme préalable indispensable à la fouille, intervient, à ma connaissance, sept fois au moins<sup>27</sup>, dans les "documents écrits" (Ph. K. Dick) mais avec la restriction d'un cas très particulier : le Département américain d'Archéologie travaille sur les informations des journaux anciens pour déterminer avec précision le moment auquel lancer une sonde temporelle. Les "journaux" ont en effet, dans la science fiction, remplacé les "manuscrits" exploités pour les périodes antérieures dans le roman d'aventure. Ce sont eux qui livrent la date de la destruction d'un site (et même de l'humanité) dans *Envahisseurs sur Janus* et ils fonctionnent ici, sans que ce soit dit, comme terminus post quem. Déjà en 1849, E. Poe imaginait des dépôts scellés destinés aux archéologues et historiens du futur et contenant, plutôt que des objets, des informations écrites. La liste est d'ailleurs révélatrice de ce sur quoi, longtemps, a porté l'intérêt de la profession : lors de travaux publics en 2050, les ouvriers mettent au jour un bloc de granite cubique en bon état de conservation ; "sur une de ses faces, était une plaque de marbre avec une inscription (...). En détachant la plaque, une cavité est apparue, contenant une cassette de plomb avec diverses pièces de monnaies, une longue liste de noms, plusieurs documents ressemblant à des journaux, ainsi que d'autres choses d'un immense intérêt pour un archéologue" (*Mellonta Tauta*, p.103).

Non, le recours au document écrit n'est pas, ni dans la fiction ni dans la réalité, une "spécificité de l'archéologie médiévale", comme l'écrit le doyen De Bouärd (p.13). Mais une spécialité, oui, peut-être, partagée, au moins, avec l'archéologie moderne. Voire celle de demain quand elle parlera de notre présent. P. Pelot explique comment Kid Jésus s'est "spécialisé" et "recherche en priorité le document écrit ou enregistré" (p.96), c'est-à-dire les dépôts de cassettes. L'intérêt est parfois réducteur. On devine que le fouilleur élimine de

son analyse si ce n'est de sa fouille les découvertes qui ne correspondent pas à ses vœux. Déjà, dans **Meurtre en Mésopotamie**, A. Christie campait un Père Lavigny, moine et archéologue, qui ne s'intéressait qu'aux "documents écrits" (p.50). Pour des raisons identiques, certains domaines de l'archéologie, aujourd'hui encore, n'intéressent que peu les historiens : la culture matérielle, par exemple. Oui, partout, la tension monte entre archéologues et historiens.

De cette tension, les auteurs de para-littératures sont souvent conscients. Les archéologues, ces "historiens aveugles, ethnologues un peu sourds" (**L'Archéologie aujourd'hui**, Schnapp, p.13) sont les manoeuvres de l'Histoire. Des fouilleurs du futur, nouveaux parias de la société, Pelot écrit : "les rats creusent. Ils sont encadrés par le personnel volant des compagnies d'études historiques" (**Kid Jésus**, p.95). Keith, "diplômé d'Archéologie à 23 ans, avec une thèse fort appréciée", n'est employé qu'en tant que "spécialiste qualifié" dans la Patrouille du Temps de Poul Anderson (**Fiction**, n°74). Son rôle : assurer la "conservation de l'Histoire" au sein d'une brigade de gendarmes temporels chargés d'éviter les anachronismes suscités par des voyageurs du temps maladroits ou mal intentionnés. Du "spécialiste qualifié" à l'ouvrier spécialisé, il n'y a donc qu'un pas, et à trop se spécialiser - tendance actuelle - on risque de n'être guère plus qu'un technicien, même bon. Ainsi, déjà gendarme, l'archéologue du futur est à peine un expert dans **Un numéro d'escamotage** (Alfred Bester, p.169 et suiv.). Il ne fait qu'identifier l'un des éléments mystérieux d'une enquête où l'historien (sorti de prison car coupable, et capable, de pensée déviationniste) est seul susceptible de dénouer l'énigme, car il est aussi poète et doué de capacités de synthèse : tout ce qui, par conséquent, manquerait à l'archéologue. Simple conseiller technique encore, l'archéologue de **Souvenir Lointain** (Poul Anderson, p.137), auquel on ne demande rien d'autre qu'une datation : "Je ne connais pas la date, il faudra que les archéologues la déterminent" .

Qu'est-ce en effet que l'archéologie si ce n'est encore parfois un artifice littéraire et rien d'autre, préalable indispensable à la découverte d'un manuscrit. "Document trouvé dans une amphore de grès, dans un tombeau vide près de Trébizonde (Kourgane). Section : Archéologie terrienne" (Henneberg, **Exilées**) ou "Fragment S'tiuh, découvert dans les excavations archaïques de Rigel IV" (Cidoncha). Et l'archéologue de papier lui-même rêve de découvrir ces documents écrits qui l'assimilent à l'historien. Celui de **La planète des tumulus** découvre un parchemin intact, véritable journal quotidien d'une civilisation éléenne disparue. L'équipe de **Premier Empire** exhume dans les fouilles des ruines de Ch'kago toute une bibliothèque, "la première bibliothèque scientifique exhumée, la plus belle découverte de tous les temps" (Carsac, p.72). Mais à flirter ainsi avec l'Histoire, l'archéologue risque gros, Francis Carsac alias François Bordes était bien placé pour le savoir. Il risque l'erreur d'interprétation.

Et c'est bien ce qui arrive. Les titres à demi lisibles sur les dos des ouvrages exhumés prêtent à confusion. Les archéologues prennent pour des ouvrages de science des livres de science... fiction authentifiés et identifiés de manière erronée parce que retrouvés en

association avec des manuels de paléontologie et de géologie. Bordes, archéologue, joue ici sur le risque d'erreur auquel nous sommes tous soumis malgré ou, plutôt, en raison du soin justement apporté au relevé associatif des vestiges, risque d'erreur également rappelé par P. Courbin dans *Qu'est-ce que l'Archéologie ?* (p.214). Mais réalise-t-on assez qu'il existe pourtant aujourd'hui d'authentiques archéologues/historiens qui sont également historiens/archéologues, le meilleur cumul à tout prendre ? Il faut dire aussi que l'on ne fait plus seulement de l'histoire événementielle ou de l'histoire de la féodalité et que la "Nouvelle Histoire" a ouvert bien des perspectives nouvelles également à l'archéologue des périodes historiques. En réalité, il manque à bien des archéologues une perspective historique, et à bien des historiens le regard archéologique.

Mais ce qui ne manque pas à certains archéologues du futur, c'est la sensibilité particulière aux "... ruines laissées par des gens qui n'écrivirent pas leur histoire, qui vécurent leur vie et disparurent dans des ténèbres anonymes" (Brunner, *Eclipse totale*, p.186). Et c'est là, déjà, quoique poétiquement exprimé, poser une problématique.

### **Problématiques et méthodes.**

"Ce qui importe, c'est de poser clairement une problématique". Telle est l'une des instructions fondamentales du Conseil Supérieur de l'Archéologie<sup>29</sup>. Ce n'est pas facile et les sites ne répondent pas toujours à l'attente de l'archéologue. C'était autrefois le problème d'une fouille "infructueuse" ; même si elle livrait de multiples vestiges. Il est évident qu'on ne doit plus poser le problème en ces termes. "Il y a un conflit fondamental entre l'archéologie à problématique et l'éthique archéologique" explique *la Truelle d'Or* (p.52) ; "La problématisation vous dit de choisir un sujet d'étude spécifique. Alors que l'éthique archéologique vous dit que vous devez tout enregistrer, parce que personne ne le reverra jamais dans son contexte". Il serait vaniteux de croire que seuls les archéologues ont bien perçu l'équation, irrésoluble d'ailleurs sauf dans la science fiction. Une découverte fortuite, chez Silverberg, doit être préservée, appartenant "de droit aux spécialistes" autres que les archéologues inventeurs du site. Un site secondaire greffé sur le site choisi est transféré d'un bloc avec son environnement géologique sur un terrain vierge, attendant, lui aussi, la venue de spécialistes. **Un milliard d'années plus tard** fait prendre conscience de ce qu'il ne faut pas détruire les strates correspondant aux époques qui ne relèvent pas de votre spécialité et propage l'idée peut-être un peu fausse qu'il ne faut pas mélanger les genres. C'est vrai lorsque deux sites superposés font appel à des techniques si différentes qu'il est préférable de s'adresser à des archéologues d'horizons différents. Mais médiévistes et modernistes, par exemple, n'ont aucune raison apparente de se séparer.

Il n'y a pas de problématique sans méthode, et quelles sont donc celles que prônent les archéologues de papier ? Si l'on peut légitimement espérer que les professionnels ne confondent pas méthodes et techniques, il n'en va pas de même des auteurs de fiction. L'assimilation, au contraire, est totale - et parfois amusante. Depuis des décennies,

"méthodique" est pris, en archéologie, pour "minutieux". Sans vouloir multiplier les exemples, citons *l'Oiseau de soleil* où la recherche d'un vestige exige "un plan de recherche méthodique" (p.150). Il s'agit en réalité de prospection et de repérage sur le terrain. La "méthode" reste spécifiquement technique dans la science fiction populaire surtout, où les archéologues se livrent à des "recherches méthodiques avec un matériel adéquat" (Guieu, *Le Rayon du Cube*, p.60). On tremble à la lecture du *Cimetière de l'Effroi*, non pour l'intrigue mais pour les actes de l'archéologue en folie : "abandonnant sa pelle, il continua à creuser avec ses mains, pour dégager méthodiquement l'objet" ! (p.30)... Méthode, comme philosophie, souffre d'un sens dévoyé. Celui qu'on dit philosophe ne l'est généralement pas. Il en va de même de ces recherches qu'archéologues de fiction ou de métier nomment méthodiques et qui ne sont, en fait, que des pratiques techniques.

Si l'on prend méthode archéologique pour visée systémique ou raisonnement logique, se trouve-t-il, dans la fiction, quelque élément révélateur de ce qui, en archéologie, n'est pas purement mise en oeuvre technique ? La collecte des informations est bien décevante. Peu d'auteurs savent ce dont ils parlent. Asimov, dans *Fondation*, un chef d'oeuvre du genre, pose "la question de l'origine" ; autrement dit : où la race humaine prit-elle un jour naissance ? Huit siècles durant, les théoriciens de l'archéologie en disputent. Sans résultat probant. La question devenue cruciale exige une réponse. Le seigneur Dorwin, "qui a un faible pour l'archéologie" et a tout lu sur le sujet, tranche, mais sans aller sur le terrain, ce qui lui est reproché. On se croirait en pleine querelle contre la New archeology ! Il s'en explique : "A quoi bon ? (Ce) serait bien trop compliqué. J'ai les ouvrages (...) de tous les grands archéologues d'autrefois... Je les confronte (...) et j'en tire des conclusions. C'est cela la méthode scientifique. Du moins (...) c'est la conception que j'en ai, moi. - Je comprends, fit Hardin poliment" (pp.65-67).

A l'opposé, l'archéologue extra-terrestre de Linus et Vern (*Carnets d'un anthropologue frappé de folie*) adopte pour méthode le contact direct avec son site, pour le "comprendre, revivre, aimer" avant la fouille, tel Reynolds dans son village de l'Age du Fer<sup>29</sup>. C'est de l'archéologie douce : "restituer l'ambiance, ce que je veux être ma méthode" dit Knars. Et il n'est pas le seul. L'archéologue d'*Eclipse totale* (Brunner, *Eclipse totale*, ch.16) revit dans un état d'auto-hypnose presque constant le site qu'il fouille. A la limite extrême de la perte de son identité, il "comprend" lui aussi la vie et les motivations de la race plus qu'étrangère qui précéda l'humanité sur de lointaines planètes. Cette "méthode" proche du "ce qui est réel est dans ma tête" de *la Truelle d'Or* (p.50) excède de beaucoup en qualité imaginative et même en portée théorique - fictive - les allusions des media aux procédés logiques de raisonnement utilisés couramment en archéologie.

L'idée de raisonnement archéo/logique n'est en effet pas absente quoique ce soit plus souvent sous une forme volontairement caricaturale qu'elle apparaisse. C'est Mérimée qui, le premier, souligna dans sa *Venus d'Ile* les travers onomastiques des érudits locaux et leurs raisonnements en cercle vicieux fondés sur la toponymie locale. La preuve par l'absence, hélas souvent encore revendiquée un peu partout, est trop caricaturalement exploitée pour

qu'on la passe sous silence. Ainsi dans *le Cimetière de l'Effroi* (p.98) : "Ils trouvèrent des taches vertes, de cuivre oxydé (...); les taches indiquaient l'âge du Bronze et leur absence l'âge de la pierre". Et il faut un Boris Vian jubilant pour souligner, dans *l'Automne à Pékin* (p.71) tout ce que ce "raisonnement" a d'absurde :

"Pour le sarcophage ? (...)

- "Mais nous n'en avons trouvé aucun !

- "Ceci prouve bien qu'ils sont rares (...)".

La notion des rapports d'antériorité/postériorité des vestiges par recoupements partiels n'est pas absente de la littérature anglo-saxonne de science-fiction, non plus que celle de terminus post quem, quoiqu'elle ne soit jamais exprimée en ces termes. La compréhension des éléments datants dans une fouille est jugée décisive au point qu'elle sert d'habitude de ressort dramatique lorsqu'une fouille découvre soit les traces d'un voyage dans le temps soit celles d'une incursion extra-terrestre dans une préhistoire très éloignée. Dans tous les cas l'élément datant est méconnu et rejeté par incompetence (*Taches de rouille*, de Carsac, ou *Inherit the stars*, de Hogan). L'archéologue est bien mal jugé ! Il est vrai que le problème stratigraphique se complique toujours d'une inversion du Temps puisque voyage dans le temps il y a et que, littéralement, le futur se retrouve pris au piège du passé lointain. C'est ainsi qu'au grand dam des new archeologists la loi de Schiffer est bafouée : "aucun objet ne peut être utilisé ni jeté avant d'avoir été fabriqué" (Courbin, *op.cit.*, p.89) n'est pas valable dans l'archéologie de science-fiction !

### Les archéologies.

Archéologie théorique, archéologie anthropologique et culturelle et archéologie industrielle apparaissent donc sporadiquement dans les para-littératures. Mais ils ne sont cités que parce qu'ils posent problème. Le soviétique Strougatski fait rechercher à ses astro-archéologues les manifestations de l'Intelligence dans le cosmos. Il n'est bien sûr pas question de chercher à découvrir un site dont on ignore encore quel aspect il pourrait bien présenter ; privé de ses bases techniques, l'archéologue est pathétique : "Que dois-je chercher ? Des ruines ? Des inscriptions ? Un clou rouillé ? un écrou heptaédrique ? D'où est-ce que je peux savoir quelles traces "ils" laissent ?" (Strougatski, *La marque de l'ailleurs*, p.9).

Déjà en 1965, une nouvelle de science-fiction publiée dans *Galaxie* posait la question avec justesse. Pour Emmer, l'archéologue du *Grand ancêtre*, le mobile d'une expédition archéologique était clair : "recherches culturelles". En 1980, lors d'une interview accordée à Antares, C.J. Cherryh, auteur féminin de S.F., expliquait : "... Lorsque je construis un monde, je me pose la même série de questions qu'on se pose en archéologie. Alors je cherche quelle est la religion de ces gens, comment ils enterrent leurs morts, quel langage ils parlent, s'ils forment un groupe ethnique ou sont la fusion de plusieurs, quelle est leur

histoire probable...<sup>30</sup>. C'est là, à n'en pas douter, la définition possible d'une archéologie anthropologique et culturelle. Plus finement encore, Frank Herbert, dans le 5e volet de *Dune* (1985, p.196), précise l'interaction manifeste qui peut se réaliser entre hier et aujourd'hui, et ce par le raisonnement archéologique : "Odrade se considérait comme une archéologue, non pas quelqu'un qui remuait les vestiges poussiéreux des temps révolus, mais quelqu'un qui se concentrait sur (...) la manière dont les gens portaient en eux leur passé".

L'archéologie industrielle a connu un impact beaucoup plus profond et atteste de la réceptivité des littératures de S.F. à l'actualité et même à la philosophie des sciences dans leur plus récente évolution. Cette sensibilité particulière s'explique aisément : la science-fiction a au plus haut point le souci de savoir comment notre présent apparaîtra aux archéologues du futur et donc à nos descendants. En tant que telle, c'est-à-dire nommément désignée, l'archéologie industrielle apparaît peu. Elle est surtout présente dans ses intentions, ses recherches et sa méthode sans qu'un terme la définisse pour telle, soit que le texte datât d'avant sa "création", soit encore qu'on se refuse, pour le suspense, à la nommer. L'une de nos grandes inquiétudes est de savoir si nous laisserons trace de nous après une éventuelle destruction atomique. Et quelles traces ? De nos poubelles et des détritiques de notre vie quotidienne, l'image que les êtres du futur en pourront tirer ne sera peut-être pas très belle... Après nombre d'auteurs de S.F. et de B.D., les archéologues flirtent aujourd'hui avec le thème. Et il faut sans doute ici trouver l'une des motivations, typiquement américaine, de l'Opération Poubelle<sup>31</sup>. Rathje, à l'évidence, est amateur de science-fiction...

C'est en effet la civilisation américaine qui a le plus souvent tendance à disparaître. Poe, dans *Mellonta Tauta*, imaginait déjà les "Antiquités kanadines et amricaines"... En 1962, paraît dans *Fiction* le compte rendu d'un livre américain, *Digging the weans* (ed. Knopf), heureux pastiche d'un rapport archéologique (futur) traitant des civilisations perdues du continent nord-américain. Rien n'y manque, photos, dessins, biographies des archéologues, "savantes notes marginales" pour faire de cet ouvrage d'archéologie-fiction une publication plausible.

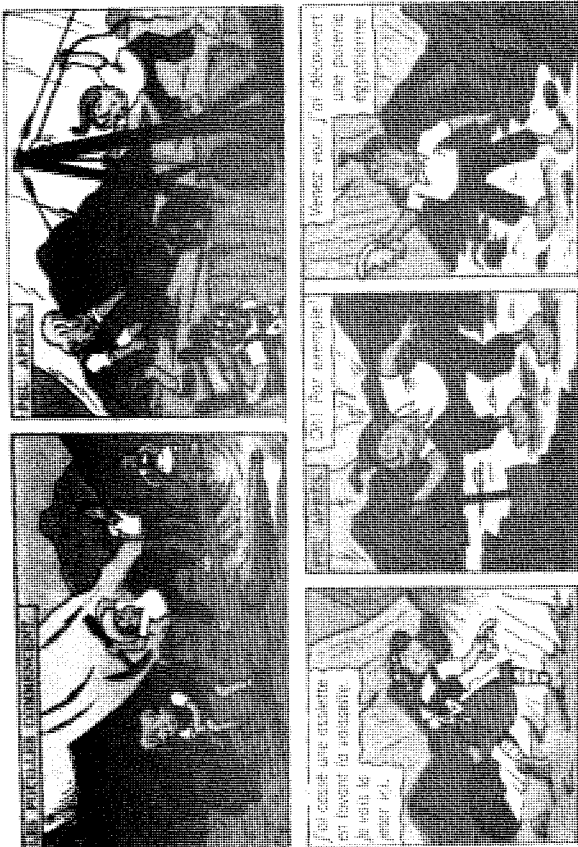
Que restera-t-il donc, dans 1000 ans, de la civilisation américaine, qui puisse être repéré par les archéologues ? "La grande voie ferrée karadine" imaginait Poe en 1849, et avec quelle prémonition quant aux centres d'intérêts futurs de l'archéologie industrielle dans les pays de langue anglaise ! Les voies ferrées d'aujourd'hui seront les voies romaines d'après-demain... Dans la réalité, le Royaume-Uni, par exemple, travaille depuis longtemps déjà sur l'archéologie des chemins de fer et des gares, et c'est peut-être ce qui a inspiré le *Rapport sur la Grande Gare Centrale* de Leo Szilard<sup>32</sup>. Mais il n'existe qu'un roman (*Rendez-vous avec Rama*, pp.73 et suiv.), récent, où l'auteur signale l'existence de l'Archéologie Industrielle et de son enseignement, doublée, dans la pratique, de l'archéologie expérimentale. La voie ferrée de la Great Western Railway est remise en état de marche par les jeunes stagiaires du cours d'Archéologie Industrielle de l'Amérique des années 2100, "discipline alors très populaire chez les jeunes scientifiques et techniciens" précise l'auteur.



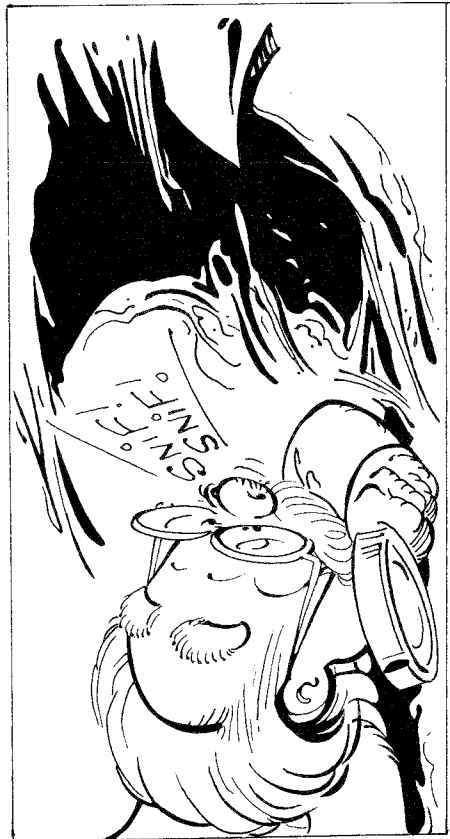
2. Sydney Jordan, Jeff Hawke, Made in Birmingham, Daily Express H 3505 à 3566. et ed. Conti, Rome, 1976.



4. Walt Kelly, Pogo, 1969. (dessins : Brigitte Parent, EHES).



1. Moustachu et le Pharaon, Les nouvelles aventures de Sylvain et Sylvette, Fleurus, 1962.



3. Benoit et Malik, "Le Raque à mal", Spitrou, 1982.





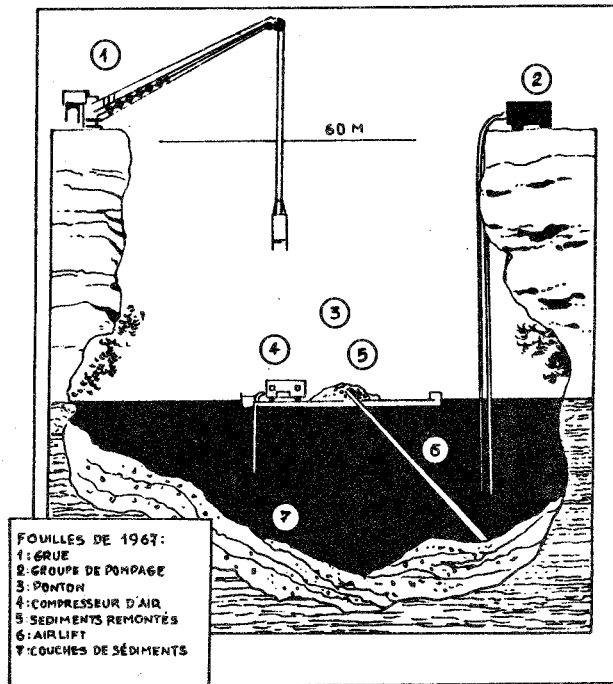
Les voies ferrées ne sont pas les seuls sites à être revendiqués par cette branche de l'archéologie. Les mêmes étudiants avaient aussi "exploré des mines et des filatures abandonnées, escaladé des hauts fourneaux et des machines à vapeur en ruine, regardé, bouche bée, de grossiers (et toujours dangereux) réacteurs nucléaires, et piloté d'incalculables antiquités à turbines sur des autostrades restaurées". Usines, laboratoires et spatioports "préhistoriques" sont également sollicités, toutes structures monumentales privilégiées à l'excès, tout comme en archéologie classique.

L'intérêt pour la quotidienneté domestique est par conséquent un thème sous-développé, et ce n'est pas encourageant pour notre archéologie de demain. Seul Christin en est conscient, avec son *Sourire de l'accumulateur insensé aux archéologues à venir*<sup>33</sup>, qui engrange jusqu'à sa mort tous les "trésors" de notre civilisation, canaris et yoyos, concombres et dindons, pièces d'or et machines à coudre... Pourtant, l'objet le plus quotidien, lorsqu'on fait semblant de ne plus le connaître, provoque bien des émotions. Tel est le chronomètre fossilisé du *Brouillard du 24 octobre*, de M. Renard. "Je n'ai jamais vu de relique aussi déconcertante. Des miettes de verre, irisé (...) parsemaient la ruine du cadran. Les charnières de la montre s'étaient soudées. Je l'ouvris du couteau, comme une huître. Il ne restait des rouages d'acier qu'une poudre de rouille, granulée de rubis. Mais l'or impérissable avait résisté aux ravages du temps. On lisait au boîtier terni le nom du vendeur (...). Et les aiguilles couvertes d'une croûte minérale, marquaient cinq heures cinq depuis une manière d'éternité" (p.88).

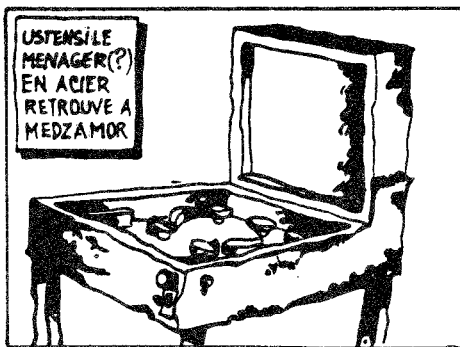
La maison comme vestige n'apparaît qu'une fois. Elle a pourtant pour mérite de servir d'exemple à la fois à la Science fiction et à un récent manuel d'archéologie (Barker). Qu'on en juge : "(...) les ouvriers ont mis au jour une maison aux murs épais, fait d'une sorte de béton qui semble mieux conservé que les autres. L'intérieur est rempli de sable et de débris qu'ils ont entrepris de passer au crible. Hier encore ils n'avaient rien trouvé de plus que dans les autres sections : fragments de tuyauterie, d'appareils ménagers, d'ustensiles de cuisine" (Bouille, *la Planète des Singes* p.140).

Les archéologues de profession aiment eux aussi à prendre des exemples concrets, en phase avec notre civilisation actuelle. Barker, pour expliquer les inconvénients de la fouille en tranchée, imagine le sol d'une pièce jonché de moquettes, tapis, couvertures, journaux et magazines. Le sachant, oserait-on découper froidement un "trou" rectangulaire à travers toutes ces épaisseurs de tissu et de papier ? Pour n'obtenir qu'un fragment du *Times* et rater le tapis persan ? Evidemment non. Dans la science-fiction, peut-être par saine ignorance, on fouille les structures d'habitations sur toute leur étendue, ce qui autorise le relevé des rapports d'associations.

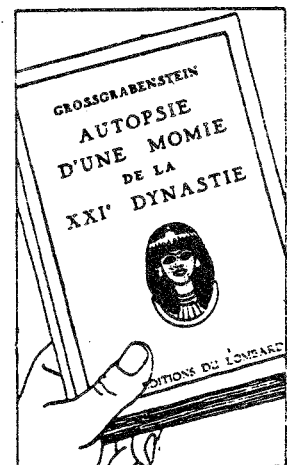
Les cas flagrants d'association sont, on le devine, rares dans les récits de fiction ou de science fiction. Mais ils existent. Et, méthodologiquement parlant, les auteurs soulignent la nécessité de les étudier. A deux reprises au moins, le repérage minutieux de chaque vestige est évoqué, dans *Sphinx* de Cook, policier archéologique, et chez Simak à plusieurs reprises et sous plusieurs formes. "Il faut repérer très soigneusement l'emplacement de chaque



1. Weinberg, Le puits sacré de Chichen Itzà, Fleurus, 1979.



2. Patrice Leconte, "Le Medzamor", Pitorama, Pilote, n° 538, 1970.



3. Jacobs, Le mystère de la Grande Pyramide, Ed. du Lombard, 1954.  
 (dessins : Brigitte Parent, EHESS).

objet. Ces indices nous apprendront certainement quelque chose" (*Sphinx*, p.24). Ce "quelque chose" n'est pas immédiatement perceptible aux yeux des non-initiés qui devraient, par conséquent, se garder de toucher à un site. "Shakespeare disait que c'était honteux de tout embrouiller, à cause des archéologues. Ils peuvent apprendre beaucoup là où il apprend rien" (Simak, *La planète de Shakespeare*, p.57). Dans un autre ouvrage, *Mastodonia* (p.87), c'est - après le vagabond Shakespeare - un professeur d'université qui souligne le rapport entre la méthode associative et la compréhension puis l'exploitation des données obtenues. "Ce genre de fouille demande un certain entraînement. Il faut y aller en douceur et repérer l'endroit exact où se trouve chaque objet. On ne peut pas se permettre de foncer au petit bonheur et commencer à faire voler la poussière. Mets-y une poignée de gars armés de pioches et de pelles, et ils détruiront un tas de preuves. Des choses infimes auxquelles ils n'attacheront aucune importance mais qui retiendraient l'attention d'un professionnel". Par exemple, sur un site préhistorique - modèle de base dans la Science-fiction - la présence d'une pointe Folsom, utilisée par les Paléo-Indiens. "On la trouve en association avec les os de bison préhistorique" (*ibid.*, p.7). A propos d'os, on ne s'étonnera que modérément de ce qu'Agatha Christie, épouse d'archéologue, se préoccupe de "la position et l'orientation des ossements" (*Meurtre en Mésopotamie*, p.169). Pierre Boule, lui, insiste plutôt sur le rapport association/interprétation. "Des squelettes (...). Non pas un mais un ensemble retrouvé dans des circonstances et dans un ordre tel qu'il s'agit, sans contestation possible, d'un cimetière" (*La planète des Singes*, p.155).

Mais si peu d'exemples ne suffisent pas à assurer la diffusion du principe associatif dans les media. Dans la quasi totalité des cas, seule l'interprétation est systématiquement utilisée. Et son défaut sert d'élément conclusif aux récits. Lorsque sont signalés les écueils de l'archéologie du futur, l'interprétation fautive ou faussée est toujours ce qui inquiète les auteurs de fictions : si l'archéologue se trompe, en effet, comment notre souvenir sera-t-il perpétué ? Outre les allusions nombreuses et ironiques aux problèmes de compréhension des sites auxquels nos collègues du futur se heurteront (*Astérix, Le cadeau de César*, p.26 par exemple) dans la bande dessinée, les professionnels se sont eux aussi livrés à une saine auto-critique. Les problèmes stratigraphiques (naturellement préparés depuis la préhistoire) l'emportent chez Laurent avec son *Heureuse Préhistoire*. Les archéologues de l'avenir, déjà invoqués par Nerval (*Voyage en Orient, op.cit.*, in RAMAGE, 3, p.210), par Moinot (*Le gnetteur d'ombres*, p.227), auront du mal à lire nos graffiti mais nous-mêmes hésitons devant le sens à donner à un texte ancien... "Je ne suis pas assez fat pour penser qu'ils écrivaient pour les archéologues futurs !" s'exclame celui de *Premier Empire* (p.70). Mais, justement, ne devrions-nous pas le faire ? Tout comme Mac Caulay, dans *Naissance d'une Archéologie*, on explicite dans les media les mécanismes de pensée qui font que des générations d'archéologues se laissent leurrer par leurs vestiges. Pour le public, les auteurs de fictions s'étaient avec complaisance sur le côté le plus faillible et le plus susceptible d'inexactitudes de ce qu'on n'ose même plus appeler une science. Tel anthropologue, projeté dans le passé sur le site qu'il fouille pendant deux heures de temps, a celui de "rectifier une

bonne quinzaine de théories, d'anéantir des tomes d'âneries dont certaines issues de sa propre plume et de voir la vérité, la réalité plutôt" (Versins et Bergier, **Solidarité**). Le jeu sur l'erreur d'interprétation s'opère rarement à l'échelle d'une civilisation, plus souvent sur le plan d'un mot, plus encore sur celui d'un objet. Le jeu sur le mot est déjà présent chez Poe. Sur les documents écrits récupérés par les archéologues de **Mellonta Tauta** (p.103), l'identification des noms propres ne s'opère pas sans mal : Lord Cornwallis ? " sans aucun doute quelque riche négociant en grains". John Smith et Zackary Tailor ? Ils seraient respectivement forgeron et tailleur<sup>34</sup>. Noms de personnes, noms de choses, les objets ne sont pas oubliés et le fleuron de la collection revient à Stefan Wul et sa nouvelle **Expertise**. Dans un futur très lointain, un antiquaire soumet à la sagacité d'un expert de musée un artefact que le lecteur reconnaît très vite. Disons-le tout de suite : il s'agit d'une machine à coudre. Les prémisses du raisonnement identificatoire sont correctes, malgré un dérapage (volontairement) trop hâtif sur l'esthétique de l'objet : "On sent déjà une volonté de dépouillement dans l'ornementation. Objet de série, en fonte. Je penche pour un objet d'utilisation domestique". Puis, le raisonnement glisse subtilement. "C'est une machine anthropomorphe. On devait travailler assis devant cette machine et... pédaler". Qu'est-ce donc ? L'expert tranche d'un air fat : "un harmonium". L'antiquaire penche plutôt pour un tour. Pour le convaincre, l'expert lui expose les différentes étapes de son raisonnement. "J'ai reconstitué la marque de fabrique. Vous avez successivement les caractères S.I.N.G.E.R. Ce qui signifiait, dans les langues anglo-saxonnes "chanteur". La voilà, la preuve". C'est le même processus de raisonnement qui faisait attribuer aux brosses à dent à bout percé la fonction de boucle d'oreille dans **Naissance d'une archéologie**. Tremblons en pensant à toutes les erreurs d'interprétation que nous commettons nous aussi...

Parmi tous les objets soumis, dans les récits de fiction, à l'erreur d'interprétation, signalons au moins deux d'entre eux qui, sans doute à juste titre, sur le strict plan quantitatif, sembleront aux archéologues de demain caractéristiques de notre civilisation : les flippers (figure 3) et les canettes ou bouchons de bière. De ces derniers, les chasseurs de trésors seront les grands responsables. Désormais éliminés des recherches sauvages grâce aux détecteurs à discriminateurs, seront ainsi épargnés, à les en croire, "ces représentants spécifiques de notre civilisation sur lesquels ne manqueront pas de s'interroger les archéologues des siècles à venir" (**Historia**, n° spécial "Chasse au trésor") ; piètre consolation. Mais la remarque n'est pas fautive, si l'acte est indigne. Nous-mêmes consacrons des vies d'étude à l'analyse de corpus céramiques et de séries de pots qui, lorsqu'ils sont "communs" ne sont rien d'autre (et peut-être moins encore) que l'équivalent ancien de nos casseroles d'aluminium à bas prix. Nul doute que, si les archéologues du futur ne disposent plus de sources écrites pour estimer leur rôle et leur valeur, les batteries de cuisines contemporaines ne donnent lieu à la définition de Cultures de la fonte émaillée ou de l'aluminium non décoré, y accordant une importance tout aussi exagérée que celle que nous attribuons encore aujourd'hui aux céramiques médiévales ou post médiévales sans décors sophistiqués.

A tant globaliser le passé, l'archéologie a fini par se subdiviser; cette archéologie thématique, "urbaine, funéraire, religieuse, du paysage, de l'habitat, industrielle..." que nous jette, dans le désordre, **L'Archéologie aujourd'hui** (p.43) compose une véritable litanie (Ph. Bruneau, RAMAGE, 3, p.232) dont la liste n'est pas limitative. Les savants de l'avenir ne se priveront certes pas de fonder de nouvelles spécialités. En date de 1985, les auteurs de fictions prévoient déjà l'archéologie planétaire (Hampson, **La lune rouge** et Brackett, **l'Épée de Rhiannon**) et la xéno-archéologie (Guieu, **Les rescapés du néant**), l'astroarchéologie (**Antarès**, n°12) et l'archéologie cosmique (Rémi-Maure, **Antarès**, n°4, introduction à **Astéroïde 1964 AI**). Mais ils s'en tiennent généralement aux archéologies "classiques" pré-existantes, telle que l'archéologie aquatique, plus souvent "immergée" qu' "humide" (sic !), pour reprendre la terminologie officielle française, et l'archéologie terrestre.

Pour des raisons qui relèveraient plutôt de la psychanalyse que de l'archéologie, l'archéologie sub-aquatique semble particulièrement bien représentée dans le roman à l'eau de rose. Dans les b.d. et romans d'aventures, c'est plus simplement l'appât de l'or des galions espagnols ou des cenotes pré-colombiens qui suscite l'exploitation de cette forme d'archéologie. Le domaine humide n'a donné lieu qu'à deux maigres allusions et c'est sans nul doute le moins connu des domaines de l'archéologie. Les fouilles du Dr. Thelma Price, entamées au moment de "la véritable explosion archéologique qui, cinquante ans plus tôt, avait suivi l'assèchement de ce vaste musée marin qu'était la Méditerranée" (Rama, p.26) ; et celles de John Brunner, dans **Eclipse totale**, avec ses deux sites éponymes, "Vase" où l'on travaille à la lance à l'eau, et "Tourbe", en milieu mouillé où l'eau est devenue "stagnante, et dénuée d'oxygène, provoquant des conditions semblables à celles qui, sur la terre, avaient préservé le célèbre cadavre de l'homme de Tollund" (p.92).

Mais l'archéologie-modèle des media dans leur ensemble est une archéologie terrestre, plus souvent chtonienne qu'à ciel ouvert et plus souvent "terre à terre" que véritablement scientifique. Cependant, depuis quelques années, plusieurs options pleinement scientifiques sont exposées aux lecteurs. Ainsi, l'archéologie du paysage chez J. Laurent ( **Les bêtises**). Ainsi, la culture et la civilisation matérielles, l'archéologie des poubelles, l'archéologie expérimentale ou "vivante", où l'accent est mis plus particulièrement, sauf dans la bande dessinée, sur une nouvelle catégorie de "trésor", celle des objets les plus modestes de la vie quotidienne. C'est dans un roman policier anglais - ce qui n'est pas étonnant - qu'est pour la première fois posée cette équation intéressante. Imaginer l'existence d'hommes vivant 3000 ans plus tôt est dans **Rendez-vous à Bagdad** (p.190) l'une des tâches des archéologues, et le novice s'aperçoit 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". Vingt ans après, et toujours dans le roman policier anglais, l'observation se précise. Avec **Modesty Blaise et l'homme-montagne**, une équipe d'archéologues recherche, sous la menace, un trésor monétaire. Toute autre trouvaille est par force rejetée, mais après quels regrets... "La brouette était pleine. (...) Il y avait parmi ces rebuts bien des trésors archéologiques : un hameçon en os de poisson, une pointe de flèche finement taillée, des tesons de poterie, un

fragment de hache..." (p.226). Ces "poteries brisées, vieilles armes, verroterie, bref les précieux vestiges d'une civilisation disparue" (Smithe, *L'oiseau de soleil*, p.116), Vian les avaient déjà évoqués, précurseur au noir sourire dont les fouilles regorgeaient "d'objet précieux, tels que des épingles à cheveux, des fibules de savon et de bronze malléable, (...) et des tas de pots" (p.163).

"Tous ces détails domestiques que négligent les historiens et dont les civilisations emportent le secret avec elles" disait déjà Th. Gautier en 1852, dans *Arria Marcella*, sont importants pour faire connaître les aspects de la vie matérielle que ne peuvent décrire les documents écrits. La notion même de civilisation matérielle a d'ailleurs manifestement été ressentie ou pressentie, dans la fiction, par Pierre Boulle (*La planète des singes*, p.144). "Qu'est-ce qui caractérise une civilisation ? Est-ce l'exceptionnel génie ? Non, c'est la vie de tous les jours... Hum ! Faisons la part belle à l'esprit. Concédonsons que ce soient d'abord les arts et, au premier chef, la littérature". On ne peut en effet ignorer les pressions contraires qui continuent de s'établir, moins aiguës aujourd'hui, contre l'archéologie et l'histoire de la civilisation matérielle, quoiqu'elles soient à mon avis sans grandeur et promises à un combat d'arrière-garde. "On n'étudie pas une culture morte pour apprendre comment les gens faisaient les choses, mais ce qu'ils pensaient" (Bill Doede, *La ville morte*, p.90). Hors du domaine de la Science-fiction, bien des professionnels de l'archéologie ne diraient pas autrement. L'utilisation des fosses à fumer des pots (ou des peaux ?), ou celle de la calcédoine plutôt que du silex parce que de meilleure qualité, grandes questions des new archeologists ? "Tout cela ne change pas la face du monde", dit Courbin (p.118). Certes. Et alors ? Si "les réponses aux questions que se pose l'histoire de la Culture ne se trouvent pas toujours à un plus haut niveau d'abstraction" (*La truelle d'or*, p.46), est-ce une raison pour ne plus faire d'histoire de la Culture ? Il est temps de la faire, au contraire. Dans un futur pas si lointain, des copies "reconstituées avec un soin jaloux" seront faites des objets quotidiens évanouis, même dans un monde où "les pertes, les disparitions avaient été nombreuses, car les hommes se soucient rarement de préserver ce qui fait la banalité de la vie quotidienne" (Clarke, *Rendez-vous avec Rama*, p.73).

Sachons-le cependant, c'est pourtant la connaissance de cette vie quotidienne, celle de la vie domestique comme celle de la vie artisanale ou industrielle (ou bureaucratique - on pourrait tout-à-fait imaginer une archéologie des bureaux fondée sur les vestiges en place du mobilier administratif, qui répond aujourd'hui encore à la conception galbraithienne de l'efficacité du geste dans l'organisation du travail) qui sera plus tard exigée de nous tous, et c'est son absence qu'on nous reprochera. Nouvelle orientation du public qui, toujours sensible aux trésors, évolue cependant. Il y a vingt ans, une fouille "infructueuse" était celle où l'on ne trouvait "que des objets plus ou moins choisis, vestiges sans intérêt de civilisations depuis longtemps oubliées" (Silverberg, *Mieux vaut mourir*, p.46). Aujourd'hui, et chez le même auteur, ces "petits bouts d'objets cassés", ces "résidus de civilisation" sont photographiés à travers le sol, projetés en trois dimensions, on les étudie et l'on reconnaît leur importance (Silverberg, *1 milliard...*, p.146). Ce qui nous mène, insensiblement, à l'archéologie des poubelles.

On aurait tort de croire que Rathje est seul à s'y intéresser. Balzac, nous le savons maintenant (Ph. Bruneau, *RAMAGE*, 3, p.146), n'en faisait-il pas autant, à sa façon ? Dans les para-littératures, la poubelle est activement étudiée, c'est un champ de recherche fécond, et il n'y a que dans *La Truelle d'Or* (p.49) que l'archéologue ne s'y livre qu'en vue de co-signer un article. Certes, là comme ailleurs, ce n'est pas toujours sans intention ironique. "On peut faire fortune, rien qu'à vendre ce baratin à tous les dingues qui font des fouilles dans les ordures ménagères antiques de l'Inde" s'exclame l'un des héros de *l'Ordinateur désordonné* de Keith Laumer (p.37). Mais la recherche s'oriente particulièrement sur l'existence d'un dépotoir dans W. Smith (p.115), et face à une énigme archéologique apparemment insoluble, un seul recours pour l'archéologue : "Bien sûr ! Il y a toujours des égouts et je n'ai même pas pensé à les examiner" (*Le Grand ancêtre*, p.92).

L'un des corollaires de la faveur nouvelle pour la culture matérielle, dans les media, est aussi l'exigence par le public de la reconstitution. "Pour une archéologie vivante", titrent Agache et Bréart (p.7). Curieusement, c'est ce terme même qui est utilisé dans la traduction d'un ouvrage de science fiction humoristique de John Jakes (*Planète à six coups*, p.25). Un organisme féru de reconstitution accorde "un contrat d'archéologie vivante" qui, hélas, est aussi une archéologie de faux-semblant, une mise en scène du type Ermenonville. Il faut dire que la difficulté est rude à surmonter : comment reconstituer quand il manque tant de pièces au puzzle ? Simak le ressent bien, en paléontologie surtout, qui observe : "Nous donnons toujours l'impression d'être mieux renseignés que nous ne le sommes en réalité. En fait nous ne disposons que d'informations fragmentaires, nous sommes loin d'avoir une vision d'ensemble" (*Mastodonia*, p.96). Et le risque de la bouffonnerie est grand. Que deviendra l'Archéologie à force de reconstitution ? Une animation de kermesse selon Brian Aldiss (*Le temps*, p.84) :

"La Société Chrono-Archéologique"  
présente  
"Panorama des Siècles"

Venez assister  
aux bouffonnes gambades  
de vos ancêtres.

Un document  
désopilant  
et instructif".

Mais si l'archéologie vivante est une méthode, l'archéologie expérimentale en est la technique qui, par la reproduction réussie des gestes observés, autorise la reconstitution en trois dimensions des objets ou des structures et des gestes qui ont présidé à leur fabrication. Cambridge, dans un futur lointain, est "reconstituée exactement selon l'image archéologique de ce qu'elle avait été" (Cordwainer Smith, p.15) et les étudiants y vivent en respectant les traditions "proto-historiques". Mais la tentation est grande d'aller plus loin trop loin, et après ou au-delà de la re-constitution du passé, les archéologues de l'avenir lui préféreront la re-création de l'homme (Lester del Rey, *Instinct* p.144). Andrevon lui aussi recréa un

dernier homme et une dernière femme, le temps pour les archéologues d'un futur incommensurablement éloigné de découvrir ce qui anéantit la race humaine. Fin ultime de l'archéologie ? A tous les sens du mot. Et au sens fort, conséquence logique pourtant de ce qui faisait déclarer à une Agatha Christie : "Vous auriez fait un archéologue hors ligne, Mr. Poirot. Vous possédez le don de recréer le passé" (*Meurtre en Mésopotamie*, p.252).

### Comment ?

Plutôt qu'aux méthodes et aux problématiques, les récits de fiction sont particulièrement sensibles aux techniques de fouille passées, présentes et à venir. Cette archéologie "terre à terre" est, sans doute, la mieux représentée.

"L'archéologie sans le secours des textes n'est que du terrassement" a dit, un peu abruptement, l'historien Robert Fossier<sup>35</sup>. Sans le secours d'une méthode également et, vue de l'extérieur, l'activité des archéologues sur le terrain apparaît bien souvent comme tel à un public non informé. Du terrassement au labourage, le pas est franchi dans *Kid Jésus* (p.48). Tels sites "avaient été fouillés et retournés, labourés en long et en large, essorés, pressés...". L'archéologie ne serait-elle donc qu'une des branches de l'agriculture - stérile, rien ne pousse, tout est détruit - englobée dans le domaine rural, voire paysan, au point qu'est employé de manière privilégiée le vocabulaire de la culture, de la lessive puis de la vinification ! Sont-ils encore archéologues, ces hommes qui s'agitent si vainement ? Pour les théoriciens de l'archéologie, la fouille n'est alors plus qu' "une forme du travail manuel" (*La truëlle d'or*, pp.49-52). Du livre d'enfant au roman d'aventure, l'archéologie, à se colleter ainsi avec la glèbe, risque la caricature. "Des archéologues (...) grattant la terre du jardin..."<sup>36</sup>. La terminologie du jardinage est d'ailleurs utilisée même sous l'eau. Dans un galion espagnol englouti, l'archéologue, "avec la régularité qu'il eût apportée à retourner le sol d'un jardin, rejetait des deux mains les squelettes accumulés devant la porte" (*L'or du Zéphyrus*, p.95). La bande dessinée et le dessin d'humour n'hésitent pas à comparer l'archéologue au travail à un chien creusant pour retrouver son os, rejetant la terre entre ses jambes, grattant des deux mains le sol et l'on atteint ici l'extrême limite de la caricature, jusque dans les pages du *Monde*...<sup>37</sup>.

Les archéologues, ces "fouille-merde" (*Kid Jésus*, p.95), ces "gratte-sol" anonymes (ibid. p.8), ces "trifouilleurs de pierre" ne font guère, à en croire les media, que "piocher, creuser, remuer la terre et les fragments de rocs" (Guieu, *La sphère de Rapa Nui*, p.74). Mais, a contrario, ils s'illuminent du prestige de la force et de la virilité (*Cosmopolitan* n° d'été, juillet 1980), voire de la souffrance sublimée qui renforce paradoxalement leur image de marque. Ceux du futur évoqueront "les temps où de courageux pionniers s'esquintaient avec des pelles et des pioches" (*Un milliard d'années...*, p.29) ; à travailler à l'air libre, leur peau se tanne (*le monstre de Dungareen*, p.10-11) et leur musculature se forme (*La truëlle d'or*, p.45), ce qui ne manque pas d'être mis en rapport avec leur qualification professionnelle ! "J'aurais pu dire que c'était un archéologue rien qu'à ses bottes, et qu'il



était encore un bon archéologue rien qu'à la musculature de ses jambes". Force et intelligence de la fouille contribuent donc à silhouetter l'archéologue idéal. "Pouvoir cumuler dans un même corps le savoir de l'archéologue et la force d'une machine de chantier" (*Un milliard...*, p.11), comme Mirrik, l'archéologue extra-terrestre, éviterait de surcroît des souffrances physiques perceptibles au public. "Avant toute autre chose, l'archéologie vous donne mal au dos et mal aux mains" (*ibid.*, p.45), "les reins douloureux" (*Kid Jésus*, p.1) et tous les archéologues ne se risquent pas à "cette archéologie militante qui suppose qu'on s'installe, dans les pires conditions de confort, à Angkor ou à Ras Shamra" (*Nécro-Archéologie*, p.27).

Mais ce militantisme a ses raisons dont certaines sont extra-scientifiques et s'expliquent par le caractère particulier qu'on attribue aisément au personnage de l'archéologue. "D'après ce que j'ai compris, quand un archéologue se met à creuser, il ne s'occupe pas du reste. Il n'arrête plus !" (*Rendez-vous à Bagdad*, p.122). C'est que l'archéologue, croit-on, éprouve des sentiments frénétiques sur le lieu de ses fouilles, au point de négliger toute méthode et surtout toute technique dans son travail. En proie à une "ardente curiosité" (Seabright, *La planète des tumulus*, p.6), à "une fièvre victorieuse" (*La pyramide de la mort*, p.21), il se livre à des "investigations fiévreuses" (*La planète des singes*, p.140) ou nettoie "fiévreusement" les facettes d'un masque (*Le masque de jade*, p.101). "Vous savez", fait observer à l'un de ses héros la romancière anglaise Daphné du Maurier, "qu'on soit historien, archéologue ou géographe, quand le passé vous tient, c'est comme une fièvre qu'on a dans le sang".

L'archéo-pathologie n'est pas sans fondement réaliste. "Il suffit d'observer la frénésie et la fébrilité de certains pour pressentir qu'il y a, dans quelques cas, des motivations plus profondes, plus secrètes, moins avouables et généralement inconscientes" observent Agache et Bréart dans *Revoir notre Passé* (p.21). Parmi lesquelles le simple plaisir de la fouille qui n'est inavouable que dans les media de fiction car il s'y concrétise par le défaut de technique. Tel archéologue "poussa un cri de joie et s'élança..." (R. Bessière, *Ceux de demain*, p.19), "gambadant parmi les collines de débris et d'ossements..." (*Mieux vaut mourir*, p.49), "se mit à fouiller gaiement dans les ruines, s'exclamant devant quelque objet façonné, s'émerveillant de son état de conservation..." (Bill Doede, p.82). De Mérimée à G. Atlante (p.101), s'affirme un stéréotype littéraire, mais qui a longue vie, et qui contribue puissamment à donner de notre profession l'image d'une science vraiment très inexacte. L'ironie est-elle toujours décodée par le lecteur ? Ou bien la répétition du même processus descriptif ne l'ancre-t-il pas plutôt dans sa conviction du peu de sérieux des archéologues ?

Cette "rage de fouiller, de creuser, d'explorer toujours plus profondément une nouvelle couche du passé des hommes" (Beaussant, p.130), cette "excitation de l'archéologue autant que du pillard" (Brackett, *L'épée de Rhiannon*, p.12) n'est tout de même pas l'unique capacité de l'archéologue au travail. Les professionnels de l'archéologie tout comme les auteurs de para-littératures lui reconnaissent ce "sens de la terre" dont parle De Bouärd (p.17), ce "sens infallible qui guidait l'archéologue dans ses démarches" (Vian p.72), ce "sixième sens, cette

capacité de sentir que, s'il creuse encore d'un dixième de millimètre, il risque d'endommager un objet de valeur" (*Un milliard...*, p.10). "Instinct d'archéologue" (A. Christie, *Rendez-vous à Bagdad*, p.170) qui le pousse à "sentir" un site plutôt qu'à le choisir - hélas - chez Beaussant, affaire d'expérience subjective où surgissent, selon Fr. Bordes et D. Sonnerville-Bordes (*Courbin, op.cit.*, p.180) des "différences subtiles, senties mais rarement explicables". Il serait trop facile d'affirmer qu'il n'en est rien, ou trop risqué ; mais on ne peut nier que, vu de l'extérieur, ce "flair" n'est pas en odeur de sainteté : quelle occasion, en effet, de ridiculiser l'archéologue... "Il n'a pas son pareil pour flairer les sites enfouis..." (Guieu, *Les rescapés du néant*, p.32). Et déjà Labiche, dans sa *Grammaire* : "J'ai du flair,... Je n'ai qu'à regarder un terrain, et je dis tout de suite : Il y a du Romain là-dessous ! (...) Reniflant : ça sent le Romain, ici !" (pp.15-17). C'est là encore rejoindre le stéréotype canin. "Snif, Snif", font les archéologues de papier (*La Raque à mal*, Planche 2). Il faut malheureusement un Jean Ederm Hallier pour dénoncer l'exploitation abusive de l'intuition archéologique et pour affirmer que "les seules fulgurations de l'intuition sont lacunaires, si elles ne sont assistées de l'outillage scientifique..." (p.11).

De l'outillage et du savoir-faire. Mais de cela, tout de même, le public est conscient. Bien plus souvent que la fébrilité malade du fouilleur, ce sont les multiples précautions qu'exige le métier d'archéologue qui apparaissent dans les media. Régularité et ordre quantitatif de leur représentation hiérarchisent les gestes de la fouille : les termes qui reviennent le plus souvent concernent la précision du geste (4 exemples), sa lenteur (4 ex.), sa douceur ou sa délicatesse (5 ex.), la patience (4 ex.) la minutie du fouilleur (5 ex.) et le terme de "précaution", est un mot générique employé 11 fois au moins, phénomène intéressant car c'est aussi le terme qui est revendiqué par M. De Bouard dans son *Manuel d'Archéologie Médiévale* (p.208).

La patience de l'archéologue relève du légendaire. C'est "sa vertu première" (*Le 13<sup>e</sup> apôtre*, p.9). Les archéologues sont censés être des gens équilibrés, d'une patience à toute épreuve pour pouvoir accomplir de longues tâches fastidieuses pendant des années (Silverberg, *Un milliard...*, p.123). Mais est-ce encore de l'archéologie ou déjà du yoga ? "Prenez patience en faisant de l'archéologie" lit-on dans Marc Dacier<sup>38</sup>... La régularité du geste, sa précision, sont aussi évoquées (*Le guetteur d'ombres*, p.163), tout comme dans les manuels d'archéologie d'ailleurs. La douceur de la mise en œuvre des techniques est exigée ; "dégager doucement, c'est là la marque du vrai fouilleur" signalait Carsac dans *Tâches de rouille* (p.13). Les précautions s'accompagnent de qualificatifs plus détaillés, on "agrandit le trou avec précaution" (*Sphinx*, p.21), "avec de grandes précautions" (W. Smith, p.105), "avec mille précautions" (Montheillet, *Les queues de Kallinaos*, p.116), "avec d'infinies précautions" (M. Allen De Ford, *La colonie* et *ibid*, p.184), "précautionneusement" chez Guieu (*Réseau dinosaure*, p.7, et *Les Rescapés...*, p.25) ; ou plus platement "avec soin" (M. Renard, *Le brouillard...*, p.87) et "avec encore plus de soin" (Wandrei, *Le cimetière de l'effroi*, p.30).

Malgré toutes ces précautions, il reste encore trop d'archéologues de papier à

travailler "comme un sagouin" (**Meurtre au British Museum**, p.13) ou à pratiquer des fouilles hâtives, parfois même au bulldozer et à la chargeuse (Simak, **Mastodonia**, p.12) bien que la notion de fouille de sauvetage n'apparaisse qu'une fois dans la science fiction<sup>39</sup>. Il apparaît cependant que, dans les dernières années, les auteurs de fictions eux-aussi prennent conscience des dangers d'une fouille trop rapide. "Il n'y a pas de quoi se vanter" rappelle le coupable dans **Mastodonia** (p.12). "Ce n'est absolument pas comme ça qu'il faut procéder" indique Silverberg (**Un milliard...**, p.53), qui donne une leçon d'archéologie à ses lecteurs, ne démeritant pas d'un De Bouärd, jugez-en. Pour le professionnel, la fouille consiste à "enlever avec les précautions qui vont être maintenant définies, toutes les terres accumulées sur le site jusqu'à ce qu'on atteigne le sol en place" (p.208). Pour l'écrivain de science fiction : "doucement creuser, couche après couche, jusqu'à la strate (intéressante). Là nous nous mettrons à fouiller tout doucement, à l'aide de grattoirs, en repérant de 100 façons l'emplacement de nos découvertes" (**Un milliard...**, p.28). L'idéal, à en croire nos auteurs, serait une fouille "douce" et non destructive. Un idéal atteint dans la S.F. avec l'exploration par sonde visuelle via l'ordinateur, ultime spécialisation de l'archéologie qui, pour ne plus détruire, se passera aussi des humains. "Voyez-vous, nous ne creusons plus comme dans le temps. Nous utilisons des sondeurs et toutes sortes d'appareils de détection (...). L'Archéologie était destructrice, je le reconnais (...). Mais maintenant les moyens modernes nous permettent de nouvelles techniques. C'est la Nouvelle Ecole, vous comprenez ? On peut voir dans le sol sans avoir besoin de creuser, et ainsi nous préservons les monuments du passé" (Silverberg, **L'homme dans le labyrinthe**, p.185).

### Les procédés.

Avant toute fouille, un levé de plan s'impose. Peu d'auteurs le savent ou songent à signaler le rôle de la cartographie qui scande pourtant chaque moment de l'excavation. Quelques allusions chez A. Christie, W. Smith, et dans les plus anciens ouvrages d'aventure qui associaient un topographe à l'équipe d'archéologues. Dans le domaine de l'image, seul **Pogo**, bande dessinée américaine pour intellectuels et universitaires signale le niveau de chantier comme "arme" de l'archéologue et signe de reconnaissance de sa profession, et en France, le premier niveau de chantier ne date que de cette année, présent à la fois dans **Spirou** et dans **Tintin**<sup>40</sup> (planche 2).

Parmi les techniques préparatoires, la photo est plus souvent évoquée, surtout lorsqu'elle est aérienne. Les procédés de reconnaissance de vestiges par marqueurs végétaux ont séduit les auteurs de science fiction. L'un des personnages d'Herbert Franke "se rappela un procédé archéologique consistant à utiliser le dessin d'ombres visibles à la surface du sol pour reconnaître le relief des modifications artificielles" (p.21) et la vision en lumière rasante des micro-reliefs du sol est signalée dans W. Smith, tout comme la photographie aérienne également énoncée dans **Nécro-Archéologie** (p.27). Pendant le cours de la fouille, la photo intervient ponctuellement, mais seuls Linus et Vern en dénoncent l'exploitation

abusive et préfèrent prôner, par l'intermédiaire de leur héros, le Maître Archéologue Knars, le retour au dessin comme moyen de reproduction des objets de fouille. Mais, déviationniste, Knars sera éliminé et ses dessins brûlés. Ce qui est dommage, car ils évoquent étrangement ceux de la tombe de Chilpéric<sup>41</sup> quoiqu'ils se situent, très nettement, dans la sphère d'influence de l'archéologie industrielle.

Sur le terrain, la mise en route d'une fouille ne s'opère plus sans travail préalable. Etablir des graphiques "pour repérer la position du site sans erreur" (*Un milliard...*, p.33), par "quadrillage radar et fouilles automatiques" (Linus et Vern, p.31), prospection à pied - mais à laquelle on ne procède qu'immédiatement avant la fouille chez Guieu (*le Rayon du Cube*, p.9), ou, plus logiquement, participation aux préparatifs d'une expédition archéologique programmée pour l'année suivante chez Sio (*L'homme des pyramides*)...

La fouille elle-même, tout comme elle est un "moment décisif" de la démarche archéologique ("the culmination of the investigation of a site" disait, avant *L'Archéologie aujourd'hui*, Philip Barker (p.27)) en est un aussi du déroulement dramatique d'une histoire. Sensible à l'aspect scientifiquement technique de l'archéologie, la S.F. détaille tout, du moindre outil de chantier aux pratiques exploratoires de grande envergure.

Ainsi, l'archéologie du futur, dans l'esprit des auteurs de para-littératures, sera "l'exploitation systématique de toute une région (*Le Sablier vert*, p.67), voire de tout ou partie d'un continent, simple amplification de l'archéologie dite en "open area", qui permet d'appréhender des ensembles. Mais à vraiment grande échelle : "Initialement, les Territoires de fouilles étaient au nombre de 15, de superficies variables, disséminés sur les cinq continents de la planète" (*Kid Jésus*, p.47). Les aires de fouilles y sont de 600 à 700 kms de diamètre et les fouilleurs travaillent par bandes sur des bull-dozers géants, peu différents, à part leur taille, de ceux que les archéologues utilisent aujourd'hui sur les sites qui s'y prêtent<sup>42</sup>.

Les recherches préliminaires, effectuées sur le terrain, correspondent à un intérêt désormais prédominant des media pour les techniques de pointe fondées sur des procédés "scientifiques", relevant des sciences exactes, qui n'en font pas de l'archéologie leur égale pour autant. On apprend presque autant, à lire les romans de science-fiction, que dans le *Manuel d'Archéologie* de De Bouärd. Chez Brunner (*Eclipse totale*, p.81), les fouilleurs de demain opèrent une détermination automatique, à l'aide de sondes soniques, de la présence d'éléments solides sous les couches d'humus. Chez Jack Williamson (*Frère de démon...*, p.42), l'exploration aussi débute par "des sondes. Soniques, magnétiques et gravimétriques. Elles repèrent les masses solides et les corps métalliques sous le gravier et la rocaille. Des murs effondrés, des pavages et des fondations. Des vieilles excavations". Chez Silverberg, enfin, densimètres, sonars et magnétomètres aident à effectuer les recherches préliminaires. Hélas ! au lieu que d'être à protons, faute de l'auteur ou du traducteur, ils ne sont qu'à neutrons : une impossibilité par définition ; le neutron ne créant pas de champ magnétique et le magnétomètre réagissant justement à un champ magnétique...

C'est donc un véritable service de mécanique qui s'adjoit à l'équipe d'archéologues,

capable de s'y retrouver dans l'écheveau des ondes soniques et électroniques ou encore les "flexibles à haute pression" qu'auront à utiliser nos collègues de demain (Brunner, p.41). Ces techniques sophistiquées, apparues dans la science fiction archéologique des dernières années, ont laissé loin derrière elles les descriptions un peu légères de la S.F. populaire, celles de Jimmy Guieu, ou de la bande dessinée. Dans *Aventures Birmanes* (pp.32-33), c'est le sismographe à réfraction qui est utilisé. "On frappe sur une petite plaque de tôle reliée à l'appareil. S'il y a des couches dures sous la terre, le son est renvoyé et indique leur profondeur. C'est le principe du sonar" (*ibid.*, p.11). Dans *Les Rescapés du Néant* (p.35), un sondeur est en usage ; "L'appareil a répondu : je recevais l'écho d'une cavité bourrée de métal", énonce platement l'auteur, qui, dans *Le Rayon du Cube* (p.27) localisait par électrodes placés à vingt mètres l'un de l'autre les hétérogénéités sous-jacentes. Une sonde rotative perforait ensuite le plafond de cavités, un Minox fixé à son extrémité. L'auteur, classique, s'autorise alors un appel de note dédié à l'ingénieur Lerici, qui avait inauguré cette technique pour l'exploration des tombes étrusques. C'est la même pratique qu'on retrouve, en pleine ville cette fois, dans *La frontière de la vie* (Leloup, p.15). Qu'y fait l'archéologue ? "J'ausculte le sol aux ultra-sons. J'y repère les cavités, puis avec un matériel de forage miniaturisé, y descend un tubage creux dans lequel je glisse une fibre optique endoscopique". De même chez R. Silverberg : les archéologues d'*Un milliard d'années plus tard* utilisent un télescope à fibre optique ; "cet appareil se compose de longs brins de verre qui transmettent les images sans aucune aberration optique" (p.32).

Tous les archéologues de papier ne disposent pas d'un matériel aussi sophistiqué. Le repérage des sites s'effectue, comme aujourd'hui encore, **de visu**. On "débrousse" un site (Carsac, *Premier Empire*, p.69), on se fonde sur l'existence de ronces comme signe de présence ancienne, indice utile dans la prospection (J. Laurent, *Les bêtises*, p.267) et l'auteur offre même, en note, son "éternelle gratitude à Roupnel pour son *Histoire de la campagne française*. Bien renseignée aussi, par ses compatriotes anglais archéologues sans doute, Daphné du Maurier avec sa *Maison sur le rivage* : "Franchissant ce qui semblait être les vestiges d'un portail, je me retrouvai parmi les monticules et les tertres (...); je me rendais clairement compte qu'il ne s'agissait pas là d'accidents du terrain ; ces buttes devaient être des restes de murs recouverts par plusieurs siècles de végétation, et les creux que, dans mon trouble, j'avais pris pour des trous, étaient tout simplement ce qui avait constitué les pièces de l'ancienne maison" (pp.118-119). L'équipe d'archéologues de l'EHESS, dirigée par J.-M. Pesez, n'a pas agi autrement en déterminant, suivant le même raisonnement, l'organisation de l'espace habité sur le site sicilien de Brucato<sup>43</sup>.

Ce repérage, visuel ou archéométrique, précède et autorise l'implantation du carroyage ou des sondages. Mais il n'y a guère que dans la bande dessinée anglaise, plus aisément influencée par le système Wheeler, qu'apparaissent les carrés de fouille espacés par des bermes. C'est bien un module Wheeler, par exemple, du type 5 m x 5 m, qu'on observe dans Jeff Hawke (Planche 2). Dans la S.F., la notion de carrés de fouille est peu répandue. On ne connaît pas la forme des "sondages préliminaires" dont l'emplacement est

marqué par fanions et piquets de fer dans **le Rayon du Cube** (p.24) et seul **Kid Jésus** (pp.5-6) l'utilise et le décrit "délimité par quatre pieux de fer entre lesquels se balançait une ficelle roidie". C'est un système moins normalisé qu'on rencontre dans **Frère de Démon, Frère de Dieu** (p.42) -mais il s'agit d'une fouille de sauvetage, avant la construction d'un barrage qui noiera la vallée - antienne connue. "Ils enfoncèrent les piquets pour lui, l'après-midi, et aidèrent à tendre les cordes de couleur qui traçaient les contours des fondations du laboratoire enterré". Curieusement, la fouille en open area a rencontré plus d'approbation dans les media. "Le chantier : un vaste quadrilatère où se devinaient des restes de murs aux trois-quarts écroulés" (**Le masque de jade**, p.96). Telles sont aussi les fouilles d'Ur, dans Jeff Hawke, avec butte-témoin sur laquelle repose un vestige de bulldozer... antédiluvien à tous les sens du mot. Et la fouille "en tranchée" est, elle, omniprésente. Une "large tranchée de fouille" (Guieu, **les Rescapés du Néant**, p.28), une "grande tranchée qui éventrait les décombres" (**Premier Empire**, p.69), telle autre divergeant de la fouille principale pour suivre des empreintes de dinosauriens (Clarke, **Time's arrow**) à l'image, réelle, des pratiques de fouilles américaines. Le paléontologue Roland T. Bird, assistant de Barnum Brown, livre des photographies aujourd'hui publiées des grands gisements dinosauriens de l'Utah<sup>44</sup>. La photo eût pu inspirer la nouvelle. Tranchée de fouille encore chez A. Christie (**Rendez-vous à Bagdad**, p.176), dans W. Smith (p.103), avec le module bien précisé : 6 m x 1 m (module volontairement restreint : pour un sondage), dans **Mastodonia** (p.20) ou chez Carsac (*ibid.*, p.13). Mais il s'agit là du descriptif caricatural de la mauvaise fouille : "une tranchée de fouille tortueuse, éventrant un gisement préhistorique".

Comme le signale Barker (p.43), la fouille en tranchée contrecarre la fouille en open area et ne devrait pas être approfondie en-dessous du premier niveau archéologique rencontré, c'est-à-dire en-dessous de la dernière occupation d'un site. Ce dernier problème n'est pas inconnu des media. Silverberg mit en scène des archéologues du futur face à ce moment délicat. Pour enlever la "surcharge", "un de ces termes archéologiques stupides" de la Nouvelle-New Archeology, qui signifie "le volume de terre ou de pierre qui interdit l'accès au site qu'on veut fouiller" (**Un milliard...**, p.29), on se sert de pelles mécaniques, bulldozers et outils manuels. C'est là l'archéologie classique, la "paléo-archéologie" dit l'auteur (pp.41-42). Ce n'est qu'alors que, redoublant de précautions et de finesse dans la fouille, on "met à nu" les objets par aspirateurs nucléaires qui attaquent la pierre molécule par molécule. Fr. Carsac lui aussi, en bon professionnel, stoppait les robots juste au-dessus des vestiges. "Bientôt ces merveilleux robots fouisseurs deviendraient eux-mêmes trop grossiers et les archéologues humains les remplaceraient (**Premier Empire**, p.69).

L'outillage également s'est affiné au fil des décennies. Longtemps, seuls le pic, la pioche, la pelle ont meublé les chantiers de papier. Ils s'étaient bien parfois modernisés en pelle ou bêche-piqueur, ... Mais ce ne sont pas des outils purement archéologiques. Ce sont aussi ceux de la mine, pointerolles (**Kid Jésus**, p.7), lampe électrique, cartouches de dynamite (**The vaults of Yoh Vombis**, p.126), barre à mine, masse, ou foreuse pneumatique (**Time's arrow**, p.123), torches électriques et masques à gaz (**La pyramide de la mort**, p.17,

et *L'oiseau de soleil*), marteau humoristiquement qualifié par Vian d' "archéologique" (p.67), et le fouilleur, "outils à la main, casque sur la tête" (Carsac, *Premier Empire*, p.71), porte parfois explicitement celui du mineur (*Damien*, p.17) et travaille au "marteau-fouisseur pneumatique" (*Kid Jésus*, p.114) quant ce n'est pas au marteau-piqueur, "infernal digging" s'il en est, souligne l'auteur (*Time's arrow*, p.112). Bref, pas de changement entre hier et demain si l'on excepte l'ingénieux appareil à extraire la surcharge par aspiration nucléaire et l'excavateur hydraulique hyper-puissant de Robert Silverberg (*Un milliard...*, pp.9 et 29). Aux systèmes actuels, l'efficacité s'est seulement surajoutée, en puissance et en rapidité d'intervention. Et demain encore, la momie de Butor monologuera son "j'attends la pioche et la pelle et le bulldozer..." (p.12).

L'archéologue se doit en outre d'être muni d'un "équipement rationnel et peu encombrant" (*La pyramide de la mort*, p.17) : petite bêche pliante, pic et manche court, marteau de géologie et gants pour les fouilles à la sauvette (*Le cimetière de l'effroi*, p.29), ou l'inévitable truelle, symbole de la profession : "Vous savez ce que sa première truelle est pour un archéologue ? C'est comme le premier gant d'un joueur de coupe au base ball" (*La truelle d'or*, p.46).

Face aux pics, pelles et pioches par dizaines, que valent aux yeux du public l'unique poinçon pour fouiller une couche de cendre (*L'oiseau de soleil*, p.106), le seul couteau pour gratter la terre d'ossements et le soufflet pour dégager les petites poussières qui y adhèrent encore (*Meurtre en Mésopotamie*, p.177), les trois pinceaux (*L'or du Zéphyrus*, p.44, "Pompei" de Caucho dans *Pilote*, ou un récent Walt Disney) ? Que vaut la brosse pour épousseter la poussière d'ossements encore chez Guieu (*Réseau Dinosaur*, p.25), les trois mentions de tamisage (*L'exorciste*, p.5 ; *Le masque de jade*, p.101 ; *Eclipse totale*, p.81) ? Et encore, que pense-t-on pouvoir y trouver, dans ce tamis ? Cela va du "précieux débris" (Brunner) au lourd masque de jade. O dieux des archéologues, pardonnez-leur ! La danse macabre des objets sous le pic de l'archéologue-démolisseur a peine à prendre fin. De surcroît même si l'archéologue est consciencieux, à défaut d'être talentueux, toutes les trouvailles ne sont pas conservées. L'archéologue décide des "pièces à garder ou à jeter" (*Meurtre en Mésopotamie*, p.102) et "en raison de l'abondance, ils pouvaient se payer le luxe d'écarter les fragments d'os (de Néanderthaliens et Cro-Magnon) trop friables..." (*Cimetière de l'effroi*, p.98). Le grand mot est lâché. L'archéologie qui rejette est bien une archéologie de "riche", celle de la surabondance qui pousse au gaspillage (d'informations), véritable schéma économique. D'ailleurs, ce qui est écarté est généralement "pauvre", fragments d'os ou de céramiques, objets informes, voire de facture "grossière". Les systèmes mobiliers alors restitués, après "pétaxage" (terme usuel, emprunté au séminaire de DEA en méthodologie archéologique d'un archéologue réputé), ne sont-ils pas riches artificiellement ? A rejeter le commun, même s'il est minoritaire, on finit par n'avoir plus qu'une vision tronquée de la réalité quotidienne du passé. Mais les seuls archéologues de papier à se dresser contre de telles pratiques sont ceux qui naquirent de la plume d'archéologues bien réels, ou de leurs proches. "Est-ce vraiment la peine de les conserver ? Ne dites jamais cela...", fait répondre

A. Christie à l'un de ses personnages. "Les poteries l'intéressent plus que tout au monde" (*Meurtre en Mésopotamie*, p.53) Fr. Carsac, alias Fr. Bordes y insiste aussi fortement, qui mit en scène dans *Taches de rouille* (p.13) le prototype du mauvais archéologue : "Vous, regardez donc dans les déblais tous ces os que nous avons jeté ce matin. Evidemment, nous n'aurions pas dû, mais nous ne pouvions pas savoir. S'il fallait s'encombrer de tous les ossements brisés ! Enfin que ceci vous serve de leçon. On devrait tout ramasser, tout laver, avant de choisir les pièces typiques à conserver et de jeter le reste"<sup>45</sup>.

Les archéologues de sites "pauvres", eux, ne se posent pas la question. Ils savent que tout doit être préservé et conservé, même ce qui ne se voit pas, (les pollens par exemple) pour restituer au mieux modes de vie et de pensée. "Dans le doute, gardons tout "affirme judicieusement Taylor (*L'archéologie aujourd'hui*, p.265).

En outre, peu d'auteurs de fictions savent qu' "avant de déplacer quoique ce soit, il faut prendre des photos des vestiges sur le terrain pour enregistrer leur position" ( *Un milliard...*, p.44), faire une fiche d'objet, "prendre note de la découverte" ( *ibid.*, p.52 et W. Smith, p.217). Peu d'entre eux savent comment relever les trouvailles autrement qu'avec "précaution"... et commettent souvent des erreurs indignes de débutants. "Gundliche se pencha et introduisit délicatement des doigts sous le crâne le plus proche, dès qu'il fut libéré" (M. Allen De Ford, p.77). D'autres glissent les doigts dans les orbites. Ce qui déclancha dans *Fiction* l'ire justifiée d'un Jean Claude Froelich<sup>46</sup>.

L'exigence de notation des trouvailles au fur et à mesure de leur exhumation est d'ailleurs générale et l'ordre des opérations constant : pour l'auteur de fiction, quel qu'il soit, il s'agit de "creuser, trier, dégager, étiqueter, identifier" (*Mastodonia*, p.9-10). Telle est la tâche de l'archéologue. "Dégager, noter, vérifier et étudier", "sans arrêt" (R. Bessière, *Ceux de demain*, p.20) ; fouiller, tamiser, étiqueter, emballer et expédier (*L'exorciste*, p.5) dans des "caisses en bois et sacs destinés à l'emballage de nos trouvailles" (*L'oiseau de soleil*, p.23), avant la fin d'une fouille que l'on doit combler préalablement au départ de l'équipe pour protéger le site, "pour que les archéologues qui nous suivront le trouvent intact", ultime et utile leçon d'un R. Silverberg (*Un milliard...*, p.102).

La responsabilité de l'archéologue ne réside donc pas seulement dans le dégagement des trouvailles, mais aussi dans leur explicitation. Le dernier regret de *l'Archéologue* de Beaussant (p.9) est d'avoir échoué dans cette tâche. "Mes fiches ne sont pas à jour. Rien n'est noté. Je me fiais à ma mémoire. Je prenais des notes au hasard". Dans la réalité, les fiches descriptives se sont récemment complexifiées, surtout dans les fouilles urbaines à grande échelle (Barker, P.143) et quelques auteurs de fiction vont jusqu'à les mettre en forme. Celle de W. Smith (p.106) n'est que peu différente de la fiche simple encore utilisée sur bien des chantiers français :

- "Tranchée..... Sondage....
- Profondeur....
- Description.... (objet)
- Remarque..... (ex. couche de cendre Niveau I)



Index... (ex. n° CM 1)".

Il ne manque guère à la fiche de roman que la localisation des trouvailles en plan horizontal. Ce qui n'est pas si mal. A titre humoristique, Boris Vian s'était lui aussi essayé à la mise en fiche, mais c'est celle de l'archéologue et non de l'objet qu'il imagine (p.67), déviation logique inspirée du vocabulaire anthropomorphe de l'archéologie, en céramologie notamment (col, panse, pied, oreille, etc.).

La terminologie de l'analyse archéologique n'est pas non plus absente des media. La notion de couche est bien répandue, de même que celle de niveau comme surface d'une couche. Il est excusable, au demeurant, que la distinction ne soit pas parfaite quant la technique l'est, et l'archéologue de W. Smith (p.105), s' "efforçant de mettre à ciel ouvert la couche de cendre sans y creuser" donne une excellente leçon de pratique à ses lecteurs. Le "niveau d'occupation" est présent chez Brunner comme chez Smith (*Eclipse totale*, p.139), mais il signifie encore parfois de manière erronée la hauteur ou la profondeur d'une fouille chez bien des auteurs : "nos fouilles (...) avaient atteint un niveau très intéressant" (*Le masque de jade*, p.101, est l'exemple même d'une formulation ambiguë qui n'est pas propre aux seuls archéologues de papier. La notion de stratigraphie, interdépendante, s'individualise parfois - chez Carsac, dans Jeff Hawke, et même chez Walt Disney où celle d'un tell est comparable, pour les Castors juniors, à "une vraie tranche napolitaine". La terminologie générale de la fouille, enfin, très XIXe siècle, est partagée par professionnels et auteurs de fiction. Mettre au jour, déblayer, exhumer, dégager, découvrir (Ferdrière, *L'archéologie aujourd'hui*, p.23) sont bien les seuls termes utilisés - mais il est vrai que le vocabulaire demeure très limité pour ne pas dire obsolète.

A la limite de l'archéologie de terrain et de celle de laboratoire, l'exploitation des données et leur formulation par les publications archéologiques n'est pas ignorée des media. Préalable indispensable dans la collecte des données, les carnets de fouille, qui sont rédigés chaque soir après le travail chez Carsac (*Une fenêtre sur le passé*, p.20), puis les rapports de fouille signalés par A. Christie (*Rendez-vous à Bagdad*, p.225) et Guieu (*Les rescapés*, p.16), et dans *Meurtre au British Museum* (p.61). "La publication : une obligation", dit Barker (p.222). Notion bien perçue par Leloup (Yoko Tsuno, *Message pour l'éternité*, p.46). Même en cas de mort prématurée de l'archéologue. "Posthumous publication by professional ghost writers is better than nothing" dit encore Barker (p.222). La secrétaire de l'archéologue qui se livre à cette activité dans *Le vent fait ce qu'il veut* ne laisse pas d'en faire douter. Que tirer de notes éparses ? L'archéologue mourant de Philippe Beaussant s'en rend compte également : nul ne pourra reprendre son travail, rebâtir ce qu'il a démonté.

Plus généralement, la publication archéologique a mauvaise presse. Les "in-folios besogneux" (Goimard, *Fiction*), les "dissertations stériles" pour devenir membre d'une académie de province (Th. Gautier, *Arria Marcella*, p.120) ou pire, vu du côté des archéologues de métier, les revues de vulgarisation, "une chose qu'il ne lisait pas habituellement" (*La planète des tumulus*, p.4)... Mickey, qui se promène "en touriste" au temps de Néfertiti, ne pense pas autrement, qui admire les colonnes couvertes de

hiéroglyphes d'un temple et affirme au jeune lecteur : "Très intéressant ! Beaucoup mieux que dans les livres d'archéologie !".

L'archéologie de laboratoire, a contrario, n'est pas dédaignée quoiqu'elle soit mal connue. Savoir quels objets étudier et dans quel état on les trouve n'est pas à la portée de tout le monde. Les conditions de dégradation des vestiges ne pouvaient être explicitées que par un professionnel, même dans la fiction. Fr. Carsac s'en charge dans *Premier Empire* (p.75). "Il explorait, sans grand espoir, une maison écroulée. La terre l'avait envahie, et tout ce qui avait été bois était pourri tout ce qui avait été fer n'était plus que rouille". Que reste-t-il ? Des os et des tessons. Si l'ostéologie animale, en paléontologie seulement, (Efrémov, p.94), n'est citée qu'une fois, la céramologie en revanche est partout reconnue et c'est sans doute la seule branche de l'archéologie à avoir suscité un héros dans la science fiction.

"Soigner les poteries... profession fascinante" (Dick, *Le guérisseur de cathédrale*, p.85) pour l'archéologue/médecin du passé. La bande dessinée, elle, affecte souvent aux vases céramiques des qualités humaines, trop humaines. Bercées comme un nouveau-né (Vandersteen, *Les martiens sont là*), aimées comme une femme - "ces poteries que vous chérissez tant" (Damien, p.44) - elles témoignent d'un investissement affectif jouant sur la terminologie anthropomorphe officielle. Dominique Hê, avec Marc Matthieu, livre ce dialogue sybillin : "Il a un corps splendide (...) - N'est-ce pas ? Et vous avez remarqué comme il a la lèvre épaisse et le col rectiligne ? Notez également l'épaule haute et la panse bien arrondie. - Ce qui me choque un peu, c'est le pied si étroite (...). De qui parle-t-on ? D'une femme, d'un homme ? Non, d'une terre cuite (*Le faucon de Mû*, p.24). Et le narcissisme n'est pas loin lorsqu'on lit dans *Les Maîtres feu* de Joëlle Wintrebert ce curieux symbolisme céramique : face à une précieuse poterie brisée par la femme de sa vie, le héros se saisit de fragments, "en ajusta machinalement deux ou trois avant de les laisser retomber avec un geste vague (...). Il se sentait exactement comme cette potiche (...). Ou trouverait-il la force de se faire l'archéologue de son propre passé ?" (p.187).

Le céramologue apparaît parfois comme un personnage peu sérieux. Les archéologues amateurs de puzzles sont évoqués dans *l'Archéologie aujourd'hui* (p.90). Depuis toujours, ils font rire. "Ah ! oui, les petits pots cassés ! ça vous amuse toujours ?", demandait Labiche dans sa *Grammaire* (p.20). Telle néophyte de *Rendez-vous à Bagdad* (p.190) passe à la vue des "premiers paniers de débris" céramiques, de l'hilarité à l'intérêt. "Comment pouvait-on s'intéresser à de pareils détritrus ? Quant elle eût appris à les distinguer, et d'après un fragment, à reconstituer par la pensée l'objet entier, elle changea d'avis". Parfois, c'est l'effet inverse qui intervient. "Je poursuivais des recherches à l'Université de Columbia sur une civilisation pré-maya (...) Je souris aujourd'hui quand je songe à la passion avec laquelle je me consacrais à ces petits bouts de terre cuite..." (*Jogging*, p.259).

Le mobilier céramique représente en effet, dans les media, la plus banale des découvertes, ce qui rend d'autant plus saisissant au public le contraste avec la vénération que lui vouent les archéologues. Le vocabulaire de la fiction est péjoratif par essence,

quoiqu'il ne fasse, à tout prendre, que refléter celui d'une archéologie officielle habituée aux vases admirables et intacts, richement décorés et peints ; tout ce qui est autre est donc "vulgaire" ou "grossier", avec des nuances. "De bien maigres résultats : des tessons de la plus vulgaire des poteries..." lit-on dans *Les mystérieuses cités des sables* (p.13). "Leur poterie était grossière" (Smith, *L'oiseau de soleil*, p.224) dit-on des Puniqes. "C'est du travail assez grossier" (*Rendez-vous à Bagdad*, p.71) etc. Chez Renard, en négatif : "La fouille ne mit au jour nulle poterie, même grossière..." (*Le brouillard...*, p.87), pis-aller qui aurait été acceptable pour pallier à l'absence totale de vestiges, et comme pour mieux servir de repoussoir, le trésor monétaire découvert par Parthénope (*Les queues de Kallinaos*, p.184) est renfermé dans un pot "en terre vulgaire". Le meilleur et le pire. Certes, les termes de "vulgaire et de "grossier" sont abondamment utilisés par les céramologues. Le risque reste grand, cependant, de conférer à ce qui ne devrait être qu'une description de l'apparente composition d'une argile le caractère critique d'un jugement de valeur. Un pot grossier ne fait pas automatiquement une civilisation grossière et même les archéologues professionnels tendent à l'oublier.

Il est rare enfin que le céramologue de fiction dépasse l'analyse visuelle et se lance dans l'analyse physico-chimique des tessons. Mieux qu'un spécialiste ou presque, celui de Philip K. Dick se veut savamment technique : "Ce n'est pas de la terre cuite à basse température" (...) mais "peut être même à 1250° (...). C'est du grès". On lit plus loin : "Le blanc du vernis me fait penser - mais c'est juste une hypothèse - à un composé d'oxyde stannique. Ce serait alors une majolique. On appelle ça habituellement la glaçure stannifère" (p.150). Non, il ne s'agit pas d'un congrès de céramologie, mais d'un roman de science fiction.

Le travail du céramologue est donc loin d'être inconnu des lecteurs de science fiction ou de bandes dessinées. Dans la littérature "classique", Vian s'était fait un plaisir de l'outrier à loisir dans *L'Automne à Pékin*, (p.71). L'impression générale est celle d'un travail gêné par un désordre effrayant. "L'égyptologue, vêtu d'une blouse grise constellée de taches, s'agitait au milieu d'un incroyable capharnaüm. Sur trois tables, soutenues par des tréteaux, étaient étalés des débris de poteries" (*Meurtre au British Museum*, p.119). Mais un ordre règne sous l'apparent désordre. Le lavage et le triage des poteries, leur classement par époques, sont connus des lecteurs d'Agatha Christie et la typologie de ceux de *Meurtre au British Museum* (p.123). Le phénomène du remploi des céramiques et son intérêt provient aussi de la romancière anglaise, qui signale des céramiques réparées au bitume, réutilisées et découvertes dans les fouilles de *Meurtre en Mésopotamie* (p.53). Au lavage succède parfois le décapage " au moyen d'une solution d'acide chlorhydrique" (p.55) ; comme le dit Vian, "il tenait à finir de désincruster son pot turcique"... (p.71). Mais ce que ne disent ni Christie ni Vian, c'est l'obligation de rincer les poteries après tout traitement, de peur de voir s'effacer les décors de surface !

Le recollage, moins glorieux encore, est peu évoqué (*Meurtre en Mésopotamie*, pp.36 et 77), visible seulement dans Jeff Hawke. Et connu par son contraire chez Vian ! Le céramologue n'y découvre que des poteries intactes - mais il ne se laisse pas abattre pour

autant. "Et casser des pots toute la journée pour les faire entrer dans des boîtes standard, vous vous imaginez que c'est une plaisanterie ?". Le guérisseur de poteries les restaure, à condition de disposer de tous les fragments ou de les refaçonner, à l'aide d'aiguilles à fusion, pour vitrifier l'argile. Acte déjà plus créatif que la simple restauration.

Ce qui est certain, en tout cas, c'est que la céramique en tant que mobilier riche ou pauvre, reste bien le symbole de la découverte archéologique. Aujourd'hui encore, comme sans doute demain, l'archéologue trouvera des pots, en terre cuite, matériau imputrescible défiant le temps. Il faut dire qu'on l'aide déjà : Jean Pierre Raynaud, artiste (?) contemporain, ne fait que des pots, les enterre et signale l'emplacement. Le pot ? A l'entendre, "c'est comme des vases de fouille, l'idée de l'éternité, mon urne funéraire...". Ce qui appelait un commentaire. Le quotidien *Libération* ne s'en est pas privé. "N'avoue-t-il pas le plaisir d'imaginer, dans un avenir lointain, l'étonnement de ceux qui pourraient découvrir, médusés, la dynastie des pots en P.V.C., matière imputrescible, qu'il a enfouis, jadis, sous un terrain vague de Gennevilliers ? N' imagine-t-il pas, déjà, ces archéologues du futur s'enorgueillir d'avoir exhumé, non pas 4.000 vulgaires pots, mais 4.000 "Jean Pierre Raynaud" ?<sup>47</sup>, qui iront sans doute grossir les réserves d'un musée et dégageront la même léthale impression que les théories de vases grecs alignées sur les étagères de musées de provinces - ou de celui du Louvre. Il n'en reste pas moins que le pot, symbolique ou concret, est ce qui vient immédiatement à l'esprit du public lorsqu'on lui parle de fouilles.

Ces musées où moisiront les pots de J.P. Raynaud, les lecteurs les connaissent bien, même s'ils ne les fréquentent pas. Dans les media, le musée archéologique, systématiquement, est un lieu à fuir. De l'ennui qui s'en dégage à la mort qu'on y rencontre, tout est fait pour en décourager la fréquentation. "Museum lugubre" ou "musée poussiéreux" (*Sphinx*, p.97), "atmosphère oppressante" (*ibid.*, p.95), "salles tristes des réserves" (*Le guetteur d'ombre*, p.88), conservateurs ou archéologues morts ou assommés allongés sur le marbre glacé de la salle égyptienne (ah ! les momies ressuscitées !). Il n'est pas un roman, pas une nouvelle, qui ne les présentent comme tels.

Les activités qui s'y déroulent, on ne s'en étonnera pas, présentent par conséquent les mêmes caractéristiques ennuyeuses et dépassées. Qu'y fait-on ? On y classe les trouvailles, et on procède à des analyses de laboratoire. On y "conserve" (*Nécro-Archéologie*, p.50) les objets.

La classification a longtemps été considérée comme le but en soi de l'archéologie (*L'archéologie aujourd'hui*, p.112), la suite logique, voire unique de la fouille. L'archéologie ? "Creuser, classer et cataloguer" (*Mastodonia*, p.12) ou encore "fouiller, étiqueter, identifier" (*ibid.*, p.10). C'est, dans le meilleur des cas "au bout d'une semaine de recherche et de classement" (Tardi, *Polonius*, p.20) que l'archéologue pourrait entamer le travail "sérieux". Mais non, il s'épuise en "inventaire laborieux" (*L'exorciste*, p.7) ou "saisonnier" (Belen, *40 siècles nous contemplent*), ils établissent des catalogues, numérotent (Bill Doede, p.85), ils vérifient le "catalogue des artefacts" (*Eclipse totale*, p.212), "répertorient" des vases (W. Smith, p.217), inventorient des ruines (*Kid Jésus*, p.47), photographient/

mesurent/analysent/dessinent chez Idris Seabright (p.10) et inversement, en blouse blanche, "classent, dessinent et analysent" dans *Le guetteur d'ombre* (p.16) ce qui, à tout prendre, est encore l'ordre le plus logique. Peu de variantes, on le voit. Peu d'auteurs aussi pour imaginer un dépassement, même stérile, de ce "travail de bénédictin". "Je suis archéologue. Je m'occupe des objets retrouvés. je les identifie, je les classe ; j'en dresse un catalogue, j'estime leur valeur culturelle", dit le guérisseur de cathédrale (p.194). Enfin, après le classement des découvertes, seul W. Smith indique que l'archéologue se doit de les comparer à celles déjà faites ailleurs, et de les publier... (p.184). Mais bien des archéologues de métier n'en arrivent de toute façon jamais là.

Restitution, attribution et datation, "une archéologie un peu simplette" pour P.-Y. Balut (*RAMAGE*, 2, p.175) - mais seulement si l'on s'en tient là - est bien, en tout cas, la seule perçue par les media. Pour la plupart, les auteurs d'oeuvres de fiction n'imaginent au mieux que l'interprétation des données, soit que l'objet de fouille porte en lui-même la réponse à la question : "Made in Birmingham" pour Jeff Hawke, ou "Made in Japan" (Rick Marshall). Mais la poterie de Birmingham est découverte dans une tombe romaine et l'estampille commerciale apposée au bas d'une colonne grecque profondément enfouie... La datation n'est jamais évoquée ou presque, et, lorsqu'il y a attribution, c'est l'attribution automatique qui est la seule évoquée. Tel mur maçonné, dans *Le 13e apôtre* de Walthéry, est à l'évidence (sic) antérieur au XVIIe siècle et l'anthropologue de Mieux vaut mourir classifie un crâne jauni "presque par réflexe" (p.47).

L'archéologie de laboratoire, même dans la science fiction, est bien en deçà de ce que la réalité, déjà, opère. Seuls Silverberg et Brunner, dans leurs derniers romans, utilisent l'enregistrement des données de terrain par ordinateur. Nul n' imagine les autres utilisations de cet appareil précieux, comme, par exemple, les projections tri-dimensionnelles des sols de bâtiments ou de champs par l'exagération des reliefs dans le cas de structures de faible amplitude (Barker, p.31). Très classiques aussi se révèlent les analyses physico-chimiques, dont les produits sont conservés dans des "flacons multicolores" (*Damien*, p.230 et *Meurtre au British Museum*, p.20), dont l'outillage médiocre ne livre que des "appareils où des ornements de cuivre étaient soumis à un traitement chimique" (*Meurtre en Mésopotamie*, p.45), après un examen au microscope qui a tout de même désormais remplacé la loupe chez l'archéologue de papier. Et lorsqu'il y a mention de l'analyse physico-chimique, la seule mise en relation est avec le souci de datation, comme si l'analyse donnait la date d'un objet, utopie largement partagée. Les "dateurs à rayons, analyseurs à bombardement neutron, et analyseurs chimiques" de Brunner (*Eclipse totale*, p.72) y parviendront peut être, mais après-demain, et justifieront alors au sein des équipes d'archéologie une branche nouvelle, spécialité des "chronologues" (Silverberg, *Un milliard...*, p.13). En attendant, la dévotion la plus complète reste attachée à la datation par carbone 14, partout utilisée, même sur les sites vieux d'un million d'années (Hogan, *Inherit the stars*). Hélas ! Au-delà de 50.000 ans, le carbone 14 d'un corps est complètement désintégré. Peu d'auteurs restent dans des normes correctes et moins encore savent l'imprécision de la technique, "peu précise et les erreurs de

plusieurs siècles ne sont pas rares" (W. Smith, p.46), ou "effectuée à soixante dix ans près" (Tucker, p.85). En archéologie, la science n'est qu'un leurre pour la fiction et seul compte en réalité le jeu complexe de ses motivations.

### Pourquoi l'Archéologie ?

Quoiqu'il ne s'agisse là ni de méthode ni de technique, l'examen de ses motivations s'impose en ce qu'elles influent néfastement sur la perception que le public se fait de la pratique archéologique. La question, posée à des professionnels, n'engendre, semble-t-il, que des platitudes. Le but de l'archéologie, pour la New Archeology, est de comprendre le passé. C'est peut-être là confondre la finalité et le résultat. Les définitions sont toutes réductrices "Le but de l'archéologie est de retrouver la nature des civilisations disparues à partir de ce qui n'a pas disparu" (Rathje, *L'archéologie aujourd'hui*, p.251). Ou pudiques : "Qu'est-ce que le monde attend réellement de l'archéologie ? (...) que l'archéologie lui apprenne quelque chose sur le passé de l'humanité" (*La truelle d'or*, p.49). Tout ceci ne va guère plus loin que les romans d'aventure ou de science-fiction. "Votre vocation est d'exhumer des antiquités" (*L'or du Zéphyrus*, p.30). Quel est le but de l'archéologie ? "Reconstruire des temples détruits par le temps..." insinue Beaussant (p.38). On comprend que la New Archeology se soit rebellée et qu'elle ait tenté, si vainement, de déterminer les lois du comportement humain. Mais tant qu'à rêver, autant aller plus loin, et la "psycho-histoire" d'un Isaac Asimov bien autrement savant permet d'appréhender au passé, présent et avenir les lois universelles du comportement humain. Il est vrai qu'il ne s'agit que de science-fiction.

Pourquoi fouiller ? La réponse est à deux niveaux : pourquoi une époque, un pays, une civilisation, etc. Nous restons là entre scientifiques. Mais, fondamentalement, pourquoi devenir archéologue ? La question glisse alors insensiblement vers la psychanalyse. La littérature fantastique et de science fiction n'a pas manqué d'y répondre, si nous n'avons pu l'exprimer. On fouille - on fouaille - la terre pour combattre Lucifer (traditionnellement le diable vit sous terre) et pour enfin découvrir "les causes premières et les origines" (*Le cimetière de l'effroi*, p.36). La question des origines est, de loin, la plus classique. Et si, dans la réalité, on se demande "à quel moment a pris naissance l'espèce humaine", une dérivation simple du thème énonce, dans la fiction scientifique "sur quelle planète a pris naissance l'espèce humaine" ! Tels archéologues, qui partent "pour rechercher dans leur histoire la première étincelle de civilisation" (Williamson, *Une planète à piller*, p.66), découvrent du même fait que la Terre (oubliée depuis longtemps) est le monde natal de l'humanité. Le problème du chaînon manquant, évoqué par *L'Archéologie aujourd'hui* (p.293) l'est aussi par *Le grand ancêtre* (p.72), où l'archéologue de service, Emmer, est "de type néanderthalien" ! Chez Sérinel (p.64), on découvre que le grand ancêtre n'est ni d'origine humaine ni celui des humains. La problématique change donc : quelle est "l'origine commune de toutes ces races antérieures à l'homme". Pourquoi fouiller ? Pour retrouver l'origine de l'homme, même si elle est triviale, non divine. Ou du singe (*La planète des singes*, p.136). Que cherche

l'archéologue ? "le mystère de la vie en général et de l'humanité en particulier" (**Le cimetière de l'effroi**, p.149), "l'intelligence dans le Cosmos" (Strougatski) ou encore "l'éternité retrouvée, je veux dire l'or du temps" dans le vagin béant d'une statuette païenne (**Fin de siècle**, p.10). Que trouve-t-il ? "la ligne de foi" chez Vian, la formule de l'immortalité (**Mieux vaut mourir**), les débris informes de la race humaine disparue et recréée (Andrevon, **Le désert du monde**)... Le thème culmine peut-être avec Sériel dans une nouvelle où un archéologue détruit l'humanité mais où une archéologue la refonde : Eve était archéologue ! On ne saurait mieux dire. Et lorsque Schnapp, comme Agache, comme moi-même et bien d'autres s'interrogent sur l'archéologie, il y a de quoi répondre : "n'y aurait-il pas une crainte du présent ou de l'avenir ?" (**L'archéologie aujourd'hui**, p.13). Tous les auteurs en sont conscients sinon nous mêmes, qui font dire à leur héros, vieil archéologue d'un roman à l'eau de rose : "comment concevoir l'avenir sans référence au passé ?" (**Le masque de jade**, p.109). Et que l'archéologue se fasse héros dans un monde où l'archéologie devient une sauvegarde n'a plus rien d'étonnant. A contrario, découvrir, par l'archéologie, que la race humaine est périssable, est chose dangereuse. Constaté la disparition d'autres civilisations que la notre ne l'est pas moins. "Il n'est pas bon pour des êtres humains de constater que toute une race intelligente peut mourir" (**Eclipse totale**, p.29).

Mais ce refus de la mort, de la disparition générale ou individuelle, suscite dans l'esprit du public des réactions curieuses. A refuser la mort, on invoque les succubes. Les cas ne manquent pas. "Dans le dernier quart du XXe siècle, les croyances traditionnelles ont prospéré (...). Le public s'est passionné pour les hypothétiques incursions d'extra-terrestres aux époques les plus reculées, (...) pour les archéologues radiesthésistes et les fakirs thibétains". (Rob Swigart, **Le livre des révélations**, p.114). L'archéologue extra lucide n'est pas né de l'imagination des auteurs de fiction. Agache (p.10) s'indigne contre cette "archéologie intuitive" fondée sur la para-psychologie, qui s'évertue à "faire parler les objets sortis du sol". Il est vrai que ceux-là ont un célèbre précurseur, André Malraux, qui confia un jour à des mediums une ancienne étoffe pour déterminer son origine <sup>149</sup>. Dans **Modesty Blaise**, une jeune voyante, véritable détecteur humain, assiste l'équipe d'archéologues, et des fouilles sont entreprises sur indication d'un parapsychologue dans **La vérité avant-dernière** de Dick (p.202). Il est plus grave que ce soient les journaux qui propagent, sur un mode trop plaisant pour être honnête, les mêmes jugements de valeur, qui sont critiques au fond. B. Lequeux (**Archéologie, imaginaire et réalité**, chapitre 4) signale utilement un article du **Nouvel Observateur** <sup>50</sup> où l'archéologue, "telle une jeune voyante lisant des certitudes dans le marc de café", est une "spécialiste" qui "voit les choses qui échappent au commun des mortels". Il est clair que, de la réalité retrouvée, le vestige tronqué, à la reconstitution archéologique telle qu'elle est livrée au public, il existe un abîme infranchissable : le processus d'analyse et de raisonnement dont nous n'arrivons pas à lui faire prendre conscience et qui confère à l'archéologie une aura de mystère dont elle se passerait bien.

Car le sol n'est qu'un cryptogramme dont tout le monde ne possède pas la clé. "On creuse, on fouille, on décrypte..." signale Kid Jésus (p.95). On "déchiffre" (**Le guetteur**

d'ombre, p.12). Le discours archéologique officiel, pour symbolique qu'il soit, prête le flanc à la vision dévoyée des para-archéologues. "Il faut imaginer la terre comme un livre dont les objets forment le texte" (Leroi-Gourhan, 1950, cit. **Archéologie : réalité et imaginaire**, chapitre 4). Ou encore : "The landscape is a palimpsest on which all man's activities have left some trace". Platitude, tranche Barker (p.27), mais lui-même n'écrivait-il pas peu avant que le sol est un document historique qui, comme tout document écrit, doit être "déchiffré", traduit et interprété... (p.11) et peu après que "creuser des trous, même bien documentés, dans un site ancien est comme perforer et extraire des fragments d'un manuscrit inédit et non étudié, les transcrire puis les détruire" (pp.41-42) ? La terre, livre d'arcanes, ne se livre qu'aux initiés. Les media se sont emparés de l'image. Que fait-on des vestiges, interroge le shériff du **Trésor du gros magot**. "On les fait parler, mon ami ! Ces vestiges nous racontent une histoire inouïe... Nous revivons les minutes exaltantes du passé... Je m'y vois déjà !" Ou encore : "Mais vous n'entendez pas les pierres ? Elles parlent, et elles parlent de mort !" (**Le vent fait ce qu'il veut**, p.117).

Et il n'y a pas loin, du mythe à la réalité. Qui influence qui ? A propos d'archéologie, Hepnel, cité par Binford (Courbin, *op.cit.*, p.103) affirme que "le passage des faits à la théorie requiert l'imagination créatrice". Souvent sollicitée est celle des archéologues de papier. Pour **Le masque de jade** (p.102), c'est le mélange d'"une science solide" et d'un "aspect visionnaire de sa tâche" qui fait d'un archéologue le meilleur de sa profession. Dans deux autres nouvelles, **Mirage** de Simak et **La planète des Tumulus**, l'archéologue agonisant "voit" ce qu'étaient réellement les ruines qu'il recherchait et celui de **la Ville des sables**, rêve ou réalité, a des visions dignes des Pères du désert.

Ce sont, curieusement, des motivations de type para-bibliques qui les poussent à fouiller. Sans même parler des moines archéologues de **Damien** ou de **l'Exorciste** qui creusent le sable du désert pour y combattre Satan, combien de nos collègues de papier s'obsèdent-ils sur les sables désertiques... De l'Exopotamie à la Mésopotamie, pourquoi toujours cette archéologie du sable ? Le stéréotype littéraire a certainement valeur de symbole. Le sable protège de la pourriture et de la décomposition de la matière organique. "Damms espérait trouver au fond, dans le sable, l'image intacte d'une tragédie aussi poignante que les vestiges de cette famille de Pompéiens pétrifiés, exhumés des cendres volcaniques..." (**L'or du Zéphyrus**, p.24). Tel relief de Néfertari, "tiré du sable" (Beaussant, p.29), telle ville recouverte de sable (Bill Doede), le sable encore de la Lune rouge où l'archéologue, vivant un nouvel érémitisme, lutte et creuse seul dans le désert de Mars (Hampson, p.10). Tiré du sable, tiré du temps. La vie, pour l'archéologue de Brion, n'est qu'une coulée de sable, un renversement du sablier. Et le rapport précis entre sable et divinité fonctionne à trois reprises au moins. L'archéologue Gabrièle, "titillée par le désert, me demande si je crois en Dieu" (**Les bétises**, p.458). Celui de Boris Vian, en quête de sa ligne de foi, détruit hôtel et chemin de fer... Il est imprudent de bâtir sur le sable, dit la Bible. Et la parodiant enfin, Falchu'un le Faucon, prédateur comme tout archéologue, de dire : "Tout est sable et redeviendra sable..." (**Fin de siècle**, p.51). Beaucoup de sable, mais une ignorance totale des



techniques permettant de fouiller un site ensablé : le sable n'est bien là que pour symbole.

Mais il n'est pas de Dieu sans Diable et de désert sans serpent, sans le Serpent. On reste ainsi accablé par l'accumulation des phrases qui mettent en relation archéologie et reptiles. Tel archéologue fouille la pyramide de la mort, dite aussi pyramide du Crotale. Mortimer, Erica Baron (*Sphinx*, p.177) Paul Foran, s'oppose au cobra victorieusement, mais Gabrièle "tient une vipère par la queue et rit" (*Les bêtises*, p.453) et Vian d'énoncer les pensées reptiliennes de l'archéologue, (p.120), son intimité avec Satan ainsi démontrée.

Celle de l'archéologue avec l'objet de son désir n'est pas moins présente dans les media. Depuis toujours, la littérature y insiste et Th. Gautier, avec ses "magnifiques seins de femme" d'un moulage pompéien (*Arria Marcella*), Mérimée avec sa *Vénus d'Ille* ou Henry James avec la Junon de marbre du *Dernier des Valerii* sont là pour établir dès l'origine l'équation sexe/archéologie. Les égyptologues, dans leur ensemble, cèdent plutôt à la fascination de la nécrophilie (sur le déshabillage d'une momie, féminine comme il se doit, il faut lire Bram Stoker dans *Le Joyau des 7 étoiles*). Tel autre archéologue cède à "la séduction de l'archéologie" (*Le cimetière de l'effroi*, p.36). On croirait Joseph et la femme de Putiphar. "Un chagrin d'amour avait déterminé sa vocation" (*Cimetière...*, *ibid.*) et "après la mort de sa femme, (il) n'avait plus voulu fouiller que des grottes, des cavernes de plus en plus profondes et noires" (*Le guetteur d'ombre*, p.87). Oui, l'archéologie et les fouilles fonctionnent parfois comme "leurre sexuel" (*L'or du Zéphyrus*, p.35) de l'avis même des auteurs de fiction, et les media se méfient même de notre comportement face aux objets inanimés. Corbeck, dans *Le Joyau des 7 étoiles*, regarde ses lampes "amoureusement" (p.95). Le Pr Tangye, de même, réagissant à une trouvaille : "ses doigts tremblaient en caressant les entailles usées, devenues presque lisses..." (*Modesty Blaise et l'homme montagne*, p.225). Tel autre "reconstituait le plan de quelque villa romaine, ému jusqu'aux larmes lorsque naissait sous la pioche les géométries d'un reste de mosaïque ou la courbe lisse d'un tessou sigillé" (*Le guetteur d'ombre*, p.52). Lambique, lui, berce une amphore, comme un nouveau-né (*Les martiens sont là*)... Curieuse relation entre le découvreur et la découverte, l'accoucheur et la chose accouchée. Curieuses naissances, ces lents et pénibles cheminements des fouilleurs dans des boyaux étroits, ces têtes d'archéologues giclant de puits ou de sombres cavernes. Notre Mère la Terre ? Curieux sentiments que ceux qu'on nous attribue trop souvent, devant quelque "Margot dont la peau avait la blancheur de l'albâtre" et qui "ressemblait de façon frappante à une statue romaine de l'époque hellénistique qu'un archéologue pudibond aurait habillée" (Merritt, *La femme-renard*, p.102). Curieuses émotions qui poussent le Pr. Fowler, M.A., F.R.S., F.G.S., à travailler "half naked corkman crouching over his beloved pneumatic drill" (*Time's arrow*, p.113) ce qui pousse l'auteur à se demander - et à nous demander : "Do you think that Pr Fowler became a paleontologist because he likes playing with pneumatic drills ? Or did he acquire the taste afterward ?" (*ibid.*, p.112). Et sa pratique des fouilles ne le pousse-t-elle pas à revendiquer pour lui seul l'objet de sa passion ? Le vocabulaire amoureux, une dernière fois, est encore sollicité. "Il était normal qu'un archéologue se passionne pour les choses du passé, mais il semblait le

faire de manière exclusive, jalouse." (*Le masque de jade*, p.118). Paroles fictives et donc sans conséquences ? Que non pas. Les chercheurs de trésors, fléaux de l'archéologie, les revendiquent aussi, ruinant implicitement les efforts d'informations au public des archéologues de métier. Si l'archéologue, en effet, s'oppose au détecteur de métaux, c'est tout simplement qu'il est "jaloux" (*Historia*, n° spécial Chasse au trésor, p.25) de ce qui est caché dans la terre et qu'il veut "posséder" à lui seul... On aurait tort de sous-estimer l'impact de l'imaginaire dans la réalité.

Plus encore peut-être que le sexe, c'est la mort qui fascine l'archéologue et son public. Les professionnels eux-mêmes ne sont pas loin de se laisser aller à flirter avec la dame noire et ses suivantes, la maladie, la souffrance. Qu'est-ce que l'archéologie, pour Barker ? Une chirurgie, mais destructrice (p.11). Pour Leroi-Gourhan ? Une destruction, une "dissection" (1963, cit. *L'archéologie aujourd'hui*, p.52). Pour Flannery ? "La seule branche de l'anthropologie où l'on tue ses informateurs pendant qu'on les étudie" (*La trueller d'or*, p.50). Dissection, chirurgie, la fouille danse avec la mort et pourtant l'on désire une "archéologie vivante". Curieux paradoxe.

Il est en tout cas certain que la mort est entre tous celui des domaines qu'encensent unanimement les auteurs de fiction. "Un cimetière... terrain idéal pour fouiller..." (*La frontière de la vie*, p.15). La fouille du cimetière de l'effroi, entre autres, suscite des émotions sans comparaisons. D'une momie à ressusciter, l'archéologie dont on sait que "(he) rarely got excited over money or treasure", s'exclame : "This was more than treasure !" (*Resurrection Day*, p.98). "This is a real find ! s'écrit devant une momie extra-terrestre l'un des archéologues des *Vaults of Yoh Vombis* (p.130). Dans *L'oiseau de soleil*, "la plus importante découverte fut celle de 15 squelettes humains" (p.182) et les innombrables mentions de momies autopsiées ou la description pathétique d'une tombe d'enfant par Agatha Christie (*Meurtre en Mésopotamie*, p.52), indiquent bien que ce qui fascine et choque à la fois, dans notre profession (et surtout le public anglo-saxon semble-t-il) est bien la promiscuité morbide avec l'au-delà. Tel faux archéologue se camouflera, dans la b.d., sous un costume inspiré de celui des vampires et portera le nom vite décodable de Pr Goulard. Nécro-archéologies et malédictions de tombes profanées sévissent partout dans les media, et pas seulement dans ceux de fiction. Révélatrice à ce titre est la prise de position des chasseurs de trésors. "Le code du chercheur de trésor exclue la profanation des tombes" ose publier *Historia* (*Ibid.*, p.20) - sous-entendu : et l'archéologue, qui ne respecte rien, s'empresse de les violer.

A cette image de marque un peu décevante de notre métier d'archéologue, peu de motivations pathologiques manquent donc à l'appel. Ou peu de leurs conséquences : la folie, la pathologie "douce" de l'archéologie, celle qui se fonde vraiment sur des réalités humaines -et avouables - n'a par conséquent que bien peu de succès : passion d'enfance réalisée - l'archéologie est un jeu d'enfant, et, pourquoi s'en cacher, un jeu plaisant. "Après tout, l'archéologie est amusante. Diable, je ne pioche pas le sol périodiquement pour "réaffirmer" mon statut" (*La trueller d'or*, p.53). A la vocation enfantine d'un Carcopino, encouragée par

son instituteur, répondent celles des petits héros de bandes dessinées, enfants sérieux et savants avant l'âge, ou celle, avouée, d'archéologues de science fiction. "Dans mon enfance, je jouais dans les ruines de leurs camps" explique celui du *Grand Ancêtre* (p.78). "La scène de mes recherches archéologiques a toujours été mon Ecosse natale" indique tel autre du *Monstre de Dungareen* (p.11).

Avec les ans, l'archéologue, détaché d'une passion enfantine, souffre d'un défaut ultime, qui lui non plus n'est pas un mythe quoiqu'il soit loin d'être le lot commun : il recherche la gloire avant tout. "Nous autres archéologues, sommes une curieuse espèce d'individus. Nous travaillons non pour gagner de l'argent mais pour devenir célèbres" (W. Smith, p.223). Et ce terme même, incidemment, apparaît partout dans les récits de fiction. Le Pr Pauncefoot Jones, "le célèbre archéologue" (*Rendez-vous à Bagdad*, p.35) n'est qu'un exemple parmi des dizaines d'autres. Le désir fou d'une "belle carrière" (*Sphinx*, p.279) partout évoqué. Mais pas toujours réalisé. "He had thought of glory, and there was no glory", constate, dramatique, l'archéologue aux portes de sa mort (*Mirage*, p.69). Dans la réalité, sans doute ne faut-il pas être archéologue si l'on veut devenir célèbre...

Mais il est bien d'autres compensations. Etre le premier à toucher les choses du passé, les voir "renaître", même tronquées, sous la truelle ou le grattoir. Avoir "l'immense perspective du Temps, qui fait la grandeur de la paléontologie.." (Efremov, p.115). Défier le Temps, même pour l'archéologie des périodes proches, n'est pas non plus une invention des média. L'archéologie, dernière aventure des temps modernes, s'interrogent-ils ? Le Pr. Jones, aventurier de l'arche perdue, est bien loin de la réalité, pourtant. Fouiller est avant tout une aventure humaine. Très humaine : "Ah ! fouiller des ruines non humaines !" s'exclamait, avec un zeste d'autobiographie, Fr. Carsac dans *Premier Empire* (p.73). L'archéologie, quelque exotique qu'elle soit, exige en effet un réalisme trop concret pour être aventureux.

Il serait dommage enfin qu'on tienne une telle analyse pour un simple exercice de style. Savoir ce que le public pense de l'archéologie n'est pas vain. Plus encore qu'utile à l'histoire de l'image de l'Archéologie, l'examen de l'imaginaire collectif qui juge et jauge notre métier est une donnée en soi qui doit nous pousser à corriger par touches successives, les visions fausses ou faussées qu'on a de nous et de nos "mystérieuses" activités. Et ce par tous les moyens, expositions, livres d'enfants ou de vulgarisation... Tant que les archéologues eux-mêmes ne façonneront pas les mentalités - et certains l'ont déjà fait, sans préjudice pour leur réputation - l'archéologie, ses buts, et ses résultats n'apparaîtront jamais que comme des arcanes interdites au public et par conséquent soumises à suspicion. Il faut, enfin, aller au-delà du stéréotype partagé par archéologues de métier et archéologues de papier. L'archéologue n'est ni laboureur ni détective ou pas seulement. Malgré cela, je ne peux m'empêcher de conclure, avec *Nécro-Archéologie* (p.39). "Ah ! Jordan ! L'archéologie, voilà un beau métier..."

Danièle ALEXANDRE BIDON,  
Groupe d'Archéologie Médiévale,  
Centre de Recherches Historiques de l'E.H.E.S.S.

1. Danièle Alexandre Bidon, "Les Archéologues de papier, fiction et réalité dans la bande dessinée", *Bulletin de la Société Historique, Archéologique et Artistique du Vieux Papier*, n°292, avril 1984, pp.173-182.
2. Linus et Vern, "Carnets d'un anthropologue frappé de folie", *Pilote*, 1975.
3. L'un et l'autre dans la revue *Fiction*.
4. Entretien avec Lyon Sprague de Camp, *Antarès*, n°8, p.113.
5. Aux U.S.A., l'archéologie est une des branches de l'anthropologie.
6. P. Courbin, *Qu'est-ce que l'Archéologie*.
7. Dans *Le vent fait ce qu'il peut*, roman d'amour ! p.11.
8. Voir sa représentation reproduite par Danièle Alexandre Bidon, *op.cit. (supra, n°1)*, p.177.
9. Au CNRS, par exemple, 32% de femmes pour 68% d'hommes, in *Archéologie : réalité et imaginaire*, chapitre 3.
10. "Sur la piste des Indiens", *Le journal de Mickey*, n°1634, oct. 1983, p.17.
11. *Spirou*, n°2028, 24 février 1977.
12. *L'archéologie aujourd'hui*, p.176.
13. *Le Téméraire*, n° des 15 juillet et 15 septembre 1943.
14. Voir P. Ory, *Le petit nazi illustré*, pp.105-107. N° du 15 juin 1943.
15. *Ibid.*, n° du 15 février 1943.
16. "Prospezione archeologica a Gangi Vecchio", *Archeologia Medievale*, II - 1975, pp.382-386.
17. Boileau Narcejac, *Opération Primevère* (Dencël, 1973), p.40.
18. Ruth Renell, *Le petit été de la Saint Luke* (Librairie des Champs-Élysées, 1980 copyright 1978).
19. Bande dessinée réalisée à l'occasion de l'exposition *Des Burgondes à Bayard, 1000 ans de Moyen Age*. Dessin : Juilliard ; texte : J. Pénichon et L. Wisznia ; recherches archéologiques et historiques : J.-F. Raynaud et M. Colardelle. Je remercie Patrice Beck qui m'a signalé cet opuscule.
20. Brian Aldiss, *L'autre île du Dr Moreau*, J'ai lu 1982.
21. Forest et Billon, *Le miroir aux tempêtes* (Albin Michel, 1982), p.20).
22. Tranchard et Corteggiani, *Rendez-vous à Kobs*.
23. Sur la controverse Histoire/Archéologie, voir J.-M. Pesez, "Archéologues et Historiens", *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire médiévales en l'honneur du Doyen De Bouard*, (Droz, 1982), pp.295-308.
24. Nous soulignons intentionnellement.

25. Voir à ce propos, sur le strict plan technique, **l'Archéologie aujourd'hui**, p.29.
26. Publiée dans **l'Histoire**, n°59, p.79.
27. **Le guérisseur de cathédrale**, p.115 ; **Le monstre de Dungareen**, p.11 ; **La frontière de la vie**, p.15 ; **Le trésor d'Angkor**, p.7 ; **Modesty Blaise et l'homme montagne**, p.30 ; et le **Cimetière de l'effroi**.
28. Cité in Agache et Bréart, **Revoir notre passé**, p.23.
29. **Ibid.**, figures 53 et 54.
30. **Antarès**, n°4, p.128.
31. **L'archéologie aujourd'hui**, pp.251-261. Très réjouissant, même si ce n'est pas de l'archéologie.
32. **Fiction**, n°102.
33. **Fiction**, n°257 (première publication).
34. En réalité, on l'a compris, des personnages historiques, respectivement peintre et militaire.
35. Cité par Agache et Bréart, **ibid.**, p.24.
36. G. Chaulet, **Fantômette et la télévision**, Bibliothèque Rose.
37. **Le Monde dimanche**, 21 juin 1981, p.V.
38. Paape et Charlier, **L'abominable homme des Andes** (Copyright 1963, ed. M. Deligne 1975), p.33.
39. J. Willaimson, **Frère de démon, Frère de Dieu**, p.42.
40. Par exemple, Warnant, "La statue vivante", **Spirou**, sept 1984 ou Hulet et Duchateau, **Pharaon, La malédiction de Seth**, ed. Novedi, 1983, p.10.
41. Par J.-J. Chiflet, publié in Catalogue de l'exposition "A l'aube de la France", pp.242-243.
42. Cf., à ce propos, Barker, **Techniques...**, p.70.
43. Brucato, **Histoire et archéologie d'un habitat médiéval en Sicile**, sous la direction de J.-M.Pesez (éd. Ecole Française de Rome, 1984).
44. **Photographies**, septembre 1985, p.37. Le numéro presque entier est consacré à l'histoire de la photographie archéologique. Y lire les articles de Gabrielle Feyler.
45. Que faire de plusieurs milliers de tessons quotidiens ? A ce propos, voir les opinions non pleinement satisfaisantes d'ailleurs de **l'Archéologie aujourd'hui**, p.89.
46. Pour la petite histoire, voici un extrait de la lettre de Froelich, écrite en réaction au n°178 de la revue **Fiction** (octobre 1968), après la publication d'une nouvelle de Miriam Allen de Ford : "Vous y trouverez une description des hommes de Néanderthal absolument aberrante : en réalité, ces paléanthropes marchaient debout, comme vous et moi quand nous n'avons pas bu ; ils parlaient (comment je le sais ? eh bien lisez le geste et la parole de Leroi-Gourhan) (...). Enfin p.77, le comportement du professeur Gundlichen est absolument incompréhensible et antiscientifique : pourquoi faire partir les témoins, que craint-il ? Ne

va-t-il pas rédiger une passionnante communication ? (...) On n'introduit pas ses doigts sous un crâne fossile comme cela, on le dégage au pinceau, on le consolide avec un vernis spécial, et il faut de longues heures pour le dégager de sa gangue". Lettre publiée dans le *Courrier des lecteurs* du n°179 de la *Revue Fiction*.

47. *Libération*, 12 août 1985, p.25 : "Raynaud - sur le pot" par Br. Paulino-Neto.  
 48. Malraux, *Hôtes de passage*, (Gallimard 1975), cité dans *L'Histoire*, n°57, p.43.

## BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

### 1. Archéologie - Divers.

#### Archéologie, Réalité et Imaginaire

- L'exemple français, ed. CAES-CNRS, 1985.  
 BORDES François -  
 "Science Fiction et Préhistoire", *Satellite*, n°16, 1959.  
 COURSE (La) AUX TRESORS EN FRANCE -  
*Historia*, n° Spécial, Tallandier, 1981.  
 FLANNERY Kent V. -  
 "La truelle d'or" (trad. P. Courbin), *Archeologia*, n°178, 1983 (copyright 1982).  
**Histoire et Bande dessinée**  
 Colloque International Education et Bande Dessinée, La Roque d'Antheron, suppl. à *BD Sup.*, n°10, oct. 1979.  
 REVE (Le) EGYPTIEN -  
*Silex*, n°13, 1979.

### 2. Littérature.

- BEAUSSANT Philippe -  
*L'archéologue*, Gallimard, 1979.  
 BRION Marcel -  
 La ville de sables, 1959.  
 BUTOR Michel -  
 "Monologue de la momie", *Silex*, n°13, 1979, pp.12-13.  
 GAUTIER Théophile -  
*Le Roman de la Momie*, (1857-1858), Garnier, 1963.  
 "Arria Marcella, souvenir de Pompéï", (1852), *ibid.*  
 HALLIER Jean Ederne -  
*Fin de siècle*, Albin Michel, 1980.  
 LABICHE Eugène & JOLLY Alphonse -  
*La Grammaire* (1867), Librairie théâtrale, Billaudot, s.d.  
 LAURENT Jacques -  
*Les bêtises*, Grasset, 1971.  
 MAURIER (du) Daphné -  
*La maison sur le rivage*, Livre de Poche, 1970 (co. 1969).  
 MERIMEE Prosper -  
 "Le vase étrusque"  
 "La Vénus d'Ille" Colomba, 1837.  
 MONTEILLHET Hubert -  
*Les queues de Kallinaos*, Ramsay, 1980.  
 MOINOT Pierre -  
*Le guetteur d'ombre*, Gallimard, 1979.  
 NADAUD Alain -  
*Archéologie du Zéro*, Denoël, 1984.  
 VIAN Boris -  
*L'automne à Pékin*, ed. de Minuit, 1956, ed. 10/18, 1967.

## 3. Romans d'aventures.

- DA ZERGUES Max-André -  
**La pyramide de la mort**, Ferenczi, 1954.  
 KONSALIK Heinz G. -  
**L'or du Zéphyrus**, Albin Michel, 1975 (co. 1973).  
 MICHEL André -  
**Le trésor d'Angkor**, Ferenczi, 1939.  
 SAINT-YVES G. et J.C. -  
**Les mystérieuses cités des sables**, Tallandier, 1930.  
 SMITH Wilbur -  
**L'oiseau de soleil**, Presses de la Cité, 1973 (co. 1972).

## 4. Romans d'amour.

- DELAY Charlotte -  
**Le vent fait ce qu'il veut**, ed. Colombine, 1981  
 DEMANGE Sandrine -  
**Un parfum d'odyssée**, ed. Colombine, 1981.  
 VALOIS Anne -  
**Le masque de jade**, ed. Colombine, 1981.

## 5. Romans policiers.

- BELLETTA P. -  
**Le revenant**, Hachette POL, 1981.  
 CHRISTIE Agatha -  
**Meurtre en Mésopotamie**, Librairie des Champs Elysées, 1967.  
**Rendez-vous à Bagdad**, Librairie des Champs Elysées, 1979 (1952).  
 COOK Robin -  
**Sphinx**, Trevisse, 1979.  
 DELAMARE Maxime -  
**Nécro-Archéologie**, Fleuve Noir, 1965.  
 LIVINGSTONE J.-B. -  
**Meurtre au British Museum**, Ed. du Rocher, 1984.  
 O'DONNELL Peter -  
**Modesty Blaise et l'homme montagne**, Denoël, 1969.

## 6. Romans fantastiques ou d'horreur.

- ASHTON SMITH Clark -  
 "The vaults of Yoh Vombis", 1931, **Weird tales**, 1932.  
 "The dweller of the gulf", **Wonder Stories**, 1933.  
 BELEN -  
 "40 siècles nous contemplant", **Fiction**, n°72, 1959.  
 BLATTY W.P. -  
**L'exorciste**, Robert Laffont 1971,  
 DRURY Allne -  
 Quelque chose, **Fiction** n°122, 1960.  
 GOLIGORSKY Eduardo  
 Le monstre de Dungareen, **Antarès**, vol.9, s.d.  
 HOWARD Joseph  
 "Le secret de la bouteille", **Histoires à faire peur**, Robert Laffont, 1965 (co. 1963).  
 LOVECRAFT (actif 1922-1939)  
 "L'appel de Cthulhu", **Dans l'abîme du temps**, Denoël, 1954.  
 MERRITT Abraham  
**La femme-renard**, (1923), Nouvelles ed. Oswald, 1979.  
 OSTERRATH Jacqueline  
 "L'amulette", **Fiction** n°67, 1959.

- POE Edgar  
 "Petite conversation avec une momie", **Nouvelles histoires extra-ordinaires**, Gallimard, 1963 (co. 1845).
- STOCKER Bram  
 (1847-1912), **Le joyau des sept étoiles**, Marabout, 1976.
- WANDREI Donald  
**Le cimetière de l'effroi**, Fleuve Noir, 1954 (co. 1948).

## 7. Science fiction.

- ALDISS Brian  
 "Le temps", **L'espace, le temps et Nathanaël**, Denoël, 1973 copyright 1957.  
 "Centenaire", *ibid.*, co. 1960.
- ALLEN de FORD M.  
 "La colonie", **Fiction** n°178, 1968 (co. 1966).
- ANDERSON Poul  
 "La patrouille du temps", **Histoires de voyages dans le temps**, Livre de Poche.  
 "Souvenir lointain", *ibid.*  
 "Le grand roi", **Fiction**, n°74, 1959.
- ASIMOV Isaac  
**Fondation**, Denoël, 1966, (co. 1951).
- ATLANTE Gilbert  
 "Chère salamandre", **Fiction**, n°132, 1964.
- BERGIER Jacques & VERSINS  
 "Solidarité", **Fiction**, n°55, 1958.
- BESTER Alfred  
 "Un numéro d'escamotage", **Histoires de pouvoirs**, Livre de Poche.
- BOULLE Pierre  
 La planète des singes, **Julliard**, 1963.
- BRACKETT Leigh  
**L'épée de Rhiannon**, Marabout, 1974.
- BRUNNER John  
**Eclipse totale**, Le Masque, 1977 (co. 1974).
- CARSAC Francis  
 - "Taches de rouille", **Fiction**, n°7, 1954.  
 - "Premier Empire", **Fiction**, n°74, 1959.  
 - "Quelle aubaine pour un anthropologue", **Satellite**, n°17, 1959.  
 - "Une fenêtre sur le passé", **Fiction**, n°96, 1961 et **Le brouillard du 26 octobre et autres récits sur la préhistoire**, Folio Junior SF, Gallimard, 1981.
- CHRISTIN Pierre  
 "Le sourire de l'accumulateur insensé aux archéologues à venir", **Fiction**, n°257, 1975, republié dans **Le futur est en marche arrière**, Encre, 1979.
- CIDONCHA Carlos Saiz  
 "L'autre gardien", **Antarès**, vol.8, 1983.
- CLARKE Arthur  
 - "Time's arrow", **Reach for tomorrow**, Hillman, 1952.  
 - "Le vol de la déesse Sirène", **Fiction**, n°102, 1962 (co. 1960).  
 - **Rendez-vous avec Rama**, Laffont, 1975, republié **J'ai Lu**, 1980, (co. 1973).
- COLIN Vladimir  
 "Astéroïde 1964 N", **Antarès**, n°4, s.d.
- DEL REY Lester  
 "Instinct", **Des hommes et des machines**, Marabout, 1973.
- DICK Philip K.  
 - **L'œil dans le ciel**, **J'ai Lu**, 1982 (co. 1957)  
 - "Waterspider", **Projet Argyrogénète L'homme doré**, **J'ai Lu**, 1982 (co. 1963).  
 - **La vérité avant dernière**, **J'ai Lu**, 1974 (co. 1964).  
 - **Le guérisseur de cathédrale**, Presses Pocket SF, 1980 (co. 1969).
- DOEDE Bill  
 "Une ville de Centaure", **Galaxie**, n°30, 1962.



- EFREMOV Ivan  
"L'ombre du passé", *Fiction*, n°53, republié dans *Le brouillard...*, 1981.
- FRANKE Herbert  
- *La cage aux orchidées*, Denoël, 1964 (co. 1961).  
- *Dune, Les Hérétiques de Dune*, 1985.
- GUIEU Jimmy  
- *Le rayon du Cube*, Fleuve Noir anticipation, 1957.  
- *Réseau Dinosaur*, Plon, 1980, (co. 1958).  
- *Les sphères de Rapa Nui*, Fleuve Noir anticipation, 1960.  
- *Les rescapés du néant*, Plon, 1982 (co. 1972).
- HENNEBERG Charles  
"Exilées", *Satellite*, n°22, 1959.
- HENNEBERG Nathalie  
"La plaie", Albin Michel, 1974, (co. 1964).
- JAKES John  
"Planète à six coups", Calmann Lévy, 1973, (co. 1970).
- JEURY Michel  
"Le sablier vert", Laffont, 1977.
- LAUMER Keith  
"L'ordinateur désordonné", Denoël, 1966, (co. 1963-64).
- LE GUIN Ursula  
"Le monde de Rocannon", Opta, 1972, (co. 1966).
- LEIBER Fritz  
"Les vents de Mars", *Fiction*, n°132, 1964.
- NATHAN Robert  
"The Weans (Digging the weans)", Knopf, critique parue dans *Fiction*, n°99, 1962.
- OLIVER Chad  
"Le Vent du Nord", *Fiction*, n°36, co. 1956.
- PELOT Pierre  
"Kid Jésus, J'ai Lu", 1981.
- PITKIN BUCK Doris  
"Le monde des illusions", *Fiction*, n°131, 1964.
- POE Edgar  
"Mellonta Tauta", *Fiction*, n°37 (co. 1849).
- RAYJEAN M.  
"Les magiciens d'Andromède", Fleuve Noir anticipation.
- RENARD Maurice  
"Le brouillard du 26 octobre", *Le brouillard...*, 1981.
- SEABRIGHT Idris  
"La planète des tumulus", *Fiction*, n°8, 1953.
- SERIEL Jérôme  
"Les calmars d'Andromède", *Fiction*, n°94, 1961.
- SILVERBERG Robert  
- "Mieux vaut mourir", *Satellite*, n°30, 1961.  
- *Un milliard d'années plus tard*, Presses de la Cité, 1983 (co. 1968).  
- *L'homme dans le labyrinthe*, J'ai Lu, 1970 (co. 1969).
- SIMAK Clifford  
- "Mirage", *Strangers in the Universe*, Berkley Books, 1951.  
- *La planète de Shakespeare*, Denoël, 1977 (co. 1976).  
- *Mastodonia*, J'ai Lu, 1979 (co. 1978).
- SMITH Cordwainer  
"Les seigneurs de l'instrumentalité", tome 1, Livre de Poche, 1980.
- STROUGATSKI Arcadi et Boris  
"La marque de l'ailleurs", *Antarès*, n°13, s.d.
- SWIGART Rob  
"Le livre des révélations", Laffont, 1981.
- SZILARD Leo  
"Rapport sur la grande gare centrale", *La voix des dauphins*, Denoël, critique dans *Fiction*, n°102.

TUCKER W.

**L'année du soleil calme**, Laffont, 1973 (co. 1970).

WILLIAMSON Jack

"Une planète à piller", *Galaxie*, n°16, 1965.

WINTREBERT Joëlle

**Les maîtres-feu**, J'ai Lu, 1983.

WUL Stefan

"Expertise", *Fiction*, n°54, 1958.

### 8. Bandes dessinées.

GARCIA

**Le tertre de Sherkan**, Circus, 1981.

HE Dominique.

Les aventures de Marc Mathieu, 4 volumes, Humanofides Associés, 1980-1985.

JACOBS

**Le Mystère de la grande pyramide** (2 volumes), Lombard, 1954.

JORDAN, Sydney.

Jeff Hawke, republié en France chez Glénat, en Italie aux éditions Conti.

**La lampadine di Aladino** (1975).

**I giocattoli immortali** (1975).

**Made in Birmingham** (1976).

SIO.

**L'homme des pyramides**, Dargaud, 1979.

WALTHERY.

**Natacha et le 13e apôtre**, Dupuis, 1978.

WEINBERG.

**Le puits sacré de Chichen Itzà et Les drakkars d'or**, Fleurus 1978.

WILL.

**Aventures birmanes**, Dupuis, 1976.

## DE L'IMAGE

Je m'étais contenté, dans la première livraison de RAMAGE, de résumer en une note, il est vrai un peu longue, ce que je pense de l'image<sup>1</sup>. En effet, dans un temps qui privilégie exagérément et indûment tout ce qui tient à la représentation (on n'a plus à la bouche que signe, signifiant, sémiotique, sémiologie, linguistique, etc.), il nous paraissait plus urgent de porter la réflexion sur d'autres plans, et c'est pourquoi, avec le vêtement, puis les meubles et immeubles de la mort et, bientôt, avec le logement animal, nous nous sommes tournés vers les industries de l'être. Mais la même raison qui nous faisait négliger l'image nous contraint aujourd'hui d'y revenir : c'était pour contrer la mode du moment que nous avons dirigé ailleurs notre intérêt, mais cette mode multiplie à tel point les livres et colloques consacrés à l'image que nous ne pouvons plus nous dispenser d'expliquer ce qui, dans notre propre théorie de l'archéologie, nous en semble.

C'est donc à l'image que je consacre ici une nouvelle "notice problématique", bâtie sur les mêmes principes que les précédentes.

Comme en celles-là, le but est ici de tâcher à faire apercevoir l'identité des processus sous l'infinie diversité des réalisations. Il ne s'agit donc nullement d'un modèle performanciel partant d'un certain corpus d'images et visant à en opérer l'ordination, éventuellement à fin d'informatisation, mais d'un modèle instanciel<sup>2</sup> : l'image n'est certes pas une nécessité universelle ; elle peut ne pas exister, soit, ergologiquement, faute de savoir-faire, soit, bien plus souvent, axiologiquement, faute du désir ou du droit de la produire ; mais, quand image il y a, s'y trouvent forcément engagés les processus propres à la technique et à la représentation - le modèle trouvant une validité générale dans le fait que nous y incluons l'ethnique qui a pour effet de particulariser toute performance.

Comme les autres notices problématiques aussi, et plus impérativement, celle-ci s'inscrit dans une seule et même théorie du culturel, en général et, en particulier, de l'artistique. La prolifération intoxicante des travaux sur l'image tend, en effet, à l'isoler des autres produits fabriqués, ce qui a pour regrettable conséquence qu'on n'apprécie plus ce que, ouvrage, elle a en commun avec les autres ouvrages, ni ce que, image, elle a parmi eux de spécifique.

Cette actualité de l'image paraît inviter à la critique des devanciers. Je choisis pourtant le parti inverse : je ne m'en prendrai à aucune théorie en particulier et c'est très occasionnellement que je me permettrai de décocher une flèche à l'une ou l'autre d'entre

elles. Non par mépris de principe ni totale ignorance de la bibliographie, mais pour deux raisons principales.

L'une tient à la cible. D'abord, à son étendue : si l'on est assez peu encombré de prédécesseurs quand on s'essaie à théoriser sur les écuries et les niches à chien, la réflexion sur l'image, à l'inverse, a sollicité des dizaines ou des centaines de gens que je suis bien empêché de tous connaître. La critique serait alors interminable et il y aurait quelque ridicule à jouer les redresseurs de tort pour les seuls travaux que j'ai pu lire et, en mon particulier, écheniller. Ensuite, à sa qualité : il s'en faut que les théoriciens de l'image aient toujours fait droit aux dissociations les plus évidentes, et j'ose ajouter que les plus récents sont souvent les plus décevants, spécialement ceux qui ont plus de hâte à se faire connaître que de propension à prendre le temps de la réflexion, et qu'à certains ce serait faire trop d'honneur que les vouloir corriger en tous les points.

L'autre raison tient aux modalités mêmes du tir. Il est ordinairement fort long et très stérile de critiquer d'ensemble la théorie du voisin pour la raison que toute théorie est close, explicitement ou non, et si je puis dire, qu'on ne peut alors qu'opposer des découpages mutuellement exclusifs, et donc inconciliables, d'un seul et même gâteau : un tel, dans l'image, superpose relation de référence et relation de signification tandis que j'y distingue le mime et le gramme, qui sont tout autre chose ; nous voici renvoyés dos à dos ! Ou encore, faut-il longuement expliquer pourquoi je ne puis accorder mes vues aux trois niveaux de Panofsky, dont je ne crois d'ailleurs rien malgré l'admiration que m'inspirent les travaux érudits de cet homme éminent. Autant alors, je pense, exposer directement ma propre théorie de l'image, à charge pour moi, comme toujours, d'assumer celles des autres - quand je les connais -, tant leur passif, en expliquant ce que j'en refuse et pourquoi, que leur actif, en intégrant ce que j'en admetts. Le procédé est plus expéditif, et j'évite de surcroît, en tirant sur une théorie, de blesser personnellement son auteur. Au lecteur d'apprécier les mérites comparés de théories dont la moins mauvaise n'est jamais que celle qui rend compte au mieux du plus grand nombre possible d'observations.

## I. L'IMAGE PARMIS LES OUVRAGES

Une théorie, mais de quoi ? Que va-t-on entendre ici par "image" ? Bien que la réponse n'aille pas absolument de soi, je ne vois pas que la question soit toujours nettement posée. Pour définir notre objet, inutile de dire qu'on ne saurait se livrer aux vagues-hésitations de l'examen lexical : il suffit de lire l'article "image" d'un dictionnaire pour observer que le mot désigne des phénomènes purement optiques, des sensations que l'homme a en commun avec l'animal et des faits proprement humains mais relevant autant du langage que de l'art. On s'y attendait : le mot ne fournit jamais la définition d'un objet dont la spécificité se situe à un autre plan. Il faut donc inverser la vapeur et décider que nous réserverons le nom d'images aux ouvrages dont la fin est de produire de la représentation naturelle et spécialement ici, parmi eux, à ceux dont la fin est d'imiter la réalité visible. C'est cela, et cela

exclusivement, que j'aurai en vue en parlant d'image. Définition arbitraire ? Oui et non ! je suis libre de choisir le nom, mais j'ai à justifier qu'au sein d'une théorie de l'humain il y a place pour l'objet que je prétends isoler ici : la définition étant, comme en avertit l'étymologie, une pose de frontières, je ne saurai délimiter mon terrain que par contraste à ce qui lui est extérieur.

### 1. Image et Artistique.

En la qualifiant à l'instant d'ouvrage, j'inclus l'image dans la catégorie beaucoup plus vaste des produits de la technique, résultant d'une conduite outillée. Il suffit d'avoir ainsi énoncé son statut pour que s'imposent à l'évidence les deux relations inverses que la logique la plus élémentaire reconnaît entre la catégorie et les sous-catégories qu'elle contient, ou la zoologie entre l'ordre et les familles en lesquelles il se décompose.

Etant ouvrage, l'image en présente tous les caractères, à la façon dont s'applique aux ruminants tout ce qu'on dit de l'ensemble des mammifères : par exemple, ce que je disais naguère du vêtement, qu'il est indéfiniment réitérable et différenciable, est aussi vrai de l'image qu'on peut produire à des milliers d'exemplaires et toujours modifier en tel ou tel point. Il s'ensuit, contrairement à l'usage ordinaire des spécialistes, que l'iconographie ne se peut admettre comme une discipline à part, qu'une théorie de l'image ne peut en aucun cas être séparée de cette théorie plus générale qu'est l'"Artistique", au sens, où nous l'avons souvent définie, de science des ouvrages<sup>3</sup>. C'est même par là que s'authentifie à mes yeux la plupart des dissociations que j'établirai plus loin : quand je poserai les concepts proprement imagiers de schème, thème, mime, gramme, je m'attacherai à montrer que, loin d'être formés pour les besoins de la seule cause du moment, ils ne sont que les modalités particulières de processus observables dans les autres ouvrages, et il en ira de même des rapports du schème et du référent, de la distinction de la fonction et de la destination, etc.

Mais la réciproque n'est pas vraie : si toute image est ouvrage, tout ouvrage n'est pas image ; celle-ci possède en propre des caractères qui ne sont pas extensibles à celui-là, exactement comme tous les mammifères n'ont pas un estomac à quatre compartiments. Je ne ferais enfoncer là qu'un huis béant si ne risquait de s'y faufiler une tentation à laquelle je suis d'autant plus sensible que j'y ai moi-même un temps succombé, celle de prendre l'image pour le point de départ, pour le modèle d'une théorie générale de l'ouvrage. Peut-être ai-je tort de me laisser ainsi conduire par mon histoire personnelle et de prêter aux autres mes propres aveuglements ; je crois pourtant que le piège nous guette tous pour la raison que nous privilégions toujours l'image, non seulement par l'effet d'une mode peut-être passagère, mais à cause du rôle que, de soi - j'y reviendrai en terminant -, elle tient en archéologie. Or, il n'est que deux cas où la configuration soit incluse dans les fins de la fabrication : la finalité esthétique qui est toujours "figure"<sup>4</sup> et, parmi les finalités pratiques, celle de l'image : si je dessine un chat, il faut bien que nos lignes et points ressemblent un peu à l'aspect de cet animal et c'est à quoi je vise en manipulant mon crayon. Au contraire, si je

fais une échelle, il s'agit seulement d'ordonner mes moyens à la fin de m'élever au-dessus du sol et peu importe la configuration qu'elle prendra finalement. Mais si, du point de vue des processus artistiques incorporés à l'ouvrage, la configuration est une singularité de l'image, en revanche, du point de vue des procédures archéologiques par lesquelles nous appréhendons l'équipement technique du passé, la configuration est, en tous les cas, notre seule donnée immédiate, celle, par les indices qu'elle fournit en fait d'affectation, datation, etc., qui nous donne prise sur notre objet<sup>5</sup>. Comme la chose du monde la moins répandue dans notre profession est de nettement distinguer processus artistiques et procédures archéologiques (c'est-à-dire, en d'autres termes, l'autoformalisation technique de l'ouvrage et la formalisation logique du descripteur)<sup>6</sup>, on est bien vite en danger de s'imaginer, sur le modèle indûment extrapolé de l'image, que la configuration est constitutive de tout ouvrage et - selon la bonne tradition de l'histoire de l'art que justifie seulement en l'espèce son intérêt quasi exclusif pour l'esthétique - que l'artistique n'est qu'un "jeu de formes".


## 2. Image et industrie déictique.

### A. Les trois modes de la signalisation.

L'image, donc, est un ouvrage : il importait de s'en aviser pour conjurer le double risque, soit, comme la plupart des gens, d'en faire un phénomène bien à part, traitable pour lui-même, souvent aujourd'hui sur la base de telle ou telle linguistique, mais sans référence aux autres produits fabriqués ; soit, comme moi-même pendant quelque temps, de l'utiliser au contraire comme un modèle extensible à l'ensemble des ouvrages. Mais il faut bien voir aussi qu'au sein de l'Artistique, l'image ne forme pas un secteur autonome : elle ressortit à ce que J. Gagnepain appelle l'industrie déictique. Dans sa théorie de la médiation, je le rappelle, la technique peut s'investir à chacun des plans de rationalité : en regard des industries qui produisent de l'activité (percuteur préhistorique ou marteau-pilon), de l'être (vêtement, logement, etc.) et de la décision (depuis la règle qui guide le tracé du crayon jusqu'à l'ordinateur), l'industrie déictique est celle qui, par la technique, produit de la représentation, c'est-à-dire de la "signalisation"<sup>7</sup>.

Dans cette optique, l'image ne peut être qu'une des trois modalités de la signalisation, non par hasard, mais par la façon même dont est constituée notre représentation. Comme l'animal, en effet, nous avons du monde une représentation perçue, gestaltique ; comme lui, nous sommes aussi capables d'une représentation symbolique, c'est-à-dire que nous pouvons lier deux objets, dont l'un est l'indice d'un autre qui en devient le sens ; mais nous avons en propre d'acculturer notre représentation naturelle par le langage qui nous permet non seulement de dénommer, mais d'analyser notre perception. A ces trois modes de représentation correspondent trois modes de signalisation.

Le langage est technicisable par l'écriture, qui est donc doublement culturelle, à la fois comme message verbal et comme ouvrage fabriqué, d'où la différenciation et la segmentation techniques qui s'y superposent de manière autonome à la différenciation et à

la segmentation grammaticales (dimensions ou couleurs variées des lettres d'un même mot, le choix du caractère pouvant importer au sens du message, par exemple quand on écrit "assassin" avec le  des nazis ; absence d'intervalles entre les mots des inscriptions grecques, etc.).

La représentation symbolique, ensuite, peut ne recourir qu'à l'image, dans le cas où la représentation non technicisée fournit déjà une chose servant d'indice : l'image dite symbolique en conserve alors le sens. Par exemple, quand Fr. Mitterrand se présente une rose à la main, c'est que la rose est le symbole du socialisme ; alors, sur une affiche du P.S., l'image de la rose garde le sens symbolique de la fleur réelle. Mais il se peut que, sans l'intervention de la technique, il n'existe encore aucun indice du sens à indiquer. La représentation symbolique est alors technicisable par un genre d'ouvrages qui, ne renvoyant ni à l'univers des choses perçues ni au langage, sont fabriqués exprès pour être indices d'un sens ; c'est ce que j'appelle l'"indicateur", dans l'acception routière des panneaux du même nom, un feu vert, par exemple, indiquant que la voie est libre ; l'indicateur est définitoirement culturel par sa technicité, mais il l'est aussi le plus souvent par la convention sociale à laquelle il oblige dès lors qu'on s'en sert en collectivité : parce que n'importe quoi peut symboliquement porter n'importe quel sens (le feu vert, dans les chemins de fer, a longtemps indiqué l'obligation de ralentir), l'indicateur, comme tout indice, n'est utilisable en société que s'il est préalablement convenu.

Quant à la représentation naturelle, enfin, c'est l'image qui a pour fin de la techniciser (faut-il préciser que je dis bien : pour fin, et non pour effet ? sinon, tous les ouvrages, étant forcément perceptibles - d'où leur configuration dont l'examen sert d'assise à l'analyse archéologique - seraient chaotiquement réputés être des images !).

C'est bien parce que l'image est "faite pour" produire de la représentation, parce que c'est sa fin, qu'elle trouve sa définition, comme l'écriture et l'indicateur, dans l'organisation même du plan de la représentation, et non point dans le choix de tels ou tels moyens ou procédés techniques ni dans l'appel à tel de nos sens : nous verrons plus loin que l'image s'accommode d'une diversité technique infinie, et il est trop évident, en dépit des exemples dont je me suis servi jusqu'ici, que la signalisation n'est pas forcément visuelle, mais qu'elle est aussi bien sonore, par exemple : on peut écrire en morse ; l'indicateur peut être ce qu'à la radio on nomme notablement un indicatif (sonneries militaires, cloche annonçant l'office) ; et le bruitage est à l'oreille ce que le dessin est à la vue.

Représentations gestaltique, symbolique et verbalisée sont des réalités d'analyse qui, bien entendu, sont toujours mêlées dans la réalité concrète (sinon, il y a belle lurette que serait d'évidence première ce que j'expose ici !). Au seul plan, d'abord, de la représentation et toute technicité mise à part, l'écriture demeure perceptible à l'oeil même quand elle est lettre morte, exactement comme reste audible un message émis dans une langue dont on ne comprend rien ; et, inversement, l'image, exactement comme ce qu'elle représente, n'est pas seulement gestaltiquement perceptible, mais aussi verbalisable : devant le tableau de Monet comme devant la cathédrale elle-même, je ne fais pas que percevoir des masses colorées, je

me dis "voici la cathédrale de Rouen !" Techniquement, ensuite, image, indicateur et écriture, parce qu'ils peuvent recourir aux mêmes moyens, sont aisément mêlables : des unités relevant de modes différents de signalisation sont juxtaposables (la légende est peinte dans le champ du tableau ou tissée dans celui de la tapisserie, l'image d'un coeur remplace le O de PRONUPTIA), ou bien ce sont des identités de l'un ou l'autre mode qui se composent dans une même unité (dans les "rubriques" des livres liturgiques catholiques, le rouge est un indicateur coloré associé à la géométrie de lettres technicisant du son).

#### B. Catégorisation de l'image.

"Image d'Epinal", "image de première communion", "livre d'images", voire "Points de vue. Images du monde", etc. : toutes ces locutions rappellent qu'en français "image" évoque surtout l'imitation de la réalité visible. C'est, en effet, historiquement la catégorie majoritaire et, partant, pour l'archéologie, la plus utile à étudier. Aussi est-ce bien à elle que je vais ici m'intéresser. Mais, après avoir rappelé que l'image n'est qu'un mode de l'industrie déictique, qui n'est elle-même qu'un secteur de l'Artistique, il me reste encore à montrer que l'image imitant la réalité visible n'est qu'une catégorie limitée de ce que nous avons plus haut entendu par "image".

En effet, en la définissant comme technicisation de la représentation naturelle, comme visant à produire techniquement de la représentation gestaltique, il est manifeste, en premier lieu, que la vue n'était pas par là seule intéressée et, de fait, l'image peut s'adresser à d'autres sens : j'ai déjà fait état du bruitage, et Air-wick, en nous promettant à domicile la senteur des forêts, est à l'odorat ce qu'est à la vue un chromo des Vosges.

En second lieu, notre définition ne supposait nullement que l'image fût toujours imitative. Sa fin peut être ou non mimétique, selon une distinction qui, combinée à celle des sens sollicités, fournit une catégorisation de l'image. Pour la vue, s'opposent ainsi les images qui nous intéressent ici, celles de l'art dit "figuratif", et les images de l'art "abstrait", celles de Mondrian ou de Kandinski, mais aussi les "décors à motifs géométriques", ou les images du kaléidoscope (lequel, soit dit en passant, atteste du recours ancien, en fait de non figuratif, aux techniques stochastiques), ou encore les polychromies calculées produites par le contraste coloré de fleurs ou de certains feuillages en automne. A l'ouïe, s'adressent, tant la musique habituelle, non mimétique, que le bruitage ou la musique imitative, celle qui, à la flûte, produit le chant du rossignol ; à l'odorat, ce qu'on pourrait opposer sous les noms de "parfums", qui n'évoquent rien de préexistant, et d'"odeurs" reconnaissables ; au goût, la cuisine, mais aussi les succédanés qui visent à produire la saveur d'autre chose.

Logiquement déductible de notre définition initiale (fondée elle-même sur l'organisation de la représentation), cette distinction des images imitatives ou non imitatives est, de surcroît, historiquement nécessaire si l'on veut catégoriser tous les genres observables de performances et éviter les débats passionnément aveugles où, faute d'apercevoir la généralité de cette classification, se sont heurtés adversaires et partisans de l'art abstrait. Mais il s'en faut, toujours historiquement, que toutes ces catégories aient été



également exploitées : ainsi, la plus haute ancienneté et la plus grande fréquence numérique appartiennent, du côté de la vue, à l'image mimétique et, exactement à l'inverse, du côté de l'ouïe, à l'image non mimétique, d'où autant de mépris pour la musique imitative que d'hostilité à la peinture non figurative !

Reste - ce qui n'est jamais indifférent - à fixer la terminologie : ce que je viens d'exposer n'est pas, dans nos disciplines, si couramment reconnu que des mots y soient déjà d'usage pour le dire. Pour opposer les images imitatives et non imitatives, j'ai songé, comme d'autres, à restreindre l'acception des deux noms "image" et "icône", mais ce dernier est trop lié à l'un des domaines historiques de l'archéologie pour qu'on demeure libre d'en user ; ou à opposer "reproduction" et "production", mais celui-ci est ergologiquement trop général ; ou à utiliser "figure", mais J. Gagnepain le réserve à l'esthétique et il est trop clair que toute image peut être à finalité pratique, y compris les images non imitatives quand on sonorise le supermarché pour ôter le stress à la clientèle. Ou encore à jouer d'adjectifs comme "imitatif", ou "mimétique", voire à reprendre de Platon le couple "eikastique -phantastique". Je m'arrête finalement à l'opposition d' "image référentielle" et "non référentielle".

Cette façon de dire me semble présenter au moins trois avantages appréciables. D'abord, de conserver le seul et même nom d' "image" à tout ce qui, dans l'industrie déictique, ne technicise ni la relation symbolique ni le verbe. Ensuite, d'introduire la notion, développée plus loin, de "réfèrent", mot par lequel je désigne génériquement ce dont l'image a pour fin de montrer l'aspect. Enfin, d'échapper ainsi au mimétique ou à l'imitatif dont j'ai fait jusqu'ici état parce que je comptais me faire ainsi mieux comprendre au cours du débroussaillage initial, mais qu'on a, en fait, deux bonnes raisons de ne pas trop mettre en avant : d'une part, on est parfois regrettamment enclin à concevoir l'imitation en termes de résultat et non pas de fin : or, il est constant qu'une image peut viser à l'imitation d'un réfèrent quelconque sans que l'aspect de celui-ci y soit le moins du monde reconnaissable, et c'est pourquoi je crois qu'on s'avance beaucoup chaque fois qu'on affirme qu'une idole est "aniconique". D'autre part, l'image peut avoir un réfèrent sans être proprement imitative pour une raison simple que, plus loin, j'expliquerai peu à peu : il arrive souvent que le réfèrent n'ait aucune réalité sensible et ne puisse donc être qu' "imaginé", non imité.

### C. Image et drame.

Voici donc nettement cerné l'objet de la présente notice : c'est l'image référentielle visuelle. Plus d'un lecteur trouvera sans doute que six pages n'étaient pas nécessaires pour en arriver là : c'est, en effet, ce que tout le monde entend par image et cela seul aussi dont, dans notre profession, on a coutume de surtout traiter, et pour les raisons qui sont aussi les miennes : sa fréquence historique et, par conséquent, sa rentabilité archéologique. Et pourtant, à délimiter et catégoriser cet objet limité, j'ai gagné de m'assurer qu'il était validement isolable et surtout, en le situant dans les classes plus vastes auxquelles il appartient et dont il possède les caractères communs, de bien m'aviser que, pour être

isolable, il n'est nullement isolé.

Mais ainsi resituée au sein de l'Artistique, l'image qui, dans le cas de la miniature, participe de la mise en page, n'est pas non plus sans lien avec cet autre aspect de la défictique qu'est la mise en scène ou le "drame". Il est toujours, en effet, deux façons de techniciser la représentation mentale : soit l'image dont on dit précisément qu'elle "représente" ceci ou cela ; soit l'"action", professionnelle ou non, qu'on appelle aussi, au théâtre, une "représentation". L'image a toujours partie liée au drame, soit par une alternance dont j'ai cité l'an passé plusieurs exemples<sup>8</sup>, soit par diverses interférences : d'une part, le drame peut, comme n'importe quoi, être le référent de l'image, depuis les mosaïques de Mitylène qui montrent des scènes de Ménandre jusqu'au film cinématographique qui, finalement, se fait image du drame ; d'autre part, le drame peut inclure de l'image, soit celle du paysage avec le "décor" théâtral, soit celle des personnages, partiellement avec les masques ou totalement avec les "marionnettes" (nom que j'utilise ici génériquement, car il présente l'avantage étymologique d'avoir aussi désigné la poupée qui appartient au drame outillé de l'enfance).

## II. TECHNIQUE ET INDUSTRIE

De l'image, sous-entendu : référentielle visuelle, nous avons donc à construire un modèle théorique. Ce qui, en dépit des mots, consiste à "déconstruire" la réalité concrète, à l'observer selon des points de vue distincts. Le goût actuel de la sémantique porte à l'ordinaire les gens à s'engouffrer tout de go dans des discours sur la représentation du monde que livre l'imagerie. Je préfère, pour ma part, commencer plutôt par ce qui est définitoire de toute image comme de n'importe quel ouvrage, ce sans quoi elle ne pourrait être et que justement le pansémiotisme régnant fait trop souvent négliger : sa technicité. Ce qui suppose, en préalable, une présentation ergologique plus générale posant l'ensemble des concepts utiles.

### I. Image et référent.

Définie en gros comme imitante, l'image - dans l'acception restrictive où j'entends ici le mot - est en rapport nécessaire à une chose imitée. Il nous faut un terme pour désigner génériquement ce que, dans l'image, la technique prend pour "trajet", ce dont elle a pour fin de montrer l'aspect. Or force est d'exclure "modèle" qui vient d'abord à l'esprit : le mot a pris une acception trop particulière dans les sciences humaines et, surtout, il suppose que l'image a toujours à reproduire une réalité préalablement sensible, ce qui n'est pas le cas. Comme d'autres, je trouve donc plus commode le terme de "référent" ; mais, si je fais ici cet emprunt à la linguistique, ce n'est pas par la manie actuelle de trouver partout de la sémantique, y compris dans l'architecture ou l'urbanisme, ni par confusion induite de l'art et du langage ; c'est que, sur ce point précis, l'image, qui sert à montrer l'univers des choses,

est avec lui dans une relation non pas identique, mais analogue à celui du mot qui sert à le dire.

Le terme générique de "réfèrent" est d'autant moins superflu que si un seul et même rapport de référence relie toujours l'image à la chose imagée, celle-ci est d'une infinie variété. Elle peut être vivante ou inanimée, humaine ou non (la spécificité sociologique du portrait<sup>9</sup> ne l'empêche pas d'être une image), mobile ou immobile. Elle peut être naturelle ou artificielle : de même que le vêtement couvre indifféremment un corps vivant ou un mannequin, l'image montre aussi bien le Pentélique que le Parthénon ; la technique est alors deux fois en cause, dans l'image et dans son réfèrent, mais cela ne change rien au rapport même de référence. Le cas extrême est celui de la "réplique" que nous définissons comme dotée de la même efficace ergologique que son réfèrent (cf. infra, p. 262<sup>10</sup>), mais sans avoir, à l'ordinaire, le même statut sociologique (une copie de la Joconde peut être défectivement interchangeable avec l'original, mais ne sera jamais une "relique" de Léonard). Il va sans dire qu'en de telles occurrences rien ne permet de décider, sauf à le savoir par ailleurs, si l'on a affaire ou non à une image, à une production ou à une reproduction : il faut connaître le Parthénon pour reconnaître que la Walhalla de Ratisbonne en est l'image et, de même, la "Tour Eiffel" construite le long d'une route du Peloponnèse ne se reconnaît comme telle que si l'on connaît son réfèrent parisien.

Enfin, chose bien plus importante, la référence ne suppose nullement la réalité de la perception et c'est pourquoi j'ai préféré qualifier l'image de "référentielle" plutôt que d'"imitative". D'abord, le réfèrent n'est souvent que perceptible et non pas effectivement perçu : jusqu'à l'invention de l'avion, personne n'avait vu une ville en sa totalité et, à plus forte raison, il a fallu attendre les satellites pour voir une province ou même un continent ; cela n'avait pas empêché d'en produire ces images que sont les plans et les cartes. Mieux encore, le réfèrent peut, ensuite, n'être même pas perceptible pour la simple raison qu'il est dépourvu de toute réalité sensible, soit qu'il sorte de ce que le français nomme précisément l'"imagination", c'est le problème classique des historiens d'art se demandant si les architectures du second style pompéien sont "réelles ou imaginaires" ou si le Vieilleux de La Tour est ou non un "portrait", autrement dit si le peintre a copié la trogne d'un bonhomme réel ou s'il l'a inventée ; soit qu'il n'existe que par le langage, ce que nous verrons en traitant du "gramme" ; j'indiquerai alors (p. 272) que l'image ne sert pas seulement à reproduire plus ou moins exactement l'aspect sensible d'un réfèrent, mais, tout autant, à donner un aspect sensible aux référents qui, dans la réalité non imagée, en sont dépourvus.

Je précise que je ne crois pas avoir à débattre des critères selon lesquels ce que montre l'image est ressenti ou non comme pouvant ou non exister dans la réalité, pourquoi l'aspect d'un parc de Capability Brown ou d'un visage "imaginaire" paraissent possibles en dehors du monde de l'image, et non pas un jardin de Le Nôtre ou un quadrillage de Mondrian : tout cela me semble devoir relever d'une théorie de la représentation, mais pour l'art c'est, au même titre que notre capacité à percevoir distinctivement les couleurs ou notre sujétion aux illusions d'optique, une donnée de départ qui n'a pas à être expliquée.

## 2. Schème et thème.

Parce que l'image est un produit technique en nécessaire relation à un référent, il importe de distinguer ce qui, en elle, tient au référent et que j'appelle son "thème" ; et ce qui tient à la technique et que j'appelle son "schème" : dans l'image d'un peuplier dessiné au crayon noir, la silhouette en quenouille s'explique "thématiquement" par la chose à représenter ; l'absence du vert, pourtant observable dans l'arbre réel, s'explique "schématiquement" par l'outillage mis en oeuvre, par la façon de s'y prendre. Ou encore, si les lépreux d'une mosaïque de la cathédrale de Monreale sont représentés avec des pustules, cela tient, thématiquement, à la lèpre ; mais si ces pustules sont quadrangulaires, cela est dû, schématiquement, à la géométrie des tesselles. En d'autres termes, le thème est, non pas, bien entendu, le référent lui-même, mais son empreinte dans l'image qui vise à en montrer l'aspect ; le schème est l'agencement des points, lignes, surfaces ou volumes propre à produire illusoirement l'apparence du référent, résultant de la façon dont les moyens sont ordonnés à la fin, et réciproquement. A la fin ou aux fins, car il arrive que la même image ait deux référents : de même, au plan du langage, que, dans le célèbre distique "Gal, amant de la reine...", le même ensemble phonologique se segmente en deux suites différentes d'unités sémiologiques, de même, au plan de l'art, les peintures d'Arcimboldo ou les devinettes enfantines dissimulant un gendarme dans l'épaisseur d'un feuillage combinent deux façons de découper l'agencement des points, lignes et surfaces.

1. Les mots de "thème" et "schème" dont je me sers depuis maintenant plus de dix ans (mais, j'en avertis, dans des acceptions qui se sont précisées, voire modifiées en cours de route<sup>11</sup>) n'ont rien d'étrange. Le premier est pris dans son sens, ordinaire dès le grec ancien, de sujet à traiter. Quant au second, je l'ai choisi, d'abord, pour sa parenté à "schéma", tant à cause de son sens grec ancien, "manière d'être" ou "apparence extérieure", qui fait très bien ici l'affaire, que parce que me convient aussi tout à fait l'acception où il est pris à l'ordinaire par les spécialistes de l'iconographie : J. Gagnepain enseigne que la langue, définie comme l'ethnisation du langage, comprend non seulement le vernaculaire (c'est-à-dire le français en regard de l'anglais ou du sanscrit), mais ce qu'à la suite de Flaubert, il appelle les "idées reçues" ; pareillement, le "style", ethnisation de l'art, ne comprend pas seulement un certain rendu de la perspective, par exemple mais des façons reçues, ce que sont, étymologiquement, les "recettes", ces procédés routiniers, pour ainsi dire préfabriqués, qui, dans l'usage, limitent l'exploitation maximum d'un système technique, telles ces "coutumes de l'instrumentation" musicale que Berlioz oppose si bien aux "combinaisons non usitées"<sup>12</sup> ; or, imagièremment, ces habitudes qui font répéter les mêmes façons de faire au lieu d'en inventer d'autres virtuellement possibles, c'est ce qu'à l'ordinaire on appelle des "schémas". Ensuite, parce qu'on verra p. 264 que toute image est "schématique".

2. Si les mots dont je les désigne n'ont rien d'inattendu, la dissociation même du schème et du thème l'est encore moins : ils ne sont qu'une commodité d'expression pour désigner l'effet imagier d'une dissociation ergologique très générale, celle que la théorie de

la médiation établit de l'industrie et de la technique et, plus précisément, de la "téléotique" et de la "téléologie". En n'importe quel ouvrage se distinguent ce qui relève "téléotiquement" de la fin, de la chose à faire (comme, dans un message, ce qui sémantiquement relève de la chose à dire) et ce qui relève "téléologiquement" de la façon de le faire, d'y ordonner les moyens (comme, dans un message, ce qui sémiologiquement relève de la façon de le dire) : d'un côté, un ascenseur monte car, comme l'escalier, il a pour fin de hisser les gens dans les hauteurs, ou encore il y a des lettres dans une machine dite justement "à écrire" ; d'un autre côté, ce n'est pas la fin mais la technique mise en oeuvre qui fait que l'ascenseur, suspendu à un treuil, est à déplacement vertical, alors qu'échelle ou escalier sont à ascension oblique, ou que la machine à écrire, en raison du système d'avancement du chariot, écrit stoichédon. C'est pourquoi les ouvrages sont toujours classables soit par l'apparement industriel, téléotique, la machine à écrire allant avec le crayon et l'imprimante ; soit par l'apparement technique, téléologique, la machine à écrire faisant cette fois alliance avec le marteau et le piano. Il en va ainsi des images : elles peuvent se classer soit thématiquement, tous schèmes confondus, les Vierges romanes, raides comme un piquet, s'apparentant aux Vierges déhanchées gothiques ou à celles que l'art baroque semble vouloir vouer aux tornades ; soit schématiquement, tous thèmes confondus, la tempête baroque balayant tout ensemble la robe de la Vierge et celle de n'importe quel autre personnage.

3. Constitutive de toute image et, mieux, modalité particulière d'une dissociation constitutive de tout ouvrage, la distinction du schème et du thème est archéologiquement fondamentale. C'est elle, par exemple, qui permettait à Zola d'éviter le cliquetis désordonné de mots en -isme où s'empêtraient certains historiens d'art actuels, en comprenant que "Courbet (est) réaliste dans le choix de ses sujets, mais classique de ton et de facture"<sup>13</sup>. Aussi toute étude d'image suppose-t-elle le choix préalable du point de vue, schématique ou thématique : ainsi, c'est faute de l'avoir fait que les spécialistes de la mosaïque antique croient unanimement à l'existence de "cahiers de modèles" ; mêlant les similitudes thématiques en une affaire qu'intéressent seules les similitudes schématiques, ils ont l'impression que les mosaïques de même sujet se ressemblent peu ou prou, ce dont on ne peut alors disconvenir<sup>14</sup> !

Mais schème et thème ne sont que des réalités d'analyse. Dialectiquement solidaires, ils sont concrètement mêlés dans l'image. C'est pourquoi l'Artistique ne peut qu'en poser la dissociation, que faire voir le piège sans fournir, pour chaque cas, le critère de décision ; c'est à l'Archéologie qu'il appartient de raisonner si, dans nos Vierges baroques de tout à l'heure, le vêtement éventé tient, thématiquement, au souffle de l'Esprit-Saint ou plutôt, schématiquement, à un procédé du moment, puisque tous les personnages paraissent alors en butte à l'ouragan ; ou encore si le fameux "sourire archaïque" de la statuaire grecque s'explique par des dispositions joyeuses prêtées aux kouroi ou par l'incapacité d'éliminer cette apparence rieuse, ce qui est le plus probable étant donné l'apparition tardive des

"boudeurs" ; et, de même, si le déhanchement du Doryphore tient à l'attitude que Polyclète voulait lui donner ou à une stylistique du "Spielbein".

### 3. Diversité technique de l'image.

Définie par sa fin, celle de faire voir un référent, l'image - comme l'éclairage, le chauffage, le nettoyage (c'est un sens courant du suffixe-age) - est, dans notre terminologie, une catégorie "industrielle" qui, comme telle, n'a aucune homogénéité technique. Ce qui se développe en deux propositions inversées, également importantes pour notre conception de l'image :

1) On doit s'attendre à la non-spécificité technique de l'image. Le mot s'est peu à peu restreint à la désignation du bidimensionnel sur papier, mais au moyen âge, il s'appliquait aussi bien à une statue, et, de fait, toutes sortes d'arts conviennent également à l'industrie imagière.

D'où une variété d'images qui dépasse infiniment ce que la langue courante désigne de ce nom. Sont images des produits de l'architecture (l'Escorial qui imite le gril de Saint Laurent, l'oikema non réalisé de Ledoux qui est phalloïde, la Tour Coit de San Francisco qui a la forme d'une lance de sapeur-pompier ou l'immeuble de la SACEM à Neuilly qui a celle d'un piano à queue), de la peinture et de la statuaire végétales (parterres de fleurs figurant les armes d'une ville ou buis taillés en oiseaux), de la pâtisserie et de la confiserie (fruits en pâte d'amande, cathédrales en saindoux ou en chocolat) et aussi les décors de théâtre, les mannequins de mode, les marionnettes, les poupées gonflables, ou le petit-fils de la Princesse Palatine qu'elle attend, le 5 octobre 1699, de recevoir "moulé en cire" faute de pouvoir l'aller contempler de ses yeux... A quoi se combine encore l'animation : automates, vitrines de jouets animés des grands magasins, etc. Dans cette grande variété occupent une place à part les procédés techniques que j'appelle génériquement d'enregistrement : non pas seulement, dans l'acception actuellement courante de gravure du son sur disque ou bande magnétique, mais tout autant la photographie, le moulage, l'estampage, etc. : tous me semblent avoir en propre d'outiller l'imitation sans analyse gestaltique ou conceptuelle du référent : tandis que, dans un dessin, le tracé de l'arbre implique non seulement la médiation de l'outil mais la représentation du référent, la technique est seule en cause dans la photographie puisque le déclenchement du mécanisme optique suffit à produire l'image (non pas, certes, celle qu'on eût prise en "cadrant", mais ce choix intéresse l'axiologie, non l'ergologie à laquelle, pour l'instant, je me limite). Et, de même, l'image du miroir.

D'où, également, la constante latitude de procéder à la "transposition de techniques" : un dessin de Raphaël sert de carton à une tapisserie, une peinture à l'huile de Rembrandt passe en gravure, la Cène de Léonard se reproduit en mosaïque, etc. Ce mécanisme, dont on fait grand cas dans notre profession où l'art, assez souvent, se confond avec l'image, n'est que la manifestation imagière d'un processus ergologique très général, celui que J. Gagnepain baptise du nom de "synergie" : la diversité téléologique dans l'identité de la fin ;

c'est, pareillement, pour un effet identique qu'on ferme ses chaussettes ou de boutons ou de fermeture-éclair, qu'on allume la lampe à huile ou la chandelle ou la lampe halogène.

2) On doit, inversement, s'attendre à la non-spécificité imagière de la technique. Si toutes sortes d'arts sont bons à la même fin imagière, ils ne sont pas bons qu'à cela. C'est ici le processus, inverse, de la "polytropie", l'identité téléologique dans la diversité des fins. La conséquence essentielle est ici pour nous qu'un même dispositif ne contribue pas à la seule fin imagière : pour être le gril de Saint Laurent, l'Escorial n'en est pas moins un logement ; la banane en pâte d'amande est aussi une friandise ; l'image pieuse, un signet ; le cheval à bascule, une balançoire ; et la perruque, image de la chevelure, est aussi un couvre-chef comme n'importe quel bonnet ou chapeau. C'est pourquoi nous avons averti, en indiquant il y a trois ans nos "positions", qu'on n'a jamais affaire à une image, mais à de l'image.

Cette observation suffit à nous débarrasser d'un faux concept dont sont ordinairement encombrées les études d'iconographie, celui de "support". D'un vase sur lequel est peint un paysage ou une scène à personnages, on vous dit couramment qu'il est le "support" de l'image, parce qu'on a le sentiment, fort juste, qu'il ne sert pas seulement à la recevoir et que, sans elle, il n'aurait pas moins le rôle autonome de récipient. En revanche, en ronde-bosse, le marbre ou le bronze n'ayant d'autre rôle que de donner matériau à la statue, l'image paraît sans support. Et je passe sur les embarras des cas intermédiaires, celui du dessin, par exemple, où le papier est parfois qualifié de support alors que, n'ayant d'autre utilité que de former contraste coloré avec le plomb du crayon ou l'encre de la plume, il est, à parité avec eux, moyen constitutif de l'image. En fait, l'image du vase ou du dessin n'est pas plus hors de l'argile que l'image statuaire n'est hors du marbre. La seule différence est que le marbre n'est le moyen que d'une seule fin, imagière, tandis que l'argile correspond à deux fins, servant à la fois de matériau au récipient dont elle assure l'imperméabilité et à l'image dont elle est une des surfaces colorées. Exactement comme la vitre d'une fenêtre contribue à la double fin de permettre, au plan de la représentation, la visibilité sur l'extérieur, et, à celui de l'être, une étanchéité protégeant du froid et de l'air. Ce qui revient à simplement rappeler cette grande vérité ergologique qu'un même dispositif technique peut servir à deux fins, mais, évidemment sans que les identités et unités structurales y soient physiquement isolables : c'est la même argile qui s'analyse en matériau de récipient parce qu'elle est imperméable et en matériau d'image parce qu'elle offre aussi une surface plane. C'est là pourquoi nous avons affaire à de l'image et non pas à des images et pourquoi doit, ergologiquement (car le problème se reposera plus loin, mais, axiologiquement, en d'autres termes), s'éliminer le faux concept de support qu'explique seule la curiosité d'un spécialiste si soucieux de l'image qu'il subordonne à la finalité déictique les autres fins éventuellement incluses, et pourtant à parité, dans la fabrication de l'ouvrage (voyez comment, dans les traités d'archéologie grecque, les vases peints sont plus souvent rangés au chapitre de la peinture, même non vasculaire, qu'à celui de la céramique, même non peinte). Je ne veux pas m'éterniser sur ce point ; mais, à vrai dire, comme en tous les concepts insuffisamment

analysés, il y a encore autre chose dans celui de support : quand on dit que l'image s'adapte à son support, c'est le quatrième paramètre de la conjoncture qui est en cause, l'accommodation à l'espace disponible.

### III. LE SCHEME ET LE REFERENT

Maintenant que sont posés les concepts, ergologiquement fondamentaux, de schème, thème et référent, j'en viens à la technicité de l'image, c'est-à-dire au rapport qu'en tant que schème, elle entretient avec le référent.

#### I. Observations d'évidence première.

Il est d'emblée manifeste que l'une et l'autre peuvent présenter des caractères exactement inverses : l'image peut être immobile d'un référent mobile (instantané d'un skieur), et vice versa (travelling cinématographique sur le Mont Blanc). Et qu'ils ne se recouvrent pas, que peut être exclu de l'image ce qui est inclus dans le référent ou, au contraire, inclus dans l'image ce qui est exclu du référent.

D'un côté, en effet, il manque toujours à l'image une part de ce qui appartient à son référent et, de soi, elle est incapable d'en être l'équivalent : personne n'attend de retrouver l'odeur des roses ni le velouté des pétales dans un bouquet de Bruegel de Velours, ni que soient coupants les grands ciseaux servant à signaler l'échoppe du coutelier, ni même qu'il y ait une cuve à cadavre dans certains sarcophages qui ne sont que les enseignes de sépultures enterrées. Ces deux derniers exemples qui ont en commun d'avoir pour référent un produit fabriqué permettent de bien distinguer, au sein de l'imitation, l'image et ce que nous avons déjà souvent nommé la réplique (cf. ci-dessus p. 257) : tandis que celle-ci a la même efficacité ergologique que son référent, celle-là en est dépourvue.

Ce désaccord, définitoire, de l'image et du référent est encore renforçable, bien entendu, par des truquages délibérés : sans même parler de la verrue disgracieuse dont peintre ou photographe allègent un portrait, c'est le cas de tous les croquis, plans ou cartes qui, comme on dit, réduisent le référent "à l'essentiel".

D'un autre côté, et inversement, une part de ce qui appartient à l'image manque au référent, par exemple l'immutabilité et la réitérabilité dont j'ai souligné naguère comment elles sont exploitées dans le portrait en regard de la mutation biologique du portraituré et de l'irréversibilité de la vie<sup>15</sup>.

Ici aussi, le schème se prête en outre à tous les truquages volontaires : l'image ajoute des caractères nouveaux à l'aspect du référent, par exemple, à Weingarten, en présentant le pressoir mystique sous un tel angle qu'il devienne une croix. Elle embrouille à l'envi la situation spatio-temporelle, en associant les images de gens qui n'ont jamais réellement coexisté, ainsi à l'amphithéâtre de l'Ecole des Beaux-Arts de Paris, à l'Albert Monument de Londres, etc., etc. Et elle associe aussi bien des référents sensoriellement visibles et



d'autres qui n'ont d'existence que par le langage : en elle, des hommes vivant ou ayant vécu réellement côtoient des dieux, des personnages imaginaires ou des personnifications<sup>16</sup>. Ainsi, par la technique, s'opère l'homogénéisation du réel et du fictif, du perçu et du conçu.

## 2. Formulation théorique : non-coïncidence du schème et du référent.

L'image n'est donc pas seulement un trompe-l'oeil produisant l'illusion visuelle du référent ; les observations précédentes conduisent à une formulation bien plus large : ce qui tient proprement à la technicité du schème, c'est sa non-coïncidence avec le référent.

Il faut bien avouer qu'en la matière, le langage, comme bien souvent, loin de nous aider à distinguer ce qui ne doit pas rester confondu, fait lui-même écran à l'analyse en ne fournissant le plus souvent qu'un seul et même mot pour désigner l'image et son référent ou, pour employer des termes de statuaire, le modelé et le modèle : un "paysage" est aussi bien un ruisseau et trois arbres qu'un morceau de toile couvert de couleurs ; on vous parle du teint d'un personnage peint ou des fesses de la statue comme de ceux d'un vivant, ou, dans l'archaïsme grec, d'une statuaire juvénile qui n'est telle que par ressemblance à de vrais jeunes gens, mais ne saurait l'être imagièrément, puisque fait alors défaut une statuaire sénile ; on ne sait jamais si un "groupe statuaire" est la composition de deux statues ou l'image techniquement monolithe de deux personnages, et pas davantage si les canons statuaires de la Grèce antique sont ceux de l'image ou, à la façon dont on élit Miss Monde par mensurations, ceux d'un concours de beauté éphébique. Du strict point de vue de la nomenclature, cette situation ne peut guère se corriger : il est rarissime qu'une langue fournisse deux mots distincts pour l'image et le référent, à la façon par exemple, dont le grec ancien réserve "phallos" à la seule image sans jamais l'appliquer à l'organe vivant, et l'on se voit mal bâtir tout un vocabulaire distinct de l'image. L'essentiel est, comme toujours, de ne pas se prendre au piège des mots et de ne pas méconnaître une dissociation par le seul fait que le langage ne nous aide pas à l'apercevoir.

Or celle dont il est ici question est d'autant mieux assurée qu'elle est analogiquement prévisible. En effet, une fois de plus, en soulignant la non-coïncidence du schème et du référent, on ne découvre nullement une particularité de l'image : on exprime seulement la modalité imagièrè d'un fait ergologique et même, plus simplement, d'un fait culturel très général. A quelque plan que ce soit, la rationalité conteste la nature et, par là, homogénéise l'hétérogène, et réciproquement : au plan de la société, la personne me confère, par exemple, le même statut professoral qu'à d'autres qui sont d'âge, de taille, de physionomie différents, et réciproquement ; au plan du langage, l'instance grammaticale conteste notre représentation naturelle en traitant le même oiseau aussi bien de sansonnet que d'étourneau et, inversement, en désignant aussi de ce même mot un jeune étourdi qui, pour l'oeil, n'a rien de commun avec un passereau. C'est pareillement qu'au plan de l'art, la technique conteste ce qu'elle prend pour "trajet" : j'ai indiqué naguère que le vêtement, par sa découpe, ne se conforme jamais parfaitement à l'anatomie du corps qu'il a cependant pour fin de vêtir et

qu'il travestit le semblable autant qu'il uniformise le dissemblable. Il en va de même de l'image : elle ne coïncide jamais avec le référent dont elle a pour fin de reproduire l'aspect et elle rapproche imagièrément ce qui est distinct dans la réalité, et vice versa : si, sur des monnaies antiques, on a pu prendre pour des boules, des balles ou des disques un tas de pommes déposé sur une table, c'est bien que le schème convenait également à cette diversité de référents, tandis que les mêmes pommes sur la même table eussent pris un tout autre aspect sur une peinture à l'huile. Ou sur une monnaie d'un autre temps, car, de surcroît, inutile de le préciser, ce que la technicité, de soi, instaure semper et ubique, est encore accru, hic et nunc, par l'ethnicité de la technique, c'est-à-dire par la diversité stylistique<sup>17</sup> : non seulement, si j'ose dire, une pomme croquée n'est pas une pomme à croquer, mais, parce que la fabrication, non plus que rien d'humain, ne peut échapper à l'histoire, la pomme d'une peinture romaine n'est pas celle d'une peinture flamande. Bref, pour quelque raison qu'on rattache cet adjectif à "style", pour la médiation d'un outil à dessiner ou pour la diversité historique de la fabrication, toutes les images méritent le qualificatif, ordinairement réservé à certaines d'entre elles, de "stylisé". Et toutes aussi, parce qu'elles ne conservent pas tous les traits du référent, celui de "schématique".

### 3. Controverses.

1. La conception de l'image proposée ici s'oppose radicalement à celles qui, implicitement ou non, tendent à confondre l'image avec le référent par pure et simple occultation de sa technicité. La tradition est ancienne : elle se fait jour dès l'antiquité dans l'historiette, aussi significative que célèbre, des raisins de Zeuxis, si ressemblants, nous dit-on, que des oiseaux étaient venus les becqueter ; pour leur avoir ainsi prêté l'in vraisemblable confusion des fruits peints et des fruits réels, il faut que l'inventeur, ou l'arrangeur, de l'histoire ait perdu de vue que l'image est issue d'une technique à laquelle, justement, l'animal n'accède pas. Ce n'est là qu'une anecdote ; mais il est plus curieux de retrouver aujourd'hui la même conception, pour nous fautive, chez des gens dont les préoccupations scientifiques sont à la pointe de notre discipline.

Quoique je veuille en principe éviter ici toute polémique personnelle, il me faut bien quand même justifier cette assertion : je l'illustrerai d'un exemple emprunté au milieu des hellénistes que, par métier, je connais mieux, et à un ami dont on espère toujours qu'il acceptera mieux la critique qu'un inconnu. Dans un article récent et qui ne peut manquer de faire école vu la relative rareté de la spéculation théorique dans notre profession, je lis que le "répertoire (des) unités iconiques peut être caractérisé comme systématique - intrinsèque - direct (...). Il est évident qu'il existe un rapport intrinsèque entre le sens de l'unité et sa forme, de même que ce rapport est direct, comme la parole, puisque rien ne s'interpose entre la forme de l'unité et la signification qui lui est attribuée"<sup>18</sup>. On ne saurait plus clairement dénier l'existence de ce qui, pour nous, au contraire, s'interpose entre l'image et son sens : la technicité du schème, exactement comme la grammaticalité du signe entre le

message verbal et son sens. Aussi, faute de l'admettre, le collègue et ami que je mets ici sur la sellette doit-il y aller d'affirmations que contredit l'observation la plus simple. Ainsi, "l'imagier ne peut pas créer des images absurdes, alors que, sur le plan linguistique, n'importe qui peut écrire une phrase parfaitement correcte sur le plan grammatical et syntaxique mais qui ne voudra strictement rien dire" : il est vrai que, langagièrement, le signifiable peut n'être pas concevable, mais, imagièrément aussi, le schématisable peut être thématiquement inepte ; je puis dessiner la Vierge se brossant les dents au pied de la croix ou même la Tour Eiffel pourvue de bras et épluchant des haricots secs ; c'est même de quoi joue constamment le dessin animé où rien n'empêche un Tex Avery de représenter un cirque de puces savantes. Que l'image, comme le message, ait ou n'ait pas un sens perceptivement ou conceptuellement satisfaisant, la technique, quant à elle, comme la grammaire, s'en moque, et c'est pourquoi du strict point de vue du schème, on ne saurait conserver la distinction classique de l'image réaliste et de l'image imaginaire (ou, chez Platon, comme je le rappelais plus haut, eikastique et phantastique).

Autre affirmation également démentie aussitôt par des ribambelles de contre-exemples : "la construction de chaque image hic et nunc ne peut pas ne pas prendre en considération toutes les autres images dont elle doit se distinguer pour garder son propre sens". En fait, chacun se souvient de ces discussions archéologiques où, sur un même vase, l'un reconnaît Zeus naissant de la tête de Rhéa tandis que d'autres voient Athéna naissant de la tête de Zeus, ce qui permet aux gens à la mode d'y aller du mot qu'il est aujourd'hui si distingué de lâcher à tout bout de champ et de parler de l'"ambiguïté" de l'image. Disons plutôt qu'il existe des schèmes également convenables à des thèmes différents et, sans aucun doute aussi polysémiques pour le spectateur du temps que pour nous-mêmes ; car, si un système imagier tend toujours à marquer techniquement la différence de sens des images (par exemple, si la lune, dans l'antiquité, est plus souvent représentée comme un croissant que comme un disque, c'est qu'elle se distingue mieux ainsi du soleil pour lequel on n'a pas le choix<sup>19</sup>), il n'y parvient pas plus que le langage (dans "je donne à manger au(x) chacal(s)", rien, sinon à l'écrit, ne marque la distinction du singulier et du pluriel). C'est bien pourquoi, comme je l'indiquais l'an passé en l'illustrant du cas moderne de Jeanne d'Arc et Saint-Paul le schème, à lui seul, ne délivre pas plus le sens de l'image que le sème celui du message.

On n'est donc guère surpris de découvrir, au bout du compte, que, toujours pour le même auteur, les "unités iconiques formelles minimales" ne sont ni plus ni moins que les unités du référent, que des choses isolables dans la réalité : quand il déclare, en effet, que "les unités formelles minimales qui composent la figure d'Héraclès sont homme/peau de lion/massue", cela décrit peut-être le héros en chair et en os, sûrement pas son image peinte sur un vase, puisque la peau du lion, seule figurée, réduit "l'homme" à deux jambes et un bras, que la même ligne ou la même surface peut servir à fabriquer un morceau d'homme et un morceau de massue ; autrement dit, qu'en tout cela - à la façon d'une linguistique qui négligerait les unités du signifiant - il n'est jamais question du "fabriquant". Faute que soient découpées les unités du "fabriquant" (ou, si l'on veut, ici, du "figurant"), on ne saurait

segmenter d'authentiques unités du "fabriqué" (ou du "figuré"), même si c'est plutôt à elles que ressemblent les unités formelles dont on nous parle ; et ces dernières, dès lors qu'est ainsi "snobée" la technicité du schème, ont toute chance de n'être plus que celles du référent. Cela fait songer à ces gens qui, aujourd'hui, pour faire moderne, ne disent plus le mot et la chose, mais ne changent rien pour autant à leurs vues linguistiques : le signifiant est pour eux le mot "chou", et le signifié, le légume qu'ils ont dans leur assiette.

Aussi ai-je eu bien tort de croire - et d'écrire -, parce qu'on y fait grand cas d' "unités formelles", qu'une théorie de ce genre est formaliste. C'était lui faire trop bon crédit, car, déniait la médiation du schème, ce formalisme-là n'a d'autre fondement que la négation de la forme ! Ici encore, je crois, le langage a fait écran ; il y a calembour involontaire et, partant, confusion entre l'acception traditionnelle de "forme" en histoire de l'art, quand on y parle de la "vie des formes", et l'acception accréditée dans les sciences humaines comme moule vide, organisant n'importe quel contenu, ce que sont, dans la théorie de la médiation, aussi bien la technique que la grammaire. Dans ce second sens, la forme, instaurée par l'instance logique ou technique, conteste la représentation du référent et empêche que l'image se confonde jamais avec lui ; dans le premier, la forme, identifiée à la configuration, est le trait d'union manifestant l'étroite ressemblance de l'image et du référent.

2. Si l'oubli de la formalisation technique, de l'interposition du schème entre la représentation non imagée et l'image, est ainsi le fait de théoriciens cherchant louablement à voir clair, encore plus est-il répandu dans la pratique spontanée du commun des archéologues, et pour une raison simple : ils peuvent bien accorder qu'un dieu et un homme se juxtaposent couramment dans la même image ou que le tas de pommes des Pythia ressemble à un tas de boulets ; tant que de ces observations particulières, ils n'ont pas abstrait ce fait plus général que le schème ne coïncide pas avec le référent, ils ne sont pas à l'abri des deux fautes qui, en pleine contradiction avec lui, me paraissent les plus courantes (pour le plaisant de la chose, j'observe que les hellénistes qui lancent le plus ardemment à la tête de leurs adversaires la première de ces erreurs sont couramment coupables de la seconde, alors que l'une et l'autre reposent sur la même méconnaissance de la relation dialectique liant le schème au référent).

a. D'abord, la croyance tacite dans l'innocuité de l'image : tout se passe comme si l'image n'était que "l'illustration des textes" ou, plus précisément, comme si la mise en image dérivait d'une représentation non imagée préalable qu'elle ne puisse affecter. Or, il est trop clair que la seconde réaménage la première, exactement comme le vêtement réaménage la condition non vêtue. Tantôt, en raison de difficultés techniques propres à certains arts : faute de pouvoir, comme la peinture, figurer commodément des rayons de lumière, la statuaire a fait paraître, et accrédité, un Moïse cornu. Tantôt, par la nécessité de prendre parti sur des points que néglige la représentation verbale : tandis qu'Homère se contente de décrire Apollon comme chevelu et porteur d'un arc, l'imagier doit décider de lui donner ou non une barbe, de le vêtir, et comment, etc. ; dès lors, la France ne sera plus la même que dans le langage sitôt que l'image la personnifie, coiffée d'un bonnet phrygien ou,

au contraire, drapée dans un manteau fleurdelysé ; en situant l'Annonciation dans une maison propre où elle est sagement occupée à son ouvrage, les peintres de la Renaissance donnent de Marie une idée différente - et plus précise - de ce que les textes évangéliques permettent de se représenter, alors qu'aurait pu aussi bien devenir habituel le schéma de Burne-Jones qui place la rencontre dans un désert, etc., etc. Ou, tantôt encore, par méprise sur la schématique inconnue d'un autre temps : c'est la différence de stature donnée à Saint Nicolas et à trois brigands qui a fait naître la légende des trois enfants. Tout cela contribue à expliquer que les religions soient souvent si enclines à régler une imagerie toujours à même de brouiller la conception théologique orthodoxe.

b. Ensuite, la croyance, non moins tacite, dans la transparence de l'image : tout se passe, cette fois, comme si elle était la fidèle copie des choses qu'elle montre et l'exacte transcription visible de la représentation mentale et, partant, pouvait de tout cela nous informer en toute fiabilité. Certes, quand une imagerie représente le premier plan et les arrière-plans en registres superposés de bas en haut, personne ne va penser que telle était la réalité ou que les gens voyaient ainsi le monde, et personne ne croit non plus, au vu des reliefs égyptiens, que Pharaon ait été un géant et ses ennemis des nabots ! mais il est encore des gens pour s'imaginer que le "profil grec", constant dans la statuaire, était aussi anatomiquement celui des anciens Grecs ! De tels cas sont un peu gros, mais, en fait, dans la plupart des autres, faute, je le répète d'un principe général servant à tous de garde-fou, l'appréciation dépend ponctuellement du bon sens et de l'expérience personnels de chacun. D'un côté, à propos du petit personnage que l'imagerie grecque place souvent à côté des mourants, un helléniste comprenait naguère très méritoirement que "toute spéculation sur la petitesse de l'eidôlon interprétée comme le signe de la vie diminuée des morts porte à faux"<sup>20</sup> ; mais, de l'autre, voici qu'un historien en renom a l'air de croire, comme si la chose allait de soi, que la sérénité des gisants de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle confirme celle dont, paraît-il, on accueillait la mort à l'époque<sup>21</sup> ; et qu'un de ses collègues non moins connu, en écrivant qu' "une des premières tâches de l'iconographie est de déchiffrer le sens des gestes et l'expression des émotions dans une civilisation donnée"<sup>22</sup>, ne semble pas envisager que les dits sens et expression peuvent n'avoir pas été les mêmes dans l'image que dans la réalité : le cas célèbre de la "course agenouillée" de l'archaïsme grec, agenouillement imagier pour une course réelle, fournit pourtant un sérieux avertissement.

En fait, la médiation de la technique et sa relative autonomie, l'interposition du schème entre la représentation imageable et l'image réalisée interdit d'automatiquement imputer au référent ce que nous montre l'image. La diversité des schèmes n'implique pas nécessairement une représentation différente du référent, et l'on doit, au contraire, s'attendre à trouver un même référent sous des schèmes divers, et éventuellement inattendus pour nous. C'est pourquoi, tout en me gardant d'entrer dans un débat pour lequel je manque de l'érudition nécessaire, j'avoue me méfier en principe des spéculations sur la relation de l'homunculus de l'imagerie médiévale avec la conception contemporaine de l'enfance ; en tout cas, je n'irai sûrement pas conclure que l'apparition de la statuaire puérile

au IV<sup>e</sup> siècle traduit forcément un changement préalable dans la façon de voir l'enfance (ce qui, bien entendu, pour n'être pas obligé, reste aussi parfaitement possible, et n'exclut pas davantage qu'au lieu de le traduire, elle ait, en réaménageant techniquement la représentation, contribué à le provoquer) ; ou encore qu'on se représentait alors la guerre autrement qu'au Ve siècle pour la seule raison que la bataille d'Alexandre et Darius est imagée comme une mêlée, tandis que les guerres médiques n'étaient figurées sur les vases que comme le duel d'un grec et d'un barbare.

Aussi ne saurait-on assez souligner le risque des théories illusoirement formalistes dont j'ai parlé un peu plus haut : assimilant en somme unités imagières et parties du référent, elles ont toutes les chances - et c'est d'ailleurs ce qui se produit -, quand elles prétendent repérer dans l'imagerie de significatives relations formelles, de reconnaître aussi bien, sans les en distinguer, des relations inhérentes au référent. Pour me résumer, l'image, en tout cela, reste, à la vieille mode, le miroir non déformant du monde ; par occultation du schème, elle se trouve réduite à ce que j'appelle son thème et même à sa fonction de mime.

#### IV. LA DUPLICITE DU THEME

##### 1. Le mime.

A pareille réduction, il n'y a d'ailleurs, au fond, rien de très surprenant. Quelqu'écart que le schème introduise entre elle et son référent, l'image a pour fin de reproduire l'aspect de la réalité perçue et c'est celui de tous ses caractères auquel on pense d'abord, exactement comme, du langage, on retient plus spontanément sa capacité à dire le monde que son incapacité à le dire en toute propriété : celui qu'illustre l'anecdote, déjà évoquée plus haut, des raisins de Zeuxis en un temps où la schématique évoluait vers un rendu illusionniste, ou que met en relief, en tous les sens du terme, l'artifice de regarder les tableaux classiques d'un seul oeil à travers une main arrondie en lorgnette en s'extasiant qu'on ne distingue plus l'image de la réalité, qu'on dirait d'un vrai visage ou de vraies fleurs ; celui qui est étymologiquement à l'origine du latin "imago" (imiter) ou du grec "eikôn" (ressembler) ; celui, enfin, qui fait de l'image une donnée archéologique (cf. infra, p.284) témoignant de ce qu'était originellement un ouvrage aujourd'hui détruit ou mutilé.

Une précision épistémologique me paraît ici utile : de ce que l'image est toujours, peu ou prou, un trompe-l'oeil faisant illusion au spectateur, il ne suit pas que l'Artistique (qui, ici, nous intéresse exclusivement) ait à sa charge tout ce que cela met en jeu : seuls lui importent les procédés techniques utilisés pour faire trompe-l'oeil, mais non point les mécanismes optiques de l'illusion, aussi intéressants soient-ils par ailleurs (et ce, bien que l'image en trompe-l'oeil puisse servir à l'expérimentation physiologique). Il se peut que cette distinction semble paradoxale : c'est que nous sommes habitués, pour reprendre un titre célèbre, à rapprocher "l'Art et l'illusion" ; mais elle devient d'une évidence première sitôt que - évitant l'inconvénient, souligné plus haut, de détacher l'iconographie du reste de

l'Artistique - on la transpose à d'autres genres d'ouvrages : parce que le veston a deux manches, l'Artistique n'a pas à expliquer pourquoi l'homme a deux bras, non plus, parce que le fer à repasser est pourvu d'une poignée, pourquoi le pouce humain est opposable aux autres doigts ; pareillement, elle prend notre oeil comme il est. L'art ne peut totalement contrarier la nature de l'homme qui y recourt, mais son anatomie et sa physiologie sont, pour l'Artistique, des données de départ qu'elle laisse à d'autres sciences le soin d'expliquer.

Ce faux problème expédié, inutile d'épiloguer : la fonction la plus évidente de l'image est de produire une imitation de la réalité perçue et, en cela, elle mérite d'être qualifiée de "mime" (le grec me suggérait plutôt "mimème", mais, parce que ce mot évoque trop les détestables classèmes ou technèmes à la mode et pour conserver quelque homogénéité verbale avec "schème" et "thème", je préfère le monosyllabe "mime", réservant "mimique" au genre de drame, de fonction identique, qui porte ordinairement ce nom).

## 2. Le gramme.

Mime : voici un mot que je n'avais pas d'abord annoncé ; pour désigner ce qui, dans l'image, tient à l'aspect du référent, j'avais jusqu'ici parlé de "thème". Alors, pourquoi un nouveau terme ? C'est tout simplement qu'il y a dans le thème autre chose que le mime, ce que, toujours par souci d'homogénéité verbale, j'ai longtemps appelé le "rhème" et dont je dirai dans un instant pour quelles raisons il paraît préférable de le nommer désormais le "gramme".

1. Il est commodément mis en évidence par l'usage, très répandu à travers les temps et les lieux, des "inscriptions accompagnatrices" : deux guerriers paraissent assis face à face sur un vase grec, mais voici que leur nom est écrit dans le champ de l'image, ce sont Achille et Ajax ; sur les mosaïques byzantines, des inscriptions vous préviennent régulièrement que ce barbu est St Basile et cet autre St Jean Chrysostome ; les phylactères médiévaux insèrent dans l'image des discours entiers et il en va de même de l'imagerie récente : entre mille exemples, les mots "Droits de l'homme" s'inscrivent sur le foudre que brandit la Marianne de Savines-le-lac (Hautes-Alpes), et ne parlons pas des bulles de la BD et des légendes accompagnant les photographies de nos journaux ! J'ai lu que ces "inscriptions nominales" étaient un "procédé étranger"<sup>23</sup> ; entendons-nous bien : il est vrai que, par elles, recours est fait à une autre industrie défective que celle de l'image, et j'en commenterai p.272 les raisons, mais ce qu'elles disent n'a rien d'étranger à l'image. Tout au contraire, elles ne sont que la technisation facultative d'une composante constitutive de l'image : si, en effet, l'imagerie recourt si fréquemment à l'écriture qui a pour fin propre de techniciser le langage, c'est bien qu'elle a quelque chose à voir avec lui. A défaut d'inscriptions incluses en elle-même, l'image a presque toujours un titre fait de mots (cette grande femme qui brandit une torche, c'est "la Liberté éclairant le monde"), parfois inscrit ultérieurement sur un

cartel de musée ; et, plus généralement, devant cette apparence de bébé couché dans la paille sous le regard de sa mère et l'haleine d'un boeuf et d'un âne, nous nous disons, non seulement "voici un bébé couché etc.", mais "voici une Nativité de Jésus". Aussi, du point de vue sémiotique, c'est-à-dire de la communication de l'information, l'image alterne-t-elle aisément avec l'écriteau : l'inscription "Bar" et l'image d'un verre à pied font également l'affaire pour renseigner l'assoiffé.

En somme, thématiquement, il est bien clair que l'image n'est pas qu'un mime ressortissant à la seule représentation visuelle du référent ; elle ressortit aussi à sa représentation verbalisée, acculturée par le langage. Ce qui, dans le thème, participe ainsi non plus de l'univers perçu, mais de l'univers dit, donc conçu, je l'avais, il y a quelques années, nommé "rhème" du mot grec qui signifie "chose dite" ; mais j'y renonce aujourd'hui en me rendant aux raisons de J. Gagnepain que "rhème" a un sens trop précis en linguistique ; nous nous sommes accordés pour y substituer désormais le nom de "gramme" comme désignant tout signal à implication verbale. Le mot rend avantageusement sensible que, de ce point de vue, l'image a quelque chose de commun avec l'écriture et l'on ne s'étonnera plus qu'elle soit si souvent épigraphe.

2. L'inclusion du gramme dans l'image, et son inclusion constante et nécessaire comme composante constitutive, n'a rien de mystérieux : l'image porte tout simplement l'empreinte de la représentation qu'elle a pour fin de techniciser. Si nous partageons avec l'animal ce mode naturel de représentation gestaltique qui nous fait, comme le chat, percevoir et suivre des yeux la mouche qui passe dans les airs, cette perception, parce que nous sommes hommes, ne peut pas ne pas être pourtant et en même temps acculturée, n'est donc jamais concrètement isolée du langage, auquel, seuls, nous accédons et qui nous permet tant de dénommer le perçu que de l'analyser. Ce qui est vrai du référent le reste de l'image : du portrait aussi bien que du portraituré, nous disons que c'est Un Tel et nous commentons la banalité de son profil ou la maussaderie de son expression. Il y a du gramme dans l'image, comme et parce qu'il y a du verbe dans notre perception.

Mais que le gramme soit constitutif de l'image n'implique nullement qu'elle ait un rapport nécessaire à la littérature, entendue tant, étymologiquement, comme toute forme d'écrit que, plus usuellement, comme bel écrit. C'est un point qu'il est archéologiquement indispensable de bien préciser. Ces temps, en effet, les spécialistes de l'imagerie, particulièrement antiquisants et médiévistes, s'inquiètent volontiers des rapports "texte-image" ; c'est même là le titre d'un colloque international tenu il y a trois ans ; bien entendu, comme en tout colloque qui se respecte, on s'est gardé de débattre du problème de fond ; mais à travers les communications, comme en d'autres articles similaires, se fait jour, une fois de plus, la confusion, que nous avons souvent dénoncée ici, de deux points de vue distincts, celui des processus artistiques et celui des procédures archéologiques. Elle est, en



l'occurrence, facilitée par l'ambiguïté du mot français "texte" qui désigne aussi bien, par opposition au lexique, la dimension générative du langage que l'écrit et même, notre philologisme y aidant, que l'écrit conservé. Dès lors, quand on s'interroge sur les rapports "texte-image", va-t-il s'agir du fait très général que toute image participe constitutivement de l'univers du dit, ou du rapport particulier de telles images à un corpus limité de textes littéraires accidentellement parvenus jusqu'à nous ? Assez portés à préférer ce dernier point de vue, c'est-à-dire à restreindre l'univers conçu des anciens à ce que l'écriture leur en laisse saisir, les spécialistes me paraissent quand même rester assez flous sur ce point. Et pourtant, la distinction est essentielle. Prenons un exemple : à l'un des portails de la cathédrale de Strasbourg, des reptiles sont figurés sur le dos d'un beau jeune homme ; par ailleurs, un fabliau de Conrad de Wurzburg nous explique que le Siècle, "Frau Welt", est d'apparence séduisante, mais que son dos "est de toutes parts garni et chargé de reptiles et de serpents, de crapauds et de vipères". Entre le portail et le fabliau, entre l'image et la littérature, deux relations distinctes sont a priori possibles : il se peut, si la chronologie s'y prête, que l'image de Strasbourg dépende directement de Conrad (ou d'un autre texte), c'est-à-dire, dans ma terminologie, qu'elle en soit une "illustration"<sup>24</sup>, comme on l'admet des images de "Frau Welt" aux portails des cathédrales de Bâle et de Worms. Mais il se peut tout aussi bien qu'indépendants l'un de l'autre, ils ne fassent, chacun dans son genre, que participer d'une certaine vision du monde répandue dans cette région à cette époque ; seulement, même en ce second cas, pour l'archéologue d'aujourd'hui, le seul accès rétrospectivement possible au gramme de l'image strasbourgeoise, à une certaine idée qu'on se faisait alors du Siècle, bref à l'univers conceptuel du temps, se trouve dans le fabliau de Conrad : il est donc littéraire, parce que notre seule prise actuelle sur la grammaire du passé nous est fournie par les écrits qui, dit le proverbe, seuls "demeurent" et, encore plus restrictivement, ceux qui nous sont parvenus. C'est donc archéologiquement que la relation de l'image au texte est toujours littéraire ; mais, du point de vue des processus artistiques, la participation, constitutive, de l'image au verbe ne se réduit nullement à une relation au verbe écrit. Il importe donc de ne pas confondre le point de vue de l'Archéologie, attachée à résoudre des énigmes historiques ponctuelles et qui, pour accéder à l'intelligence du gramme, n'a, à retardement, d'autre recours que l'écrit conservé ; et celui de l'Artistique curieuse d'analyser les ouvrages indépendamment des possibilités de trouver solution à chaque cas particulier : que l'archéologie des images ait forcément affaire à la littérature ne fait pas que, de soi, le gramme de l'image n'ait rapport qu'à l'écrit.

3. J'ai dit plus haut qu'il y a toujours du gramme dans l'image parce qu'il y a toujours du verbe dans la perception qu'elle technicise. Mais si le gramme n'était que cette participation à l'univers conçu que l'image partage avec son référent, cela pourrait n'intéresser que la théorie de la représentation et non point celle de l'image. "Vous êtes inspecteur de police ? excusez-moi", dit la concierge, "je vous prenais pour un représentant, ce n'est pas écrit sur votre figure" : comme ce n'est pas écrit non plus sur le visage d'un portrait fidèle, n'embarrassons pas l'Artistique de ce qui ne lui appartient pas en propre.

Mais telle, justement, n'est pas toujours l'image. Certes, très souvent, le gramme, en premier lieu, n'est pas techniquement marqué : dans l'exemple précédent, l'identité policière ne se voit pas plus sur le portrait que sur la figure du portraituré ; de même, la célèbre Nativité de La Tour ne se distingue pas de n'importe quelle naissance paysanne et rien ne nous dit si c'est celle de Jésus. En second lieu, le gramme peut être techniquement marqué, mais non pas imagièrément : par recours à l'écriture ; ce sont les inscriptions accompagnatrices qui m'ont servi plus haut à le mettre en évidence et qui tiennent, soit (ce que déjà notait Aristote<sup>25</sup>) à l'incapacité technique de marquer la différence grammaticale par une différenciation mimétique adéquate (si je suis caricaturiste politique plein de bonnes idées, mais si, mauvais dessinateur, je ne parviens pas à rendre la physionomie du premier ministre, j'écris son nom ou ses initiales sur sa serviette), soit à l'ignorance dans laquelle le producteur ou le spectateur de l'image sont de l'aspect du référent (dans une galerie de portraits de papes, Sixte II n'étant pas connu par sa physionomie mais par son nom, on le dote du premier visage venu accompagné d'une inscription, de même que les imagiers du moyen âge, rien qu'avec un nom, faisaient de la même ville une Jérusalem ou une Constantinople dont ils n'avaient pas la moindre idée). On comprend, dans ces conditions, quelle commodité offre un simple changement d'inscription : entre cent exemples appartenant à des périodes très diverses<sup>26</sup>, Pausanias (I, 18, 3) rapporte qu'à Athènes, "on changea l'inscription des effigies de Miltiade et de Thémistocle pour en faire celles d'un Romain et d'un Thrace".

Mais c'est une situation imagièrément tout autre qu'on observe à mille reprises : si le thème, selon notre définition, est ce qui, dans l'image, tient non pas à la technique mise en oeuvre mais au référent, il ne se restreint pas toujours, mimétiquement, à ce qu'on en perçoit, mais peut, grammaticalement, s'étendre aussi à ce qu'on en conçoit ; en un mot, l'image ne montre pas seulement ce qu'on voit du référent, mais aussi ce qu'on en dit. Le gramme importe donc à la théorie de l'image en ce qu'il peut y être techniquement marqué et, par conséquent, contribuer à la produire. Ce processus, comme toujours, n'a pas d'étendue propre. Parfois, surtout si le référent a une réalité sensible, il n'affecte qu'une partie de l'image, ne consiste qu'à en modifier partiellement la conformité mimétique, tantôt par substitution, et c'est ainsi qu'une publicité récente remplaçait le visage humain d'un client par une tête de renard pour en marquer le caractère rusé ; soit par adjonction, et ce sont les "attributs", ustensiles ou emblèmes : à supposer qu'une image pieuse de Ste Thérèse de l'Enfant Jésus reproduise fidèlement une photographie de feu Soeur Thérèse Martin, il s'y ajoute pourtant, parce qu'on la dit sainte, une auréole que personne n'a jamais vue en réalité ; c'est pour imaginer grammaticalement ce qu'on dit de son martyr, non pas pour se conformer mimétiquement à son apparence réelle, qu'on place dans la main de St Barthélémy statufié un coutelas qu'il avait d'autant moins été vu manier réellement que c'est celui dont il fut écorché vif. Parfois, au contraire, le même processus concerne l'image tout entière : telles sont, exemplairement, parce qu'ici le référent n'a aucune réalité sensible et qu'il n'existe que par notre capacité langagière à dénommer le non-sensible, les

personnifications dont, à propos de Marianne, j'ai traité ici même l'an dernier ; ou encore les croquis, cartes, plans, qui ne réduisent le référent à certains de ses composants que grâce à l'analyse que le langage nous met à même d'en faire, même en l'absence d'une perception d'ensemble. En tout ces cas, l'image fait voir non pas ce qui est visible dans la perception du référent, mais ce qui n'est accessible que par le langage.

Cette participation de l'image au langage est si peu douteuse que certaines images ne se contentent pas de montrer à l'oeil ce que le langage, "rhétoriquement"<sup>27</sup>, nous fait penser, mais se conforment à la façon dont, "grammaticalement", il nous le fait dire. J'ai déjà expliqué naguère que la personnification de la République, comme de bien d'autres concepts, est féminine parce que le genre grammatical du mot impose le sexe de l'image et qu'en indo-européen la très grande majorité des "mots abstraits" est de genre féminin - selon un mécanisme dont on débat aujourd'hui mais qu'ont depuis longtemps parfaitement décrit tels de nos prédécesseurs<sup>28</sup>. Mais il est d'autres cas plus ponctuels : Suger (Vie de Louis VI le Gros, 27) rapporte d'un antipape qu'"on le fit représenter sur une peinture où on le voyait foulé aux pieds du seigneur pape" ; je doute que le pape, dans la réalité, ait manifesté sa victoire par cette pose de gladiateur ou de catcheur ; mais le latin dit "sub pedibus domini pape conculcatum depinxerunt"<sup>29</sup> où conculcare signifie aussi bien, étymologiquement, fouler aux pieds que vaincre, comme on dit en français "écraser l'ennemi" : pour faire voir du non ou du difficilement visible, l'image exploite la polysémie d'un mot qui, comme beaucoup d'autres, renvoie autant à du sensible qu'à du non sensible ; elle montre ce que suggère une des acceptions du mot utilisé, d'où le "sub pedibus" qui serait inutile s'il ne fallait pas préciser que "conculcatum", dans la peinture, décrit bel et bien une posture à la St Michel terrassant le dragon. De même, si Crane représente les vagues comme des chevaux blancs, c'est qu'on nomme en anglais "white horses" ce que le français appelle plutôt des moutons<sup>30</sup> : l'image est si éloignée d'un mime qui, imitant la réalité perçue, doit être universellement comprise (mise à part la diversité historique du schème), elle procède, au contraire, si directement du langage, qu'elle n'est vraiment intelligible qu'en toute connaissance de l'anglais. Un peu comme n'est possible qu'en français le slogan publicitaire qui fait dire à la Vénus de Milo "les bras m'en tombent", parce que, dans notre langue, une façon de décrire la statue rencontre par hasard, et approximativement, une façon de parler, un gallicisme.

### 3. Deux remarques sur un couple.

Ainsi le thème est double : mime et gramme. Cette duplicité appelle deux observations.

1. La découverte de ce couple n'est pas une surprise. Cela peut paraître une rengaine dans cet article : chaque fois que j'ai développé un point, je conclus qu'il n'y a là rien de mystérieux, qu'il fallait bien s'y attendre ; en fait, c'est seulement la conséquence du parti que j'ai pris initialement de ne pas séparer la théorie de l'image de l'ensemble de

l'Artistique ; dès lors, l'analogie fait prévoir dans l'image ce qu'on a déjà reconnu ailleurs. Ainsi, on a déjà ici expliqué naguère que le vêtement, en prenant le corps pour "trajet", a affaire non seulement au sujet naturel, physiquement palpable, mais aussi à la personne qui, en s'y investissant, l'acculture ; pareillement, l'image, en prenant la représentation pour trajet, a affaire non seulement à la perception naturelle mais au verbe qui l'acculture : en somme, mime et gramme sont, à leur plan, les homologues de ce que, dans le vêtement, j'avais appelé l'abri et l'habit (ou de ce que la théorie des industries funéraires a pu, ici aussi, dissocier sous les noms de pourrissoir et dortoir, ou encore de ce que, dans le logement, on peut appeler le gîte et l'habitat).

Comme j'ai consacré une monographie au portrait dans la première livraison de cette revue, il importe d'en indiquer la spécificité au sein de l'imagerie et ce peut être ici le lieu de le faire. Sa particularité tient à ce que son référent est acculturé non pas une fois, mais deux. A celui de la représentation, il est à la fois, comme tout autre, perçu et conçu, mais, de surcroît, à celui de la société, il n'est pas seulement un sujet, on lui concède aussi la personne. Le portrait porte l'empreinte de cette double acculturation : au plan de la représentation, il ne diffère en rien des autres images, il est à la fois mime et gramme : mimétiquement réussie ou non, cette image est celle de César de Lagrange. Mais, au plan de la société, cette image est pour moi un portrait, parce que c'est celle de mon grand-père qui compte pour moi ; pour moi et non pas pour tout le monde, ce que j'indiquais en soutenant que "la portraiture est nécessairement fluctuante" et que cette fluctuance reproduit celle de la concession de la personne au référent<sup>31</sup>. Qu'une acculturation multiple complique l'analyse, c'est certain, mais il faut bien voir que c'est monnaie courante dans les faits humains : pour reprendre un exemple déjà expliqué dans cette revue, le vêtement acculture le corps par sa technicité et, d'une autre manière, en y faisant acception tant de la personne que du sujet<sup>32</sup>.

2. Dans le couple mime-gramme, les deux parties sont à parité sans être antérieures ou supérieures l'une à l'autre. Sans doute peut-on avoir l'illusion du contraire, d'une part, parce que c'est au mime, plus évident, qu'on songe spontanément d'abord ; d'autre part, parce que, dans la pratique professionnelle, l'observateur tend à privilégier l'un ou l'autre selon sa curiosité ou sa commodité propres. Dans l'archéologie des civilisations sans textes, on oublie parfois carrément le gramme : alors que ni la théologie de l'Incarnation, ni même le récit de la Nativité ne sont évidemment inférables de la vue des crèches de Noël, on n'hésite pas à édifier toute espèce de constructions théologiques et mythologiques sur l'examen du sarcophage d'Haghia Triada, du chaudron de Gundestrup ou de l'imagerie mithraïque ; on feint ici que l'image soit intelligible dans la totale ignorance de l'univers conçu dont elle participe. Au contraire, dans l'archéologie des civilisations à textes, on privilégie à ce point le gramme que l'image n'est plus qu'une illustration, un reflet, voire le substitut du "texte" ; on feint alors que l'image ne procède que du langage.

Mais ce ne peut être là qu'un de ces mirages où l'on se représente des processus artistiques selon les situations archéologiques particulières dont on est le plus coutumier.

J'ai trouvé à penser dans un récent concours journalistique où l'on devait distribuer dix légendes entre dix dessins humoristiques qui en étaient dépourvus : on avait l'impression que la légende préexistait, non seulement parce que la règle du jeu le faisait supposer, mais parce que dans ce genre d'image, on admet spontanément (du moins je m'imagine ainsi les choses) que l'"idée" vient d'abord, matérialisée ensuite par le dessin ; puis, constatant que plusieurs légendes convenaient également au même dessin, j'ai songé que ce n'était peut-être pas là seulement une complication nécessaire du concours, mais qu'il n'y avait pas forcément une solution préétablie, que chacune des dix légendes n'appartenait peut-être pas originellement à l'un des dix dessins. Autrement dit, que le dessin humoristique n'est pas forcément consécutif à la légende, mais qu'il peut aussi bien lui préexister pour la raison que toute chose vue, spectacle réel ou fabriqué, prête à dire.

Ce mécanisme à deux sens est, je crois, tout à fait général : l'image peut aussi bien procéder mimétiquement, d'un perçu qui ne peut pas ne pas être concevable, d'un vu qui est toujours dicible, que, grammaticalement, d'un conçu qu'on peut rendre perceptible, d'un dit visualisable parce qu'imaginable, donc imageable. Bref, elle mime aussi bien le vu qu'elle visualise le dit.

Il ne peut guère en aller autrement : d'une part, toute technique mise à part, représentations naturelle et verbalisée sont, dans la réalité concrète, trop intimement mêlées pour que l'une précède ou domine l'autre. D'autre part, et surtout, du point de vue qui nous intéresse, la technique, faute de laquelle il ne serait point d'image, peut indifféremment servir le mime et le gramme. J'ai déjà indiqué plus haut que, du point de vue du schème, il n'y a pas à distinguer images "réalistes" et "imaginaires". De fait, la schématique contribue aussi bien - ou, au contraire, selon les cas ou les civilisations, s'abstient de contribuer - aux fins mimétiques en tâchant à obtenir un rendu illusionniste reproduisant aussi fidèlement que possible l'aspect perçu du référent, que les fins grammaticales en élaborant des procédés propres à faire voir le conçu (personnifications montrant à l'oeil du corps ce qui n'est qu'imaginable par les "yeux de l'esprit", différence de module marquant la différence de statut reconnue à St Nicolas ou au Pharaon, attributs comme l'auréole, etc.). En tout cela, l'écart irréductible du schème au référent, loin d'être un inconvénient, est au contraire exploité pour tirer l'image vers l'une ou l'autre fin.

## V. ART ET STRATAGEME

### 1. De la référence à la préférence.

#### A. Fonction et destination.

1. J'ai naguère parcouru une histoire de la cartographie qui s'ouvrait sur cette interrogation : les premières cartes géographiques servaient-elles à représenter le monde ou à faciliter le voyage ? Le "ou" est admirable : elles ne pouvaient pas ne pas représenter une certaine idée du monde et il est non moins douteux que les voyageurs les utilisaient. On se

demanderait aussi bien si une radiographie sert à montrer le poumon ou à guider le diagnostic et la thérapeutique. De telles questions peuvent paraître caricaturales : pourtant, par elles, se manifeste en toute clarté une difficulté où achoppe souvent l'exégèse iconographique, l'imbrication de deux problèmes distincts.

Si à nos deux questions force est de répondre par un double oui, c'est que l'alternative sous laquelle elles se présentent n'est qu'apparente et que les deux branches, loin de s'exclure, en sont d'ordre différent. Quand on affirme qu'une carte de France représente la France ou qu'une radio du poumon représente le poumon, ce qui est en cause, c'est la relation de l'image à quelque chose dont elle a pour fin de reproduire techniquement l'aspect ; et, comme à cette chose nous avons donné plus haut le nom générique de référent, nous dirons que la relation est ici de référence. Mais que la carte soit en référence à la France et la radio au poumon, n'est nullement exclusif de ce qu'elles servent à diriger le déplacement ou le diagnostic. C'est tout autre chose qui est maintenant en cause : la raison de produire de telles images, l'avantage qu'on trouve à les réaliser, elles plutôt que d'autres, bref le choix et, par jeu de mots, nous parlerons ici de préférence. Celle-ci, bien entendu, peut être le fait du producteur, ou du consommateur, ou des deux à la fois ; mais peu importe ici, mon propos étant de faire apercevoir la dissociation de la référence et de la préférence, d'où qu'elle vienne.

Cette distinction n'est nullement propre à l'image, de même qu'aux chapitres précédents celles du schème et du thème, ou du mime et du gramme n'étaient que les manifestations imagières de mécanismes plus généraux. Par exemple, un robinet sert à arroser le jardin, faire la vaisselle, se laver les mains ou emplir la carafe ; mais toutes ces raisons d'avoir de l'eau à disposition sont dissociables du fait qu'en montant un robinet, on a pour fin de produire techniquement un débit contrôlé. Pareillement, au jardin du Luxembourg, les "barrières de dégel" sont exactement les mêmes qui protègent aussi du piétinement un gazon naissant ou, en cas d'émondage, évitent au passant de recevoir des branches sur la tête.

En tout cela se distinguent ce que J. Gagnepain appelle, d'une part, la fin, en raison de laquelle s'analysent, se mettent en oeuvre les moyens, ou si l'on veut, ce qu'on vise à faire ; et, d'autre part, le projet, les raisons qu'on a de le faire, le bien en vue duquel on accepte de payer, en argent ou en fatigue, le prix requis par la production de l'ouvrage. D'un côté, purement ergologique, le travail qui est indifférent à l'avantage résultant de lui, au point qu'un plombier peut parfaitement vous installer un robinet sans vous demander pourquoi il vous faut là de l'eau ; de l'autre côté, en quoi ce travail "vaut" la peine, ce qui, comme cette locution même l'indique, relève de l'axiologie.

La fin et le projet, inévitablement mêlés dans toute réalisation concrète, ne peuvent qu'interférer et sont souvent interdépendants ; en particulier, la variété axiologique du projet peut entraîner la variété ergologique de la fin, et c'est ainsi qu'on emploie généralement des robinets de types différents pour le lavabo de la salle de bains, l'évier de la cuisine et l'alimentation du tuyau d'arrosage du jardin. Mais cette solidarité n'est

nullement nécessaire : relevant de plans de rationalité distincts, fin et projet sont toujours dissociables. C'est pourquoi des projets différents s'accommodent d'un même ouvrage, le même robinet pouvant être bon à tout, la même carte de France servant aussi bien à diriger le déplacement qu'à mettre en évidence la répartition des forêts ; inversement, des ouvrages divers sont adéquats au même projet, lequel, surtout, n'étant pas, comme la fin, définitoire de la fabrication, peut ne pas du tout mettre en branle la technique : ainsi, le projet de se déplacer n'implique pas forcément l'entreprise cartographique, mais peut recourir à la boussole ou, tout autant, sans médiation technique, à une périégèse ou au jalonnement de repères naturels, ou à l'accompagnement d'un guide ; le projet de maintenir l'ordre peut se satisfaire également d'une barrière "anti-manif" ou d'un cordon de police. Ou encore, pour le même projet de représenter - strictement : de rendre présent - l'absent, l'image alterne avec la relique, dans la double acception de restes mortels et d'objet ayant appartenu à, voire avec le siège (la présence permanente du trône épiscopal technicisant la place de l'évêque dans la cathédrale qui, même quand il est absent, reste ainsi son église) ou le vêtement (Gessler imposant aux concitoyens de Guillaume Tell de saluer son chapeau).

Il importait de marquer nettement, en dépit de constantes interférences, cette dissociation de la fin et du projet dont l'exploitation devrait être considérable en archéologie : expliquant pourquoi nous tenons à inclure dans l'objet archéologique ce qu'à l'ordinaire on appelle précisément les "projets" non réalisés, elle permet surtout de débrouiller des questions, imagières ou autres, qui ne paraissent difficiles que parce que s'y s'emmêlent les points de vue, de soi distincts, de l'ergologie et de l'axiologie.

2. Mais rien ne sert de dissocier des processus distincts si l'on n'a pas des noms différents pour les nommer ; c'est bien souvent, en effet, l'absence de mots adéquats qui contrarie l'analyse ou empêche de la mener systématiquement. Or, la distinction de la fin et du projet est constamment occultée par notre vocabulaire professionnel où les mêmes termes s'appliquent également à la première et au second. Ainsi, ce sont les mots qui, au début de ce chapitre, permettaient de se demander si les cartes "servaient" à ceci ou à cela : la possibilité d'employer le même verbe dans les deux cas donne l'impression, erronée, de l'alternative de deux solutions mutuellement exclusives, alors qu'il s'agit de l'interférence de deux processus d'ordre différent et conjugables. De même, la question "pourquoi faire ?" s'entend aussi bien en "pour faire quoi ?" qu'en "pourquoi le faire ?". Et quand on dit qu'un buste représente Mendès France, le même verbe "représenter" dans sa double acception de "faire voir", de "mettre en présence de" ("une représentation d'Athalie") et de "tenir lieu", de "rendre présent" ce qui ne l'est pas matériellement ("le Premier ministre représentera le Président de la République") recouvre la fin déictique de montrer le visage du grand homme (d'où l'effort usuel pour atteindre à la ressemblance<sup>33</sup>) et le projet, en remplaçant le disparu par son image, de le maintenir fictivement présent dans la cité en dépit de son absence physique (ce qui n'oblige plus à la ressemblance, de même qu'on n'attend pas que le ministre prenne la tête du Président dont, un moment, il tient lieu). Et je passe sur l'ambiguïté de mots comme "sens" ou "signification". Ce sont là les embarras du français ; les langues

étrangères en ont d'autres qui sont les leurs, mais ces hasards de la langue, en grevant l'analyse, n'ont rien d'une chose mineure et sont même l'une des raisons pour lesquelles j'indiquais l'an passé que l'archéologie des Français ne sera jamais tout à fait celle des Anglais ou des Allemands, simplement, dans le présent cas, parce que le champ sémantique de "darstellen" n'est pas exactement celui de "représenter".

Dans une telle situation, tous ceux - et ils sont nombreux - qui, dans l'image, pressentent la dissociation de la fin et du projet doivent improviser une façon d'en parler, mais, qui trop souvent, recourt à des mots déjà mis à toutes les sauces : par exemple, s'avisant fort justement qu'une mosaïque montre Ulysse, mais que ce sujet a été choisi pour l'intérêt que néo-pythagoriciens et néo-platoniciens portaient à ce héros, quelqu'un, naguère, s'en tirait en écrivant que la scène est à lire à un "double niveau, littéral et symbolique" ; telle autre parle de la "signification" des images abstraites, lesquelles, étant sans référent, pourraient, en une autre acception du terme, être réputées dénuées de signification. Une distinction terminologique claire est donc indispensable à l'archéologie, et pas seulement à celle de l'image. L'opposition de "dessin" et "dessein" est bien tentante, mais elle a l'inconvénient de n'être qu'orthographique et le premier terme est trop particulier à l'image.

Pour distinguer, donc, ce qui, dans l'image et plus généralement dans l'ouvrage, procède ergologiquement de la fin et ce qui y intéresse axiologiquement le projet, en réponse aux questions "pour faire quoi ?" et "pourquoi le faire ?", il me semble commode d'utiliser, en en spécialisant le sens, deux mots quasi interchangeables dans la langue des archéologues : "fonction" et "destination". Mais, comme toujours en pareil cas, il m'importe d'accorder les deux mots et les deux sens, non point de mon seul arbitraire, mais au mieux des tendances de la langue<sup>34</sup>. Alors c'est manifestement "destination" qui convient au projet : ergologiquement, un train, une automobile vont en n'importe quel sens ; à ce plan, il suffit qu'ils roulent ; c'est axiologiquement que le déplacement se fait itinéraire, qu'il prend une direction et que le train a une "destination". Ce mot indique plutôt ce qu'on a en vue, tandis que "fonction", dans sa tradition étymologique, concerne plutôt ce dont on se charge ou s'acquitte. La "fonction" d'une image sera alors ce qui, ergologiquement, a trait à la référence, c'est-à-dire montrer l'aspect visible de tel référent ; sa destination, ce qui, axiologiquement, a trait à la préférence, c'est-à-dire satisfaire à tel désir ou tel besoin. En d'autres termes, de la fin incluse dans sa fabrication, l'image tire sa fonction ; en raison du projet sous-jacent à sa production, elle a une destination.

#### B. Les catégories de la destination.

Les projets sous-jacents à l'entreprise imagière sont évidemment trop divers pour qu'on en dresse inventaire exhaustif, mais on peut les catégoriser. Au bout du compte, les destinations de l'image se ramènent à quelques groupes qui, on devait s'y attendre, correspondent aux différents plans de rationalité : si, en effet, l'image est, de soi, techniquement liée au plan du travail, dût-elle industriellement interférer avec celui de la représentation, rien n'empêche que le bénéfice qu'on attend d'elle soit d'un autre ordre. Il me



semble qu'on peut ainsi distinguer les catégories suivantes qu'un heureux hasard du français permet de rapprocher comme autant de "vocations" (je répugne d'autant moins à ce jeu de mots qu'après tout, il n'est pas si faux de prétendre que les images, grammaticquement proches du message verbal écrit, sont des "voix du silence").

1. Et, d'abord, au plan de la représentation, le projet imagier peut n'être que de renseignement ou d'enseignement : l'image est ici produite dans le dessein de faire voir et faire savoir, de rappeler, de faire venir à l'esprit, de faire penser à, etc., bref, elle est destinée à l'"évocation". A cette catégorie ressortissent la photographie d'identité, l'image insigne de l'individu ou enseigne de l'édifice qui l'arborent, les voitures dérapant ou les vaches de nos panneaux routiers avertisseurs, les "catéchismes en images" dont on instruit l'illettré, le "Canon" dont Polyclète faisait voir une beauté charnellement irréalisée ou toutes les images "utopiques" (non plus, bien entendu, qu'"uchroniques") qui, en exploitant l'aptitude de toute image à réaménager la représentation non imagée, proposent une autre vue du monde.

2. De l'image on peut aussi attendre qu'elle "représente" dans l'acception que j'ai dite plus haut de "tenir lieu" qu'elle rende fictivement présente ce qui est physiquement absent. Cette seconde destination de l'image, relevant cette fois du plan sociologique, pourrait être dite de "convocation". Méritant en cela son nom antique de simulacre, l'image se substitue tant à des personnages qu'à des paysages. Tantôt, en effet, ce sont d'autres hommes qu'elle nous rend présents : tels sont le portrait envisagé comme "pause"<sup>35</sup>, les statues de grands hommes disparus servant à maintenir leur présence sociale en dépit de leur absence biologique, les poupées gonflables ou la statue que l'Admète d'Euripide souhaite substituer, dans son lit, à sa défunte femme, etc. Tantôt, elle fait être ici des lieux situés ailleurs : c'est ainsi qu'Hadrien transportait imagièremment dans sa villa de Tibur le Poecile d'Athènes et le Canope égyptien, ou que naguère les catholiques français, au lieu, comme Mahomet, d'aller à la montagne, faisaient venir Lourdes à domicile en construisant sur place des grottes analogues à celle de Massabielle (cf. supra, pp.151-165) : l'image remplace ici le pèlerinage, comme plus généralement, le reportage tient lieu du voyage.

La convocation est parfois si parfaite que l'image peut être exactement traitée comme son référent, et non pas seulement dans les civilisations réputées primitives ou arriérées : un collège de Jésuites est fermé à Saint-Etienne en 1853 parce qu'un élève y a piétiné un buste en plâtre de Napoléon III, et il n'est pas aujourd'hui de campagne électorale où, sur les affiches, l'effigie des candidats ne soit cent fois, et souvent sauvagement, mutilée. Les cas de convocation sont innombrables : érection, destruction ou restauration de statues-portraits, depuis César relevant celles de Sylla et de Pompée<sup>36</sup> jusqu'à l'épuration des statues publiques sous Vichy ; baiser aux icônes orthodoxes ; ou cette aventure arrivée à Berlioz qu'un factionnaire napolitain obligea à se découvrir devant une statue du Tasse<sup>37</sup>. Et c'est encore par cette possibilité, acceptée ou refusée, d'assimiler l'image et son référent que s'expliquent les deux phénomènes inverses de l'idolâtrie et de l'iconoclasme. On ne doit pas alors s'étonner que, magiquement, l'image puisse être protectrice ou apotropaïque : le

crucifix est si bien l'équivalent du Crucifié qu'il sert à chasser les démons, ni plus ni moins que Jésus en personne.

3. Au plan du désir, en troisième lieu, l'image peut être destinée à la "provocation", servant alors à faire rechercher ou, au contraire, repousser le référent qu'elle a pour fin de montrer : d'un côté, par exemple, la pornographie ou la publicité, propagande politique y compris ; de l'autre, toute l'imagerie médiévale de l'Enfer ou des péchés capitaux destinée à faire détester le mal.

4. Enfin, le projet peut être d'art pour l'art : de l'image on n'attend alors rien qu'elle-même, pas d'autre bénéfice que celui de la faire ou de la regarder. Dès lors que l'image compte pour elle-même, le référent perd beaucoup de son importance. Soit dans la virtuosité de l'exécution : le bateleur qui copie en craies de couleurs la Joconde sur un trottoir de Paris, reproduirait aussi bien, pour le même effet, le St Jean Baptiste. Soit pour le "plaisir de l'oeil", qui, suffisant seul à justifier l'"art abstrait", entraîne aussi dans l'"art figuratif", dans les images référentielles, à minimiser le référent : au XIXe siècle, par exemple, je m'imagine que la préférence des peintres orientalistes allait bien plus à une schématique coloriste, apte à flatter l'oeil par un chatolement de teintes, qu'à une thématique exotique qui n'en est que l'occasion ; et, pareillement, on bouleverse, selon l'exigence proprement imagière, l'état ordinaire du référent : je citais l'an passé le cas de la fontaine du square Louvois à Paris où, pour éviter la juxtaposition de trois figures féminines et d'un mâle hirsute, on n'a pas hésité à transformer la liste habituelle des quatre grands fleuves français en substituant la Saône au Rhône ; de même, parce que l'image devait comporter quatre personnages, Flandrin ajoute une Patience aux trois Vertus théologiques qui, du coup et contre toute tradition, se trouvent être quatre<sup>38</sup>.

Cette catégorisation des destinations de l'image nous fait retrouver, mais axiologiquement cette fois, un problème dont j'ai montré p.261 l'inanité ergologique : celui de son support ou, plus généralement et plus exactement, de son emplacement. Toute image n'est pas bonne à mettre partout et une même image n'a pas, selon l'endroit qu'elle occupe, la même destination : la photographie d'une personne souriante, partout défectivement la même, peut être destinée à l'évocation sur un passeport, à la convocation dans le portefeuille d'un être cher pour qui elle donne présence à un absent, à la provocation si de superbes dents blanches servent à vanter les qualités d'un dentifrice, ou à l'art pour l'art dans la galerie où s'exposent des photographies d'art. Aussi, archéologiquement, l'emplacement d'une image est-il un des meilleurs critères pour en reconnaître rétrospectivement la destination, mais à condition, comme toujours, de ne pas tomber la tête la première dans des postulats gratuits. Par exemple, dans le domaine de l'archéologie classique, il arrive que du sujet des mosaïques, on infère la fonction d'un édifice ou la profession de ses occupants ; cette supposition n'a rigoureusement rien d'impossible, mais rien non plus de nécessaire ; en effet, elle découle du postulat tacite que les images mosaïques servaient d'enseignes, que leur destination était forcément d'évocation, postulat qui ne va nullement de soi, puisque bien d'autres destinations sont envisageables, et doit donc, à l'épreuve des cas les mieux assurés, être validé ou invalidé<sup>39</sup>.

## 2. Le désir et le droit.

### A. Retenue et stratagème.

1. A dégager ainsi la destination de la fonction, la préférence de la référence, le projet de la fin, bref l'axioartistique de l'ergologie, on a gagné de distinguer - ce qui peut considérablement transformer la vision de certains problèmes archéologiques<sup>40</sup> - les deux raisons possibles d'une absence de production : ce qui manque à l'équipement d'une civilisation peut aussi bien tenir, ergologiquement, au défaut de savoir-faire qu'axiologiquement au défaut de vouloir-faire ; en effet, pas plus qu'on ne dit tout ce qu'on est grammaticalement à même de dire, on ne fait tout ce qu'on est techniquement à même de faire, ou encore, de même que le langage suppose, axiologiquement, la prise de parole, il n'est pas non plus, à ce plan, d'art sans entreprise (mot auquel je ne donne pas ici son sens sociologique d'établissement, d'organisation mais celui, économique, qu'il a aussi en ce dernier cas, puisqu'il ne s'institue pas d'unité de production si ça n'en vaut pas la peine).

Mais au seul plan axiologique, c'est-à-dire tout défaut de savoir-faire mis à part, le manque de production n'a pas qu'une seule raison : il ne tient pas toujours au défaut de désir spontané, au fait que la préférence se porte ailleurs. Ce que j'ai souligné, en effet, dans les pages précédentes, c'est qu'il y a toujours du désir dans l'art, que la production d'une image, ou de n'importe quel autre ouvrage, est le prix dont se paie un bénéfice escompté ; en cela, elle relève de la valeur si l'on appelle ainsi, comme J. Gagnepain, la capacité naturelle, commune à l'homme et à l'animal, d'enchaîner un prix et un bien. Mais, culturellement, le désir humain n'est jamais totalement licite : en nous, la capacité d'autofrustration, qui, dans la théorie de la médiation, est l'instance éthique, propre au plan axiologique, nous condamne à la privation, langagièrement à la réticence et, dirais-je au plan de l'art, à la retenue. Aussi un manque de production peut-il tenir non pas au défaut du désir, mais au défaut du droit de le faire, à la retenue culturelle du désir naturel, soit proprement axiologique, par autofrustration, conformément à la "légitimité" ; soit, avec recoupement du plan sociologique, par frustration socialement organisée, conformément à la "légalité".

2. Lorsque ce conflit axiologique du désir et de la norme fait incidence sur le plan ergologique, c'est dans sa totalité que ce dernier s'en trouve concerné ; et c'est donc sur toute l'organisation de l'image que portent tant le désir que la retenue. Le droit imagier peut, certes, être global : c'est en bloc que l'Exode (20,4), ou l'iconoclasme, ou l'Islam condamnent l'image. Mais il peut aussi bien n'être que partiel, portant seulement sur tel ou tel des composants que j'ai proposé de distinguer dans l'image. Tantôt il intéresse la thématique, et l'on retrouve alors ma distinction du mime et du gramme : tel référent peut être licitement figurable en tant qu'il est conçu et non en tant que perçu, c'est-à-dire grammaticalement licite et mimétiquement illicite ; ainsi le "grivois", qui, comme on dit, ne fait que "suggérer", peut être permis tandis que sera interdit le "pornographique" qui, lui, montre ; ou bien le référent est mimétiquement licite, mais à condition de l'être aussi grammaticalement, et c'est le cas où l'évêque de Saint-Malo prescrit, en 1769, "de graver ou

écrire au pied de chacune (= des statues) le nom du saint qu'elle représente, si le peuple ne le reconnaît communément et facilement"<sup>41</sup>. Tantôt le droit est d'ordre schématique : ce n'est plus celui de faire l'image de tel référent, mais celui de s'y prendre de telle ou telle façon : par exemple, dans la religion orthodoxe, seules sont licites les icônes, à l'exclusion des statues, c'est-à-dire les images de techniques bidimensionnelles.

3. A ce conflit du désir et de la norme qui le frustre ou le rationne, il n'est que trois issues. Ou bien l'abstention pure et simple de ce qui est illicite. Ou bien l'infraction, le désir passant outre. Ou bien ce que J. Gagnepain appelle le "stratagème", qui est à l'art ce que le "discours" est au langage : de même que, faute d'avoir le droit de dire une chose, on en dit une autre, ce qu'est étymologiquement l'allégorie<sup>42</sup>, de même, faute du droit de faire quelque chose, on "s'y prend autrement", ce qu'on peut nommer analogiquement "allotropie". Par exemple, faute du droit d'avouer que "je m'embête avec vous", je dis "pardonnez-moi de me retirer, j'ai eu une journée harassante" ; pareillement, faute du droit de porter des vêtements transparents aptes à faire voir les avantages naturels, on peut satisfaire une tendance exhibitionniste par des vêtements collants, pantalons ou corsages, qui, du moins, moulent ce qu'on ne peut intégralement montrer ; ou encore, faute de pouvoir tirer le portrait de quelque jeune beauté, on s'en sort en la photographiant avec toute sa famille.

En regard de l'abstention et de l'infraction qui sont simples et nettes, c'est naturellement le stratagème qui doit nous intéresser davantage. Je ne me risquerai pourtant pas à en esquisser ici la théorie, et je me contenterai de trois remarques sur le stratagème imagier :

1° Le concept de stratagème, posé comme analogue artistique du concept linguistique de discours, permet de préciser l'idée qu'il soit un discours des images et de répondre à ceux qui se demandent "si l'image est porteuse d'un discours"<sup>43</sup>. Pour nous et dans nos termes, la réponse ne peut être ni un oui ni un non total : parce qu'elle est un ouvrage et non un message, parce qu'elle ressortit à l'art et non au langage, l'image ne peut être globalement discours ; c'est seulement en tant que, par le gramme, elle a cependant affaire au langage, qu'il est du discours dans l'image.

2° Il est plusieurs formes de stratagèmes imagiers. Tantôt il consiste à imager ce qu'on veut montrer, mais seulement en certaines occasions, soit licites, s'il s'en trouve qui se puissent exploiter, et l'on pourra de cette façon prétendre, par exemple, que sadisme et complaisance au nu se sont donné libre cours dans l'imagerie de St Sébastien, ou que le nu artistique a bon dos ; soit illicites, et c'est sûrement un des aspects du graffiti : les obsédés du sexe se satisfont en couvrant les murs du métro de phallus et de coïts qu'ils n'exhiberaient pas sur ceux de leur appartement. Tantôt le stratagème est de remplacer l'image illicite par une autre, elle, licite, mais qui, d'une manière ou d'une autre, y fait penser : l'été dernier, une maison de vêtements proclamait dans tout Paris qu'elle habillait pour quelque 200 F. toute une famille que l'affiche nous montrait entièrement nue, à ceci près que le sexe du père disparaissait derrière une fleur de lys dont les pétales, par leur disposition, ne pouvaient qu'évoquer ce qu'ils servaient à cacher.

3° En dépit des exemples qui précèdent, le stratagème imagier n'intéresse pas la seule pulsion sexuelle. Certes, lorsque, dans nos disciplines, se fait jour l'esquisse d'une théorie de l'allotropie, elle porte la forte empreinte de la psychanalyse : j'entends, d'une part, qu'à la suite de Freud qui privilégiait le rêve et le lapsus linguae - et, aussi dans la ligne du pansémiotisme actuel -, on a pareillement privilégié l'allotropie imagière ; et, d'autre part, ce faisant, qu'on semble avoir surtout traqué le coquillage vulvaire ou la banane phallique. Mais il est manifeste que Freud a indûment assimilé le processus, de soi vide de tout contenu, qu'il décrivait et la manifestation historiquement particulière sous laquelle ce processus lui apparaissait ; en bref, l'interdit ne porte pas forcément ou majoritairement sur le sexe, et je me suis souvent dit qu'à renaître de nos jours, en un temps de licence sexuelle mais alors que la violence ne trouve pas d'exutoire licite, Freud aurait accouché d'une psychanalyse non plus pan-sexualiste, mais, si l'on peut dire, pan-agressiviste. Aussi le stratagème imagier porte-t-il sur toutes sortes de référents. Tous les hellénistes qui prétendent, sans doute à juste titre, que les amazanomachies ou centauiromachies tiennent lieu d'images des guerres médiques doivent admettre que la figuration de l'histoire contemporaine était illégitime et ne pouvait être qu'allotropique. C'est aussi par stratagème qu'une commune catholique comme Pontmain, pour faire un monument aux morts public qui soit laïque tout en étant religieux, transforme grammaticalement, et épigraphiquement, en "PAX" la réplique d'une Vierge médiévale. Ou encore qu'on associe les effigies de Charles XII et d'Hercule, ou de Mgr Affre et de St Denys pour faire entendre ce qu'on ne peut pas proclamer si nettement, que le roi est un nouvel Hercule et l'évêque un martyr de l'Eglise : la comparution se fait ici comparaison<sup>44</sup>.

#### B. Les voies de la satisfaction imagière.

Ces derniers cas introduisent une quatrième remarque, mais qui, elle, concerne autant la préférence non frustrée que le stratagème. Il est manifeste, dans l'exemple pris plus haut, que le message "j'ai eu une journée harassante", tout allégorique qu'il soit, n'en ressortit pas moins à la grammaire, et à la même langue, que "je m'embête avec vous" ; pareillement, pour être allotropique, la photographie de la famille entière n'est pas moins une photographie que celle de la seule jeune beauté. Pour le dire, comme toujours, dans l'optique de la théorie de la médiation, le mécanisme de toute satisfaction se situe au plan, axiologique, de la valeur et de la norme ; mais, en chaque cas, cette satisfaction ne s'obtient que par l'exploitation des ressources propres au plan qu'elle met en cause. De même que l'allégorie n'a d'autres voies que glossologiques, le stratagème n'a d'autres voies qu'ergologiques, et également toute entreprise, tout projet artistique (dans l'acception, évidemment, où nous prenons ces trois termes). C'est ce qu'ont déjà illustré des notices problématiques précédentes : à propos du portrait, j'écrivais expressément que "l'exploitation... de sa technicité imagière (y) vise... à satisfaire aux aspirations de la personne" et, à propos du vêtement, que "l'habit exploite deux des caractères spécifiques de tous les produits de la technique" et je montrais comment, par l'immutabilité et la

réitérabilité, le premier se fait pause en regard de l'irréversible mutabilité du sujet et comment le second, parce qu'indéfiniment réitérable et différenciable, peut socialement uniformiser la diversité naturelle et travestir le semblable<sup>45</sup>.

Aussi, à quelque plan que se situe l'avantage qu'on escompte d'elle, les voies de la satisfaction ne peuvent-elles être ici que celles qui sont constitutives de l'image : d'une part, les processus ergologiques, et c'est ainsi que les diverses destinations que j'ai plus haut distinguées exploitent l'une ou l'autre des trois finalités de l'ouvrage, empirique le plus souvent, magique avec le crucifix chassant les démons, ou plastique avec la destination que j'ai dite d'"art pour l'art". Et, d'autre part, ce qui est inhérent à la représentation que l'image technicise, et c'est ainsi, dans les exemples, à l'instant cités, des guerres médiques, de Charles XII et de Mgr Affre, que l'image exploitait l'aptitude d'un terme à être symboliquement l'équivalent d'un autre terme.

## CONCLUSION

### L'ARCHEOLOGIE DE L'IMAGE

#### 1. Archéologie par l'image et archéologie de l'image.

Nous concevons nos "notices problématiques" comme une aide préalable à l'investigation archéologique : celle qu'on vient de lire doit donc, à la façon des précédentes, se conclure sur l'archéologie de l'image. Mais l'image présente une singularité archéologique qu'il est aisé de constater : de tous les genres d'ouvrages, elle est le seul, avec l'écriture, à rencontrer l'archéologie de deux façons distinctes ; tantôt on se sert de l'image pour faire l'archéologie de n'importe quoi, tantôt on fait l'archéologie de l'image comme de n'importe quoi d'autre. Mais du simple constat d'évidence, il convient de passer à l'intelligence de ce double mécanisme : il résulte tout simplement d'une hiérarchisation différente des deux termes qui, pour nous, définissent l'image comme "technicisation de la représentation".

Et d'abord, l'archéologie se fait en partie par les images : des cylindres gravés interviennent dans l'archéologie des édifices mésopotamiens dont l'élévation nous reste inconnue, ou des vases peints dans celle du décor théâtral grec dont il ne subsiste rien, etc., et l'on recourt même à des images bien postérieures à leur référent, par exemple une gravure du XVII<sup>e</sup> siècle pour connaître l'aspect du colosse d'Apollon de Délos, aujourd'hui plus incomplet qu'alors. Comme souvent, tous les milieux archéologiques ne sont pas là-dessus à l'unisson, et il peut être amusant d'observer qu'il en est où l'on doit encore prêcher la vertu documentaire des images, que certains médiévistes et modernistes paraissent seulement en train de découvrir un genre de données depuis longtemps exploité par les antiquisants<sup>46</sup> : cette disparité des pratiques témoigne seulement du cloisonnement des spécialistes découvrant à l'expérience et par bon sens ce que d'autres savent depuis qu'ils sont étudiants, et qui, surtout, est logiquement déductible et prévisible. J'ai déjà deux fois expliqué la chose<sup>47</sup> : l'archéologie est une science, pour nous celle du passé technique de

l'homme, et, comme telle, elle s'inscrit au plan de la représentation, tant naturelle qu'acculturée par le langage. Or, nous n'avons que deux façons de nous représenter un équipement technique du passé : ou bien, quand c'est possible, en y allant voir nous-mêmes, et c'est ce qu'en stricte étymologie j'appelle les données "autopsiques" ; ou bien en nous en rapportant au témoignage d'autrui. Ces données "testimoniales" ne sont jamais, à leur tour, que deux ordres : celles qui nous conservent la représentation verbalisée des autres, c'est-à-dire les écrits ; et celles qui nous conservent leur représentation perçue, c'est-à-dire les images. Ecrits et images de nos devanciers sont homologues et consubstantiels des descriptions et interprétations et des illustrations qui, dans des proportions historiquement variables<sup>48</sup>, constituent la publication archéologique, et c'est pourquoi j'ai naguère écrit qu'ils nous offraient les éléments d'une pré- ou d'une para-archéologie<sup>49</sup>. Bref, parce qu'elle a en propre de techniciser non pas de l'être ou de la décision, mais de la représentation, l'image occupe forcément une place à part dans une science qui, par définition, construit une représentation.

Mais, en regard de cette archéologie par l'image, il est légitime de faire aussi l'archéologie de l'image. Le plus important des deux termes qui la définissent n'est plus alors la représentation, qu'elle a la particularité de techniciser, mais la technicisation, qu'elle a en commun avec la maison technicisant de l'être ou le rail technicisant de la décision, et qui fait d'elle, comme d'eux, un ouvrage relevant, du moins selon nous, de l'archéologie. Bref, si l'on fait de l'archéologie par l'image mais non pas par la maison ou le rail, on a à faire l'archéologie de l'image ni plus ni moins que celle du rail ou de la maison.

A ce titre, il n'est donc pas plus de place spéciale pour l'iconographie que pour quelque "oekographie" ou "railographie". Et pourtant, l'usage entérine une iconographie dont un collègue éminent me disait un jour qu'elle est une science indépendante, étrangère à l'archéologie ; et pourtant, par là, l'image fait bande à part parmi les ouvrages dont tous mes développements précédents montrent, au contraire, qu'on ne saurait valablement la couper. J'ignore si cette autonomie que l'iconographie partage avec l'épigraphie tient au sentiment plus ou moins confus que l'image est seule, avec l'écriture, à entretenir avec l'archéologie le double rapport que j'ai dit, et qu'il faut donc lui réserver un sort particulier ; mais ce que je sais bien, c'est que l'archéologie par l'image doit, en bonne méthode, se subordonner à l'archéologie de l'image. Récemment, un collègue déclarait utiliser l'image "comme le miroir qu'elle peut être d'une autre série documentaire"<sup>50</sup>. Je frémirais du "miroir" si le "peut être" ne venait aussitôt me rassurer. En effet, pour le dire dans mes termes, l'archéologie par l'image ne peut exploiter celle-ci que comme mime fiable, montrant fidèlement l'aspect d'un référent échappant aujourd'hui à l'autopsie ; mais, dépendant de la façon dont le schème, en chaque cas, conteste le référent, cette fiabilité n'est pas plus universellement et immédiatement assurée que ne l'est celle du témoignage écrit ; elle repose sur l'appréciation archéologique de l'image. Indispensable quelle que soit la période concernée, l'archéologie par l'image ne présente d'autre difficulté que d'être précédée d'une bonne archéologie de l'image. C'est donc seulement celle-ci qui, en prolongement de la notice problématique, doit nous retenir.

## 2. Artistique et Archéologie de l'image.

Quoiqu'à vrai dire je puisse aussi m'arrêter ici, en arguant qu'après quarante pages sur l'Artistique de l'image, l'Archéologie doit en être évidente. Non, certes, que l'une et l'autre se confondent : l'Artistique tâche, dans les meilleures conditions d'observation, à "déconstruire" l'objet d'étude, à en analyser les composants, à mettre en évidence les processus culturels qui en sont constitutifs, bref à en donner une idée préalable et, partant, à avertir l'Archéologie des pièges à éviter ; et celle-ci, de son côté, nous l'avons plusieurs fois souligné, a à raisonner et résoudre chaque cas particulier, à trouver les critères de décision que l'Artistique ne lui fournit pas. Ou encore, l'Artistique n'est pas pour nous ce qu'était la théorie pour les tenants de la New Archaeology, la productrice de lois applicables à un groupe plus ou moins large de performances historiques, mais le discernement de points de vue distincts qu'il importe de considérer tous sans jamais les confondre, un cadre de possibilités entre lesquelles l'Archéologie a à choisir pour poser chacun de ses diagnostics individuels (revoyez p.259 les cas de l'événement de la statuaire baroque ou du sourire archaïque grec : l'Artistique montre que cela peut aussi bien tenir au schème qu'au thème, elle prévient l'Archéologie de ne pas décider pour une des solutions sans avoir aussi envisagé l'autre, qui est en principe tout aussi possible, puis elle la laisse trancher). Mais simplement, la science fondamentale qu'est l'Artistique étant élaborée, comme son nom l'indique, pour fonder la science appliquée qu'est l'Archéologie, celle-ci doit découler de celle-là, en être si directement et évidemment déductible qu'on devrait s'abstenir d'en rien dire. Cependant, comme la sagesse des nations veut que cela aille encore mieux en le disant et, surtout, comme notre milieu s'entête à ne pas voir certaines évidences, je crois utile d'énoncer quelques conséquences archéologiques de ma notice problématique. Je me contente de rappeler d'un mot qu'il ne faut plus confondre fonction et destination (p.278) et que ce qui relève proprement de la représentation est une pré-donnée de la déictique dont celle-ci n'a pas à connaître (pp.257 et 268), mais je m'arrêterai plus longuement sur deux points.

### A. La fausse distinction des images "artistiques" et "artisanales".

En tant qu'elles sont images, il n'y a pas de distinction entre l'imagerie "artistique", noble, signée de gens en vue, et l'imagerie "artisanale", "populaire" (ou ignoble !), anonyme. Pas un instant, je ne nie qu'une bonne Artistique doive tenir compte de cette valorisation de la facture qu'en gros on appelle l'Art, de la hiérarchie couramment admise entre une Assomption de Murillo et la "Vierge aux oeufs à la neige" - c'est l'expression d'un des défunts curés de la paroisse - qui, à Ste-Marie-des-Batignolles à Paris, figure le même événement. Mais il faut tirer la conséquence de ma proposition de la p.261 qu'on a affaire à de l'image, non à une image : j'entendais que, dans une chose ouvrée qui est image, il se mêle concrètement bien d'autres composants qu'une théorie de l'image n'a pas à considérer, telle autre fonction conjointe, telle valorisation, etc. Mais, une fois isolée du reste, l'image est partout la même : dans une archéologie de l'image, elle ressortit aux mêmes processus ; je



ne vois pas que la Vierge aux oeufs à la neige ait plus ou moins de schème, de mime, de gramme ou de destination que celle de Murillo, et c'est pourquoi, dans mes exemples, j'ai à dessein mélangé images illustres et banales. Et dans une archéologie par l'image, sa valeur documentaire ne dépend certes pas de sa valeur d'art : pour nous apprendre les diverses façons dont on a fait son lit selon les époques ou les régions, une fresque réputée du Dôme de San Gimignano (deux étoiles Michelin, hordes estivales d'admirateurs), qui montre un drap rabattu sur une couverture à carreaux qu'on dirait écossaise, ne vaut pas mieux pour la Toscane de la fin du Moyen Age que ne le ferait, pour la France du siècle dernier, la plus médiocre image d'Epinal.

B. La double affectation de l'image, ou les causes d'occultation de sa fonction déictique.

Si l'on accepte les dissociations théoriques proposées par l'Artistique, la moindre des choses est que la pratique archéologique ne prenne pas exactement le contre-pied. Tel, malheureusement, n'est pourtant pas le cas. Ainsi, s'agissant de la fonction déictique d'une image, ce qu'un peu grossièrement on nomme généralement son sens, et tout problème axiologique de destination mis à part, il est bien instructif d'observer la discordance entre la pratique actuelle et la situation archéologique que fait clairement prévoir la notice, et qui peut se résumer ainsi.

1° D'une part, ce que j'ai nommé la duplicité du thème oblige à deux affectations<sup>51</sup> distinctes, mimétique et grammaticale : quand nous aurons reconnu treize hommes autour d'une table ou un bébé nouveau-né entre un homme et une femme, nous n'aurons pas encore reconnu la Cène ou la Nativité de Jésus.

2° D'autre part, la dialectique du schème et du thème avertit des deux obstacles possibles à cette double affectation, des deux façons dont peut s'occulter la fonction déictique de l'image :

a. Soit l'inautenticité du schème : la chose imagée, le référent est parfaitement connu, mais la façon de s'y prendre techniquement pour le représenter le rend méconnaissable. Soit par une convenance insuffisante du schème au mime, par "mauvaise" imitation de la réalité perçue : ainsi, tout le monde sait ce qu'est courir, mais la "course agenouillée" de l'archaïsme grec ressemblant plus à une gémulation qu'à une course réelle, on peut ne pas comprendre qu'on nous montre une Gorgone au galop ; ou bien c'est la patte de palmipède en terre cuite d'un sanctuaire attique avec laquelle je me suis débattu dans ma jeunesse, les uns y voyant les pattes du cygne d'Apollon et d'autres celles de l'oie de Léto, et moi ignorant encore qu'un même schème peut être assez indifférencié pour convenir à deux mimes ! Soit par une convenance insuffisante du schème au gramme, par l'absence de marque de la réalité conçue : nous pouvons ne rien ignorer du mystère de Noël, mais la toile de La Tour ne porte aucune marque permettant de distinguer cette Nativité divine de quelque autre banale naissance.

b. Soit l'ignorance du référent. Ce peut être une chose naturelle, par exemple des

humains ou un paysage, que nous connaissons perceptivement, mais dont nous ignorons comment la concevoir : Panofsky vous dit très bien que "l'aborigène des brousses australiennes serait incapable de reconnaître le sujet d'une Cène"<sup>52</sup>, et, je suppose aussi, bien de nos contemporains déchristianisés ; mais les uns et les autres reconnaissent du moins treize hommes assis. C'est là le genre de cas auquel on songe d'abord. Pourtant, l'ignorance peut aussi tenir à ce que nous n'avons jamais vu le référent : de ce que la perception est naturelle, il ne suit nullement, en effet, que le soit aussi la chose perçue ; rien n'empêche que le référent soit une chose ouvrée, et, si elle appartient à d'autres temps, lieu ou milieu que les nôtres, que nous ne la connaissions pas et, par conséquent, ne la reconnaissons pas non plus dans l'image, même si la schématique en fait un mime qui serait parfaitement reconnaissable pour un spectateur averti : "un flambeau et un carquois dominaient le panneau du fond" (du lit. Inculte,) "Joséfa avait cru voir longtemps, dans le flambeau, un cornet d'où sortaient des cheveux, et dans le carquois un autre cornet contenant des plumes d'oie"<sup>53</sup>.

Or, en regard de cette situation si nette, l'inadaptation et le désordre archéologiques défont la description. D'abord, les disciplines qui, coutumièrement, sont reconnues s'occuper de l'image sont loin de fournir des armes bien adaptées, car on ne sait trop quelles difficultés chacune d'elles va résoudre : manœuvrant parmi les textes les plus rares, une iconologie comme celle de Panofsky doit bien aider à l'affectation grammaticale, mais le rôle de l'iconographie est autrement plus flou, et l'on ne paraît pas s'aviser que l'archéologie peut seule décider de l'affectation mimétique dès lors que le référent est une chose ouvrée inconnue de l'observateur de l'image.

Quant à la pratique individuelle, ensuite, elle n'est nullement conforme à ce que je crois être une bonne théorie de l'image ni même à ce qu'enseigne l'observation la plus élémentaire. Peut-être par routine, ou entêtement, ou aveuglement, mais surtout en raison des travers habituels à notre profession : on néglige un morceau du "moule", soit parce qu'il requiert des "ingrédients" dont on ne dispose pas (je reprends les termes culinaires dont je m'étais amusé naguère à désigner insolemment les respectables concepts de modèle et de données<sup>54</sup>), par soumission à l'information disponible et, en somme, pour se faciliter la vie, par ambition d'atteindre à une solution ; soit parce qu'il constitue une étape désagréable qu'on s'empresse de brûler dans la hâte de satisfaire sa propre curiosité, à la façon dont, jadis, certains fouilleurs détruisaient simplement les niveaux "tardifs" pour parvenir plus vite aux niveaux "intéressants". L'un et l'autre défaut ont en commun de privilégier le mime. Le second, en effet, est celui des spécialistes qui, selon une tendance actuellement dominante, sautent par dessus la schématique pour parvenir à la vision du monde qu'est censée devoir leur livrer l'imagerie ; ils se gardent de dire "Héraclès" mais décrivent "un homme couvert d'une peau de lion", comme si la "lecture" du mime allait de soi et que les embêtements ne commençaient qu'avec le gramme ; c'est simplement perdre de vue que le schème contrarie le mime. Le premier, je l'ai rappelé p.274, appartient aux gens des civilisations sans textes, qui ne tiennent ordinairement aucun compte de la distinction du

mime et du gramme et qui, au lieu de renoncer d'entrée de jeu à cet impossible exercice, dissertent du second au seul vu du premier, s'époumonant à arracher au chaudron de Gundestrup un secret qu'il ne livrera pas en l'absence de toute littérature nous faisant connaître l'univers conceptuel de l'anonyme chaudronnier.

On ne fait pas de mayonnaise sans oeufs. Nous avons dit cent fois que l'archéologie ne change certes pas de statut selon qu'elle dispose ou non de textes, mais que ceux-ci sont irremplaçables en tel ou tel point de l'investigation archéologique<sup>55</sup> : le gramme participant de l'univers conçu des usagers de l'image et celui-ci, comme tout fait de culture, étant nécessairement ethnicisé, c'est-à-dire non universel, on ne saurait, faute d'écrits contemporains, le deviner, sauf à tomber dans Dieu sait quelle ethno-archéologie qui n'est, malgré son nom, qu'un universalisme déguisé<sup>56</sup>.

Et l'on ne remplace pas non plus les oeufs par de la farine : s'il importe de ne pas cabosser le moule, il faut tout autant ne pas se méprendre sur les divers ingrédients dont il se garnit. Ainsi, dans mon milieu d'hellénistes, les amateurs de sens imagier se sont pris, ces dernières années, à beaucoup attendre de l'analyse formelle. Je ne reviens pas sur les réserves que me paraissent appeler souvent cet apparent formalisme (cf. ci-dessus pp.264-268), mais je dois en revanche répéter<sup>57</sup> que la forme ne livre pas le sens, pas plus le schème celui de l'image que le sème celui du message. D'une part, en raison de la polysémie langagière et de la "polytropie" artistique : à soi seul, "j'extrais une racine" ne nous apprend pas s'il s'agit de mathématiques ou de dentisterie, voire de jardinage ; pareillement, au temps où, devant la Comédie-Française, la Muse semblait présenter le haricot à un Musset pris de nausées, rien, schématiquement, ne nous apprenait que le poète fût aux mains d'une personnification et non d'une femme réelle ; ou encore, Hermès, Eurydice et Orphée, ainsi épigraphiquement nommés sur un relief antique de Naples, sont thématiquement autres sur une réplique du Louvre ("Zéthos, Antiope, Amphion") tout en restant schématiquement les mêmes<sup>58</sup>. D'autre part, parce que l'apparemment "technique", donc schématique, ne coïncide pas plus avec l'apparemment "industriel", donc thématique, que l'apparemment "grammatical" avec l'apparemment "rhétorique" : quand, au vu des couples "épiciér-épicière" ou "charcutier-charcutière", on a repéré qu'en français le suffixe masculin -ier se féminise en -ière, on n'est pas étonné de rencontrer aussi la paire "chevalier-chevalière", mais l'homogénéité formelle ne vous avertit nullement de l'hétérogénéité sémantique du preux et de la bague, pas plus qu'elle ne vous apprend qu'en regard de la rosière le rosier est rarement celui de Madame Husson ; et qu'on songe aux sens du suffixe -ière quand il accompagne des noms d'animaux dans châtière, souricière, canardière, guépière ! De même, quand on a repéré, au vu de l'image des apôtres et de bien d'autres saints, que l'attribut qu'ils tiennent en main est un emblème rappelant leur martyre, on se méprendrait pourtant beaucoup en imaginant que Jeanne d'Arc a péri transpercée d'une épée pour la raison qu'elle est figurée s'appuyant sur cette arme exactement comme St Paul.

### 3. Image et imagerie.

En dépit du grand nombre de pages que j'ai déjà noircies, mon exposé de l'image est encore incomplet ! En particulier, je n'ai encore pas abordé la question qui, actuellement, sollicite pourtant le plus la recherche : l'image en histoire. C'est-à-dire ces pluralités d'images appartenant aux mêmes temps, lieu et milieu qu'on appelle souvent des iconographies, selon la tendance du français à familièrement désigner d'un même nom un objet et la science qui en traite ("géographie" pour configuration d'un pays, "météorologie" pour conditions climatiques, "anatomie" pour aspect du corps, etc.), et que, pour éviter toute ambiguïté, il convient de nommer imageries.

Dès lors qu'on cesse de considérer l'image au singulier, c'est-à-dire de décortiquer les caractères propres d'une catégorie industrielle abstraite, et qu'on passe à une pluralité d'images historiquement réalisées, interviennent aussitôt les concepts de style, de permanence et rémanence, d'évolution et transmission, transition et propagation, etc., déjà définis dans RAMAGE<sup>59</sup>. Ils ne sont nullement propres à l'imagerie et il ne serait utile d'y revenir que pour en mieux développer l'analyse ; ce que je remets à une autre occasion. Pour l'heure, je m'en tiens à deux observations que m'inspire la lecture d'études sur des imageries historiquement situées, tant antiques que modernes.

1° La première concerne l'usage du "corpus". P.-Y. Balut a déjà indiqué ici quels embarras crée l'emploi professionnel du mot en trois acceptions distinctes ; mais, en l'une ou en l'autre, il importe, comme il l'écrivait expressément, d'opposer le corpus au "système qui est virtuel"<sup>60</sup>. Or, c'est précisément par là que me semblent souvent pécher nos savants chasseurs d'images. Convaincus à juste titre qu'on ne peut valablement travailler au coup par coup, ils se disent qu'on extraira mieux le sens des images en considérant tout un corpus qu'en les commentant individuellement. Mais ils commettent couramment à propos du corpus une erreur semblable à celle que j'ai rappelée p.251 à propos de la configuration : si, archéologiquement, elle fournit en tous les cas la seule prise immédiate sur notre objet, il s'en faut qu'elle soit incluse dans la fabrication de tous les ouvrages ; de même, le corpus est archéologiquement un recours indispensable, car on voit mal comment, sans lui, raisonner en séries et en ensembles, mais de ce qu'archéologiquement il est seul appréhendable, il ne suit nullement qu'il soit, dans l'Artistique, à confondre avec un système organisé et, donc, en lui-même intelligible. L'illusion vient peut-être de ce que l'Archéologie a affaire à des morts : le corpus, en effet, du point de vue des processus, est la somme toujours incomplète de performances indéfiniment augmentables (notre capacité grammaticale nous rend constamment aptes à la production de nouveaux messages, notre capacité technique nous met à même de croquer un dessin de plus comme de faire une nouvelle omelette ou de scier une autre bûche) ; mais quand le corpus est celui des textes ou des vases grecs du Ve siècle, il est vrai qu'il peut paraître aussi clos qu'un système. Cependant, pour avoir été ainsi accidentellement interrompu comme l'est un combat faute de combattants, le corpus ne change pas de statut : il reste une somme inachevée qui, de soi, n'a pas de cohérence. Ce

n'est qu'un agrégat de performances. Dès lors, parce qu'il est fait de performances, il nous met à même de décrypter le système technique sous-jacent qui permet seul de les poser, exactement comme d'une centaine de messages français pris au hasard se déduit le système grammatical de notre langue : il peut ainsi nous livrer cette connaissance de la schématique dont tout mon propos a été ici de revendiquer l'importance. Mais, d'un autre côté, en tant qu'agrégat aléatoire et anarchique, le corpus ne peut être en lui-même un réseau organisé de sens et, à cet égard, on ne change rien en éliminant au maximum, comme le conseillait l'excellent Barthes, les éléments diachroniques. Synchroniquement, non plus, on ne peut se permettre de relier des performances indépendantes, aussi bien ouvrages au plan de l'art que messages à celui du langage, même plus ou moins formellement apparentées, comme si elles étaient les unités d'un même ensemble. C'est ce que font ceux qui rapprochent, à leur arbitraire, diverses scènes de chasse ou de sacrifice comme si chacune était une parcelle d'un même "discours" imagier ; mais ce discours peut n'avoir pas beaucoup plus de cohérence que ceux dont on se divertit en jouant aux "petits papiers". En bref, le corpus des images livre le système instanciel de la technique qui permet de les produire ; il ne constitue pas lui-même une organisation de performances sémantiquement liées.

2° Ma seconde observation concerne le "décryptage du sens" des images, exercice fort périlleux et qui ne s'en pratique pas moins à longueur de pages dans l'apparente inconscience du danger. Trois confusions, ici et là, me sont apparues. Deux d'entre elles concernent l'image plutôt que l'imagerie. La première est de se figurer que l'image n'est que sens : or, pour moi, elle n'en a qu'en tant que gramme que participant à l'univers des mots, mais non pas en tant que mime : l'image verte et allongée du poireau n'a pas plus de sens que la verdure ou l'allongement du poireau réel ; mimétiquement, l'image ne fait que réaménager la représentation non imagée, elle montre le référent autrement (pour être dans le vent, je devrais dire qu'elle le donne à voir !), donnant au Christ un visage que ne décrit pas l'Evangile, faisant de la Muse de la Nuit de mai une beauté 1900, substituant aux traits épais de Thérèse Martin l'angélique physionomie de Ste Thérèse de l'Enfant Jésus, etc. La seconde est de confondre sous un même mot des mécanismes distincts, de prendre "sens de l'image" tantôt dans l'acception de "sens d'un mot", c'est-à-dire de fonction déictique, en considérant un rapport de référence à la chose imagée ; tantôt dans celle de "sens d'un discours" qui est la même que dans "sens interdit", c'est-à-dire de destination, en considérant l'orientation, la direction que la préférence et la norme donnent à la production imagière. De ce dernier point de vue, il y a un "sens" à choisir pour une image pieuse un visage de sainte angélisé, ou pour une publicité de la SNCF des voyageurs ravis d'être dans le train plutôt qu'abattus, bien que, déictiquement, ce ne soit là que des mimes dépourvus de sens.

C'est la troisième confusion qui intéresse directement l'imagerie. Dès lors que l'on considère et que, donc, l'on confronte une pluralité d'images, on en compare forcément - sinon sub specie aeternitatis, du moins du point de vue de Sirius qui est celui d'une Archéologie en charge de tout le passé technique humain - qui sont historiquement étrangères les unes aux autres : les producteurs et spectateurs de la mosaïque des mois

d'Argos, qui est du VI<sup>e</sup> siècle, ignoraient forcément les mois du Portail de la Vierge à Notre-Dame de Paris, qui est du XIII<sup>e</sup> siècle, et l'on ne se trompera guère en pensant que la réciproque est vraie. Les ressemblances et dissemblances existant entre l'un et l'autre calendrier étaient inaccessibles à leurs respectifs usagers, mais elles sont observables par l'archéologue qui peut les tenir pour "significatives". En cela, il importe seulement de ne pas confondre la "signification" qu'ont les images et la "signification" que nous leur donnons de tel ou tel point de vue où il nous convient, à nous, de nous placer, c'est-à-dire dans nos termes, de bien distinguer la signalisation incorporée dans la fabrication de l'image et les "indices congruents" de toutes sortes qu'elle est à même de nous fournir. Ce qu'à propos du vêtement j'ai déjà expliqué sous le titre "l'indice et l'insigne"<sup>61</sup>.

Au demeurant, ici comme à propos du corpus, je ne fais que redire, une fois de plus, qu'on ne saurait valablement assimiler le point de vue de l'Archéologie à celui de l'Artistique. Dans RAMAGE, ce devient un refrain, mais pourquoi hésiter à ressasser ? n'est-ce pas à cent fois répéter la même chose qu'un Caton s'est, jusqu'à nous, acquis quelque illustration !

Philippe BRUNEAU

1. RAMAGE, 1 (1982), p. 92, n. 2.
2. J'ai déjà développé ce point dans RAMAGE, 2 (1983), p. 142.
3. Cf. RAMAGE, 1 (1982), p. 15.
4. Je reprends le terme retenu par J. Gagnepain, *Du vouloir dire*, I (Paris, 1982), p. 217.
5. Cf. P.-Y. Balut, RAMAGE, 2 (1983), pp. 177-178, qui donne l'exemple des châteaux d'eau.
6. J'ai déjà dénoncé, de ce même point de vue, la constante confusion de l'insigne et de l'indice : RAMAGE, 2 (1983), pp. 165-167 et 170.
7. Cf. J. Gagnepain, *Du vouloir dire*, I (Paris, 1982), pp. 186-204. On a déjà traité dans RAMAGE des industries de l'être : 2 (1983), pp. 139-173 (le vêtement), et 3 (1984-85), pp. 69-116 (vêtement et logement de la mort) ; et évoqué rapidement l'industrie cybernétique : 3, p. 9 (cf. aussi, supra p.141).
8. RAMAGE, 3 (1984-85), p. 23.
9. Sur la spécificité du portrait parmi les images de l'homme, cf. RAMAGE, 1 (1982), pp. 72-80, et, ici même, supra, p.143 et infra, p.274.
10. Le couple réplique-relique a déjà été défini dans RAMAGE, 2 (1983), p. 41, n. 26. Si l'on veut un exemple de réplique qui soit aussi relique, je citerai un chapeau de Napoléon, porté par lui, mais fait pour remplacer à l'identique un chapeau antérieur.
11. En gros, j'ai longtemps limité le thème à ce que j'appelle plus loin le "gramme" ; du coup, j'ai dû incorporer dans le schème ce que je distingue maintenant sous le nom de mime. Comme je ne disposais alors que de deux boîtes, je devais y placer tout ce que j'observais ; mais le passage de deux à trois concepts n'est pas simple affinement du rangement : en

confondant le schème et le mime, je ne risquais pas de reconnaître, comme aujourd'hui, que, dans l'image, le schème est justement contestation de sa finalité mimétique.

12. Berlioz, *Mémoires*, chap. 13.

13. E. Zola, *Préface* pour le catalogue de l'*Exposition des oeuvres d'Edouard Manet*, cité dans l'édit. de la Pléiade des *Rougon-Macquart*, tome IV, p. 1417.

14. J'explique tout cela en long et en large dans la *Revue archéologique*, 1984, pp. 241-272.

15. *RAMAGE*, 1 (1982), pp. 86-87.

16. J'ai donné quelques exemples ayant trait aux personnifications dans *RAMAGE*, 3 (1984-85), p. 23.

17. J'ai pris exprès, avec les pommes, l'exemple simple d'un référent naturel ; les choses se compliquent si le référent est, lui aussi fabriqué, car référent et image ont alors chacun son style. Aussi, dans les dessins restitués dont use l'archéologie, l'édifice ancien a-t-il régulièrement un petit air de famille avec les bâtiments contemporains de l'architecte qui les dessine.

18. Cl. Bérard, *Etudes de Lettres* (Rev. de la Fac. des Lettres de Lausanne), 1983, n° 4, pp. 5-37. Les passages que je cite ici et plus bas se trouvent aux pages 8, 9-10 et 10.

19. J'emprunte cet exemple à G. Le Rider qui le donnait récemment lors d'une soutenance de thèse où nous siégeons ensemble.

20. G. Siebert, dans *Méthodologie iconographique, Actes du colloque de Strasbourg 27-28 avril 1979* (Strasbourg 1981), p. 66.

21. M. Vovelle, *La mort et l'Occident de 1300 à nos jours* (Paris, 1983), p. 67.

22. P. Veyne, *Comment on écrit l'histoire* (réédit. 1978, coll. "Points"), p. 120.

23. Cl. Bérard, *op. cit.*, (*supra*, n. 18), p. 33.

24. Cf. *RAMAGE*, 2 (1982), p. 40, n. 13.

25. Aristote, *Top.*, VI, 2, 140 A (= *Recueil Milliet*, n° 84) : "les oeuvres des anciens peintres dont on ne reconnaîtrait pas les sujets si l'on ne les y avait indiqués par écrit".

26. J'en avais cité divers exemples dans *Bull. de corresp. hellén.*, 102 (1978), p. 160.

27. J'emploie ici, comme toujours, "rhétoriquement" et "grammaticalement" dans les sens très précis (analogiques d'"industriellement" et de "techniquement") que leur donne la théorie de la médiation.

28. *RAMAGE*, 3 (1984-85), pp. 24-27 - H. Cabezas, *ibid.*, p. 182, citait un texte de 1799. Depuis lors, je dois à Olivier Meslay de connaître ce que Cesare Ripa, dans son *Iconologie*, écrivait à propos de la Force : "que si on la peint en femme, ce n'est pas pourtant que l'on prétende qu'elle doive être efféminée ; mais c'est plutôt pour en accommoder la figure à la façon de parler".

29. Ce texte se trouve p. 206 de l'édition de H. Waquet ("*Classiques de l'Hist. de France au Moyen Age*", 11e volume, Paris, 1929).

30. J'emprunte cet exemple à V. Schiltz, *Méthodologie iconographique* (*supra*, n. 20), p. 54, qui le commente excellemment mais sans en dégager la portée générale.

31. **RAMAGE**, 1 (1982), pp. 78-79.
32. **RAMAGE**, 2 (1983), p. 146.
33. Usuel, mais non pas définitoire du portrait : cf. Ph. Bruneau, **RAMAGE**, 1 (1982), pp. 72-80.
34. De même, dans le cas du vêtement, **RAMAGE**, 2, (1983), p. 143.
35. Cf. **RAMAGE**, 1 (1982), pp.85-90.
36. Suétone, **César**, 75.
37. Berlioz, **Mémoires**, chap. 41.
38. Respectivement : **RAMAGE**, 3 (1984-85), p. 24, à propos du sexe des personnifications ; et **Les frères Flandrin**, cat. expos. Paris-Lyon 1984-85, pp. 132 et 134.
39. Cf. Ph. Bruneau, **Explor. arch. de Délos, XXIX, Les mosaïques** (Paris, 1972), pp. 106-109.
40. Ainsi en archéologie grecque : maint amateur de statuaire archaïque semble croire qu'elle est un art conceptuel, procédant d'un certain parti délibéré, comme si les producteurs du temps étaient à même de faire autrement ; bien au contraire, si l'on aligne chronologiquement (autant que soit assurée la chronologie !) les kouroi connus, tout se passe comme si on avait, dès l'origine, tendu vers la conformité de l'image à son référent. De même, je montrerai ailleurs que la rareté du paysage dans l'imagerie grecque n'est pas du même ordre à toutes époques : dans l'archaïsme, il y a autant d'image paysagiste que le permettait le savoir-faire du temps et le paysage ne nous paraît rare que par comparaison à d'autres imageries dont nous sommes coutumiers ; mais à partir du classicisme, si le paysage ne prend pas d'extension, c'est alors faute de vouloir-faire : dès lors, bien qu'il n'y en ait ni plus ni moins qu'auparavant, cette rareté ne doit plus être vue comme une constance ou une stagnation, mais bel et bien comme une régression.
41. Cité par A. Pardailhé-Galabrun dans V.L. Tapié, **Retables baroques de Bretagne** (Paris, 1972), p. 121.
42. D'où mon refus d'entériner une acception du mot, habituelle en histoire de l'art, comme synonyme interchangeable de "personnification". Les deux concepts sont trop distincts et trop nécessaires pour qu'on néglige de soigneusement distinguer aussi le sens des deux mots.
43. C'est la formule de M. Vovelle, **Iconographie et histoire des mentalités** (Paris, 1979), p. 6. Pour le discours des images, je citerai par exemple Fr. Lissarague, dans **La cité des images** (Paris, 1984), p. 44 : "ainsi l'image construit-elle (...) un discours sur la place du guerrier dans la société".
44. Je reprends ici, pour les situer dans une théorie générale de l'image, des exemples que j'ai déjà cités dans **RAMAGE**, 3 (1984-85), p. 32.
45. **RAMAGE**, 1 (1982), pp. 80 et 85-87 ; 2 (1983), pp. 156-157.
46. M. Vovelle, *ibid.*, p. 3, le reconnaît très franchement : "les modernistes provençaux (...) n'ignorent pas les archéologues tant de l'époque médiévale que de l'antiquité, confrontés de longue date avec certains des problèmes techniques qu'eux-mêmes découvrent aujourd'hui".
47. **RAMAGE**, 2 (1983), pp. 168-169, à propos des données de l'archéologie du vêtement, et 3 (1984-85), pp. 7-8, dans un éloge de l' "autopsie".



48. Cf. **RAMAGE**, 3 (1984-85), p. 138.
49. Cf. **RAMAGE**, 2 (1983), p. 168.
50. Jean Margueron, **Méthodologie iconographique** (*supra*, n. 20), p. 11.
51. Par "affectation" nous entendons toujours la détermination de la fonction d'un ouvrage : voir P.-Y. Balut, **RAMAGE**, 2 (1983), p. 192, qui présente l'ensemble des "opérations de relève" dont fait partie l'affectation.
52. E. Panofsky, **Essais d'iconologie** (édit. franç., Paris, 1967), p. 26.
53. Fr. Mauriac, **Le Mystère Frontenac**, 1ère partie, chap. VII (édit. Pléiade, II, p. 583).
54. **RAMAGE**, (2), 1983, p. 168.
55. Voyez **RAMAGE**, 1 (1982), pp. 24-25 ; 2 (1983), pp. 168-169 ; 3 (1984-85), pp. 7-8.
56. Sur l'universalisme insidieux de l'ethno-archéologie, cf. **RAMAGE**, 2 (1983), p. 125.
57. Car je l'ai déjà dit dans **RAMAGE**, 3 (1984-85), pp. 156-157.
58. J'ai utilisé cet exemple, parmi d'autres, dans **Bull. de corr. hellén.**, 102 (1978), p. 160 et n. 138. Il est repris ici par P.-L. Rinuy dans l'article suivant.
59. Voyez **RAMAGE**, 2 (1983), pp. 159 et 160 ; et 3 (1984-85), p. 136.
60. Cf. P.-Y. Balut, **RAMAGE**, 2 (1983), p. 188.
61. **RAMAGE**, 2 (1983), pp. 165-167, et, pour l'opposition de la "congruence" à la pertinence, P.-Y. Balut, *ibid.*, pp. 195-200.



## L'IMAGERIE D'ORPHEE DANS L'ANTIQUITE

Pourquoi étudier ici l'imagerie d'Orphée dans l'antiquité grecque et romaine ? C'est que, si la solution de problèmes difficiles et controversés sur les images d'Orphée dépend, bien sûr, d'une érudition qui, en droit, n'intéresse pas les lecteurs de cette revue, elle exige aussi une nette formulation des questions que rend seule possible une réflexion globale sur l'image. Cette étude ressortit donc à l'archéologie générale, et vise à montrer l'intérêt pour l'archéologie classique d'une archéologie générale fondatrice, ainsi, réciproquement, que le profit pour l'archéologie générale d'une prise en compte de l'archéologie classique, dont l'histoire, déjà ancienne, et le vaste développement suscitent de nombreuses réflexions.

Notre exposé sur l'imagerie d'Orphée est ordonné selon la logique des problèmes relatifs à l'image, et traite donc d'abord de l'image comme ouvrage, ensuite de l'image par rapport au texte, et enfin des préférences accordées à certaines images ; le tout est précédé d'un court préambule général sur Orphée que tout amateur éclairé de l'antiquité peut se dispenser de lire.

### PREAMBULE

#### La légende d'Orphée.

Si, pour nous, Orphée est essentiellement celui qui a perdu son Eurydice, cet aspect du personnage n'était pas le plus important pour les Anciens<sup>1</sup>. Orphée était un poète thrace qui chantait en s'accompagnant de la cithare, instrument qu'il avait ou perfectionné ou inventé. Son chant était si beau qu'il séduisait tous ses auditeurs, mais aussi la nature entière, animaux, végétaux et même minéraux. Sa vie comporte trois épisodes essentiels.

Orphée a participé à l'expédition des Argonautes, ces marins qui sur la nef Argo sont allés, guidés par Jason, chercher la toison d'or ; il donnait la cadence aux rameurs, et apaisait les flots lors des tempêtes<sup>2</sup>.

Orphée, à la mort de sa femme Eurydice, est resté inconsolable, et a tenté, grâce à la force de séduction de son chant, de la ravir aux Enfers ; charmés par lui, Perséphone et



2



6

Hadès le laissent repartir en compagnie d'Eurydice, soit sans condition - et son entreprise est alors un succès<sup>3</sup> -, soit sous une condition qu'il ne respecte pas, - et son entreprise est alors un échec<sup>4</sup>.

Enfin Orphée est, selon le plus grand nombre de textes, mis à mort par les femmes thraces. Cet assassinat a pour cause soit sa fidélité envers Eurydice dont ces femmes sont jalouses<sup>5</sup>, soit l'amour de ces femmes pour Orphée qu'elles désirent tant qu'elles veulent toutes se saisir de lui et le mettent en pièces<sup>6</sup>, soit encore la négligence avec laquelle les traitent leurs maris qui ont pu avoir été initiés par Orphée à l'homosexualité<sup>7</sup>.

### Les images d'Orphée.

L'imagerie d'Orphée, dans le monde grec et le monde romain jusqu'à l'époque paléochrétienne, comprend environ deux cent cinquante images parmi lesquelles j'ai choisi d'étudier ici les sept suivantes.

1. Métope du monoptère de Sicyone à Delphes, Musée de Delphes. Vers 560. Sur la droite, deux citharèdes entre lesquels figure le nom d'Orphée.

2. Cratère attique à figures rouges, Berlin n°3172. Peintre d'Orphée, vers 450. A.R.V.<sup>2</sup> 1103. Orphée entouré de quatre auditeurs thraces, aux expressions différenciées.

3. Copie romaine d'une stèle grecque, Musée du Louvre. Fin du Ve. Catal. sommaire 1922, 51, n°854. Cette copie, dont il existe d'autres exemplaires à Rome et à Naples, présente Hermès, Eurydice et Orphée, ici appelés Zétos, Antiope et Amphion.

4. Mosaïque découverte à Blanzy-lès-Fismes (Aisne), conservée à la bibliothèque municipale de Laon. Première moitié du IVe siècle ap. J.-C. H. Stern, *Gallia*, 13 (1955), pp.41-77. Orphée entouré d'animaux.

5. Peinture des catacombes de Saint-Marcellin et Saint-Pierre à Rome. Vers 310-330 ap. J.-C. H. Stern, *Cahiers archéologiques*, 23 (1974), pp.1-16. Orphée entouré d'animaux et d'arbres.

**Images considérées à tort comme représentant Orphée et exclues ici.**

6. Oenochoé attique à figures noires, Musée de la Villa Giulia à Rome, M.534. Vers 520-510. A.B.V. 432. Un citharède est en train de monter sur une estrade ; il est entouré de la légende "Salut, Orphée !".

7. Coupe attique à fond blanc, Musée du Louvre, Paris, CA 483. Vers 470. Jeune citharède bouclé.

## I. LES IMAGES D'ORPHEE SONT DES OUVRAGES

L'image est un produit fabriqué, et c'est comme tel qu'il faut d'abord l'envisager ; pour ce faire, je reprends les concepts définis dans l'article précédent : étant ouvrage, l'image est





4



5



7





risque de confusion, l'imagier a la liberté de la compliquer et la varier à son gré ; le tout est que l'on ne prenne pas ce vêtement thrace pour un vêtement attique ; mais comme le vêtement attique n'est pas brodé, aucune confusion n'est à craindre. Cet exemple nous montre donc la distance inévitable que le schème établit entre l'image et son référent, ce qui explique qu'un référent unique puisse donner lieu à des images différentes.

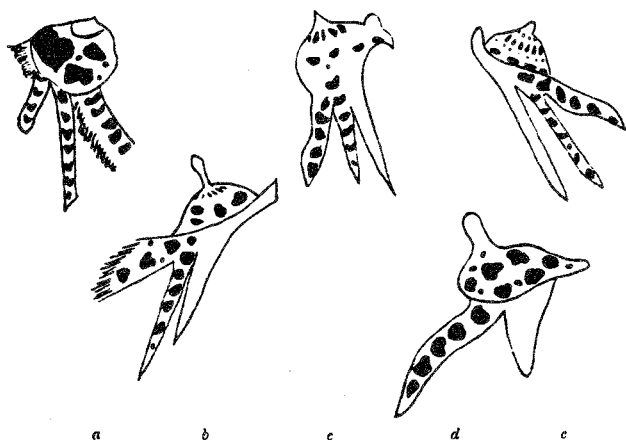


FIG. 7.

a, from Onesimos' kylix. b, c, from Castellani kylix. d, from Rhitsóna skyphos.  
e, from kylix of the school of Euphronios (Hartwig, Pl. 14).

Différentes formes de coiffures thraces  
dans la céramique attique du Ve siècle  
(extrait de J.H.S., 35, 1915, p. 134).

## 2. Le mime et le gramme.

Les rapports entre le mime et le gramme sont les plus riches pour l'iconographie antique, dont les difficultés consistent souvent à savoir comment distinguer une image mythique d'une image de la vie quotidienne, Orphée d'un citharède anonyme, ou encore de déterminer ce qu'on peut conclure culturellement de la ressemblance d'images de deux dieux différents. Nous envisagerons successivement ces deux points.

Pourvu que l'usager le sût, n'importe quel mime représentant un homme quelconque pouvait bien correspondre au gramme d'Orphée<sup>10</sup>, mais si le mime n'a pas été particularisé pour correspondre au gramme, nous ne pouvons plus maintenant le distinguer d'un autre. Force est donc de refuser d'inclure dans le corpus des représentations d'Orphée des mimes de simples citharèdes, comme le montrent les exemples suivants : le premier exemple est fourni par une coupe attique à fond blanc (7), que l'on a parfois considérée comme représentant un Orphée<sup>11</sup>. On y voit un jeune homme, aux cheveux bouclés, coiffé d'une couronne de feuillage, en train de jouer de la cithare. Il est bien évident que ce citharède

peut avoir été conçu comme Orphée, mais rien ne le distingue d'un citharède quelconque, et ce mime n'étant pas distinct des mimes habituels de citharède, il n'est aucune raison qu'il corresponde au gramme d'Orphée.

Le second exemple est une oenochoé à figures noires (6), sur laquelle figure un citharède couronné en train de mettre le pied sur une estrade, avec l'inscription, en grec, "Salut, Orphée !" ; le mime n'est pas plus que le précédent distinct des mimes habituels de citharède, et ne correspond donc pas plus au gramme d'Orphée. C'est l'inscription qui a permis aux commentateurs<sup>12</sup> d'y reconnaître un Orphée ; et certes une inscription peut toujours faire qu'à n'importe quel mime corresponde n'importe quel gramme comme nous le montre la stèle du Louvre (3) : c'est un des exemplaires d'une série représentant Hermès, Eurydice et Orphée, mais elle représente, elle, en raison des noms gravés, Zétos, Antiope et Amphion. Cependant, dans notre cas, on peut se demander si le texte nomme le personnage, ou s'il est une parole du personnage, qui se placerait alors sous le patronage d'Orphée, ou encore un commentaire de l'imagier, soulignant la parenté existant entre tout citharède et Orphée le héros citharède. Etant donné qu'en général les noms des personnages ne sont pas précédés de "salut" dans l'imagerie contemporaine, il me semble difficile d'inclure cette image dans le corpus des images d'Orphée, mais l'exemple est intéressant en ce qu'il montre que l'imagier peut, au lieu de particulariser le mime, utiliser une inscription pour signifier le gramme<sup>13</sup>.

Que pouvons-nous conclure de ressemblances mimétiques ? La question se pose pour Orphée car l'on constate qu'Orphée ressemble assez souvent à Apollon<sup>14</sup> : comme lui, il est jeune, citharède, et parfois il porte sur son cou des boucles proches de celles que porte aussi Apollon (2). Serait-ce là l'indice d'une ressemblance spirituelle entre Orphée et Apollon ? En fait, il convient de préciser que ces ressemblances portent uniquement sur le mime, et qu'il n'y a rien d'étonnant à ce qu'à une époque donnée, avec une schématique donnée, deux représentations de citharèdes aient des points communs. Quant aux boucles, il n'est bien sûr pas nécessaire qu'un citharède en ait, et de fait elles sont pour Orphée assez rares ; mais je les expliquerais volontiers par des habitudes techniques de l'imagier, c'est-à-dire par des contraintes schématiques, et non par une convenance thématique. Nous voyons alors que les parentés entre Orphée et Apollon, imagièremment parlant, s'expliquent suffisamment bien par des exigences schématiques et mimétiques pour que l'on n'ait pas lieu de supposer entre Orphée et Apollon des affinités autres que celles que nous connaissons déjà par les textes<sup>15</sup>.

Tous ces exemples nous ont donc montré qu'avant d'interpréter les images en les mettant en relations avec des données d'un autre ordre il convient de les analyser comme ouvrages.

## II. L'IMAGERIE D'ORPHEE ET LES TEXTES

La confrontation des images et des textes relatifs à Orphée n'est pas une opération aussi simple que l'on pourrait le croire, car l'image et le texte sont deux élaborations différentes d'une représentation conçue qui peut fort bien se passer d'elles et, dès lors, n'avoir laissé aucune trace saisissable par le chercheur moderne. De soi, nous devrions donc étudier la représentation conçue, l'image et le texte, mais, s'agissant de l'antiquité, nous sommes réduits à la confrontation des deux derniers éléments, dont nous envisagerons d'abord les discordances, puis les concordances.

### I. Les discordances entre les images et les textes.

Entre images et textes, les discordances paraissent pouvoir être de deux ordres. Ou bien un aspect de la légende n'est attesté que dans un type de représentation ; ainsi, la mort d'Orphée à l'époque romaine n'est attestée que dans les textes<sup>16</sup>, sans donner lieu à aucune image. Ou bien le mythe est traité différemment dans les images et dans les textes ; il en va ainsi d'Orphée charmant par son chant la nature entière. Les images montrent au IV<sup>e</sup> siècle de notre ère (4) Orphée entouré d'animaux et d'arbres, alors que Claudien<sup>17</sup>, à la même époque, explique que sous l'action du chant d'Orphée, "les vents et les ondes s'apaisent", le fleuve Hèbre cesse de couler, le mont Rhodope fait avancer ses rochers etc.

Ces discordances tiennent à deux genres de raisons.

En premier lieu, à la constitution même de l'image et celle du texte, telle qu'elles s'observent en d'autres cas concrets. Tout d'abord, l'image (jusqu'au cinéma) s'en tient à un moment, alors que le texte s'attache à un déroulement ; l'image ne peut que présenter Orphée entouré d'animaux (4), alors que le texte raconte comment Orphée "attire"<sup>18</sup> et fait venir à lui les animaux. - Ensuite, l'image ne fait que montrer alors que le texte explique et explicite : si Orphée est entouré d'animaux, l'image ne nous permet pas de savoir si c'est la beauté d'Orphée ou son chant qui séduit les animaux, si Orphée séduit les animaux pour les dompter ou pour toute autre raison. En lisant le texte de Virgile<sup>19</sup>, nous apprenons que c'est la douceur du chant d'Orphée qui charme, que son chant est un chant de plainte à la suite de la mort de sa femme Eurydice. Enfin, les limites du montrable et du dicible, variables selon les civilisations, sont toujours différentes l'une de l'autre : pour un ancien, il est impossible de représenter le mouvement, mais il est très facile d'écrire, par exagération littéraire et personnification, que des rochers "ont soif de chants" et s'avancent. Tout ceci explique donc que textes et images, essentiellement, ne concordent pas.

A ces raisons constitutives s'ajoutent, en second lieu, des raisons historiques, dues au statut respectif de l'image et du texte dans l'antiquité, et à l'aventure de leur transmission jusqu'à nous. Le texte est généralement réservé à une élite, aussi bien pour sa création que pour sa diffusion ; l'image touche certainement un public plus ample et elle est aussi créée

par un ensemble plus large de personnes. Sociologiquement donc, image et texte n'appartiennent pas, dans l'antiquité, au même monde. De plus, n'est parvenu à nous qu'un très faible pourcentage des images et des textes de l'antiquité ; il serait alors étonnant que le résidu de chaque série corresponde au résidu de l'autre.

A ces discordances, il y a deux conséquences principales, qui sont d'autant plus importantes qu'elles conduisent à reconsidérer des pratiques traditionnelles en iconographie antique.

La première est que le sens d'une image n'est pas forcément le même que celui des textes. Pour Orphée, le problème se pose à propos d'une stèle du Louvre (3) : comment doit-on la comprendre ? doit-on y voir une séparation d'Orphée et d'Eurydice, et dans ce cas la première séparation ou la séparation finale ? Doit-on plutôt y voir, au contraire, les retrouvailles d'Orphée et d'Eurydice ? Est-ce l'échec ou le succès d'Orphée qui nous est montré ? Le geste d'Orphée offre une réponse ambiguë, car, si on le retrouve sur d'autres stèles<sup>20</sup>, nulle part sa signification n'est claire. Les commentateurs ont alors eu recours aux textes ; E. Curtius<sup>21</sup> pense qu'il s'agit de l'image du succès d'Orphée, et cite pour justifier son hypothèse quantité de textes présentant la version heureuse du mythe. J. Heurgon<sup>22</sup>, au contraire, prétend étudier l'oeuvre sans être influencé par les textes, et y voit l'échec d'Orphée qui "s'est retourné et aussitôt voit ses efforts anéantis". Mais je me demande comment ce savant peut voir qu'Orphée vient de se retourner, ce qui n'est nullement montré, mais est une particularité de l'histoire chez Virgile et Ovide<sup>23</sup>. Lui aussi interprète l'image grâce à des textes. Quant à moi, il me semble que cet exemple difficile s'éclaire si l'on pense que l'image choisit un moment qu'elle montre sans donner d'explications ; cette image nous présente Orphée et Eurydice, liés comme il est légitime qu'ils le soient, étant mariés, accompagnés d'Hermès, c'est-à-dire certainement de celui qui symbolise le lien avec la mort. L'image est donc suggestion des rapports entre la musique, l'amour et la mort, sans précision, comme dans un texte, du terme qui l'emporte. Et le sens de cette image n'est pas dans les textes.

La deuxième conséquence des discordances entre image et texte est qu'une image ne peut servir à reconstituer un texte disparu. C'est particulièrement ce qu'avait tenté le grand archéologue A. Furtwängler, en étudiant le vase du peintre d'Orphée<sup>24</sup> (2) : l'auteur commence par analyser tous les traits notables de l'image sans se contenter de résoudre les inconnues documentaires. Mais dans quel but agit-il ainsi ? La fin de l'article est claire ; le projet de Furtwängler est de s'aider du vase pour reconstituer un texte accidentellement perdu, qui est une tragédie d'Eschyle appelée les *Bassarides*. Or, si l'on sait que cette pièce a bien existé, rien ne permet d'affirmer qu'elle ait été consacrée à Orphée<sup>25</sup>. De plus, que pourrions-nous tirer de précis sur la composition, l'intrigue ou les détails d'une pièce en regardant une image ? Enfin, cette hypothèse de Furtwängler n'a de raison d'être que parce qu'il se refuse à envisager l'autonomie de l'image, et cherche pour toute image réalisée un texte fondateur ; puisque cette conception a toute chance d'être erronée, nous ne voyons aucune raison d'utiliser cette image pour la reconstitution d'un texte perdu.

Les discordances constatables entre les textes et les images conduisent donc à reconnaître à l'image un statut particulier, indépendant des textes ; ceci ne signifie bien sûr pas que le chercheur en iconographie doit ignorer les textes, qui sont bien souvent le seul moyen de connaître l'univers mental des créateurs et des spectateurs d'images, mais qu'il doit ne pas considérer les images comme leur simple reflet.

## 2. Les concordances entre les images et les textes.

Il existe cependant aussi des concordances entre images et textes, qui sont soit globales, soit ponctuelles : globalement, les images nous montrent ce que nous disent les textes, et c'est d'ailleurs cela seul qui permet de comprendre l'imagerie antique, qui sans eux, nous resterait inaccessible. Textes et images nous donnent ainsi la même représentation globale d'un Orphée charmant par son chant la nature. Précisément, il existe assez peu de concordances caractéristiques suffisamment différenciées pour être notables ; tout au plus peut-on remarquer qu'Orphée, dans certains textes, passe pour avoir initié les Thraces à l'homosexualité<sup>26</sup> et, sur certaines images (par exemple 2) semble bien séduire plus qu'il n'est raisonnable les Thraces.

Comment expliquer ces concordances ?

Globalement, on peut les expliquer par ce qu'il y a de commun entre l'image et le texte, c'est-à-dire la représentation conçue ; Orphée devait bien, dans l'esprit des gens, être le chanteur capable des plus grands prodiges par son chant, et textes et images ont élaboré différemment, mais je n'en connais pas d'exemple pour Orphée dans l'antiquité. Si l'image est antérieure au texte, il n'existe pas de mot spécifique, et cette absence est révélatrice du fait qu'on a toujours répugné à admettre qu'une image pût influencer un texte. Pour l'homosexualité d'Orphée, nous en avons, je crois, un exemple, car cette caractéristique est attestée pour la première fois dans un texte de Phanoclès, auteur grec du début de l'époque hellénistique ; Orphée, dit-il, a été tué par les femmes thraces "parce que le premier il avait montré aux Thraces les amours masculines" (vers 9-10). Or, on peut supposer qu'une telle vision d'Orphée a pu naître en regardant des vases comme notre n°2 sur lequel les visages des auditeurs semblent séduits, dans tous les sens du terme. Il s'agit là d'une conjecture d'autant plus vraisemblable que l'on connaît l'importance de l'homosexualité dans l'Athènes classique, et que l'on possède un grand nombre d'images contemporaines représentant des scènes de séduction.

L'image aurait alors joué un rôle moteur dans l'évolution du mythe et c'est parce que, imagièremment, la séduction par le chant n'est pas différente de la séduction en général qu'Orphée, de musicien chantant pour le plaisir de ses auditeurs, serait devenu un initiateur érotique. Toutefois dans l'ignorance où nous sommes de la façon dont procédaient les écrivains pour créer et de la façon dont étaient reçues les images dans l'antiquité, nous considérons l'influence de l'image sur le texte comme une simple supposition, dont sociologiquement le contenu précis reste imprécis. Il nous suffit d'avoir montré que, si l'on

pense toujours que les images sont l'illustration de textes antérieurs, l'inverse a dû exister aussi, et même peut-être plus souvent, dans l'antiquité.

L'image n'est donc pas un simple reflet des textes, et si nous reconnaissons qu'il est nécessaire d'avoir lu des textes pour comprendre des images, l'inverse nous semble tout aussi vrai, quoique cette règle de bon sens soit assez peu souvent respectée.

### III. LES PREFERENCES DANS L'IMAGERIE D'ORPHEE

Une fois l'image considérée comme ouvrage, puis confrontée aux textes, il reste à repérer et expliquer les préférences accordées à tel type sur tel autre dans un certain temps, lieu et milieu. Pour traiter ce point, j'envisagerai d'abord les types d'images présents en grand nombre, avant d'étudier les absences significatives.

#### 1. Présence en grand nombre de certains types d'images.

Il s'agit là d'une simple constatation, née d'un examen de la répartition des types d'Orphée représenté dans les différentes civilisations : dans l'Athènes classique, deux scènes sont particulièrement choisies, celle de la Mort d'Orphée, et celle d'Orphée charmant ses auditeurs ; à l'époque impériale romaine, on ne trouve plus que qu'Orphée charmant les animaux, et de même dans les catacombes des premiers chrétiens. Trois raisons peuvent expliquer ces variations, et rendre compte du goût pour certaines images.

Avant un intérêt précis pour le sens de l'image, il peut s'agir simplement d'un attachement au mime, c'est-à-dire à la représentation d'éléments naturels ; ainsi peut se comprendre la prédilection des Romains pour les mosaïques d'Orphée charmant les animaux. On sait en effet qu'à la même époque sont aussi représentées beaucoup de scènes de chasse, comportant un grand nombre d'animaux, ou même simplement groupés sans lien narratif des animaux sauvages ou familiers<sup>27</sup>. Orphée serait alors une occasion particulièrement bonne pour satisfaire ce goût du public et des créateurs.

A ce rôle décoratif s'ajoute une fonction de représentation au sens fort (ou, pour reprendre les termes employés par Ph. Bruneau dans l'article précédent, non plus d'"évocation", mais de "convocation") : l'image fait exister dans ce monde des personnages qui n'y sont pas physiquement présents, parce qu'ils sont morts ou bien mythiques. C'est ainsi qu'Orphée charmant par son chant et sa musique ses auditeurs thraces appartient au monde de l'Athènes classique ; et cela n'a rien d'étonnant, car nombreux sont les textes et les usages contemporains qui prouvent l'importance accordée par les Athéniens à la musique dans l'éducation et la vie intellectuelle<sup>28</sup>. A l'époque romaine, si l'auditoire d'Orphée n'est plus composé d'hommes, mais d'animaux souvent au départ hostiles entre eux, tels que

panthère et cerf par exemple (4), c'est qu'Orphée n'est plus tant l'éducateur des hommes, que le pacificateur, le créateur de la concorde dans un monde discordant ; et l'image fait exister cet Orphée pacificateur, de même que les textes invoquent la paix, ou élaborent une représentation de l'empereur comme créateur de concorde et d'union à travers les différents éléments géographiques et sociaux de l'empire<sup>29</sup>, parfois hostiles entre eux. L'image fait ainsi exister des êtres porteurs de valeurs essentielles à une civilisation.

Enfin, l'image peut avoir un rôle encore plus important, et protéger ceux pour qui elle est faite ; c'est assurément le cas d'Orphée représenté dans les catacombes (5), où les tombeaux des premiers chrétiens sont placés sous le patronage d'un Orphée assimilé au Bon Pasteur, qui, en image, accueille les morts au Paradis. L'image est donc là beaucoup plus qu'une simple décoration, elle assure le salut et la résurrection des morts<sup>30</sup>. Et ce dernier exemple, nous montrant l'importance de la présence de certaines images, nous conduit naturellement à raisonner sur des absences.

## 2. Absences significatives.

Les absences sont beaucoup plus difficiles à étudier car elles sont plus malaisées à constater, et relèvent d'explications d'ordre divers. Pour l'antiquité, il est souvent dangereux de conclure à des absences, quand on sait quel esprit sélectif a présidé à la transmission des oeuvres, et quels hasards aux découvertes ; toute absence peut aussi bien nous éclairer sur notre propre conception présente ou passée de l'antiquité que sur l'antiquité elle-même, et peut aussi, demain, disparaître grâce à de nouvelles trouvailles. Cependant, il est notable que l'on ne connaisse aucune image de la mort d'Orphée dans l'imagerie romaine, aucune image d'Orphée charmant les animaux dans l'imagerie attique. Deux genres de raisons peuvent expliquer ces absences.

En premier lieu, l'image étant un produit fabriqué, son absence peut résulter d'un manque de savoir faire ; ainsi, si l'imagerie romaine ne montre pas les montagnes se penchant vers Orphée pour l'écouter, c'est que la technique du temps ne le permettait guère. On ne sait pas tout faire à toute époque.

En second lieu, axiologiquement cette fois, deux cas sont envisageables. D'abord, la préférence accordée à une chose entraîne ipso facto l'exclusion d'une autre. C'est, je crois, ainsi qu'il faut comprendre l'absence d'image d'Orphée charmant les animaux dans l'imagerie attique, alors que nous savons que textuellement le thème est attesté<sup>31</sup> ; en choisissant de représenter Orphée entouré d'auditeurs thraces, les imagiers choisissent du même coup de ne pas représenter Orphée entouré d'animaux. A l'époque romaine, c'est l'inverse qui se produit. L'absence est donc la simple conséquence d'une préférence.

Ensuite, une absence peut résulter d'un refus d'image, d'une exclusion qui n'est pas un manque de volonté de représenter, mais une volonté précise de ne pas représenter. Est-ce ainsi que l'on doit interpréter l'absence d'images de la mort d'Orphée dans l'imagerie romaine ? Est-ce parce qu'il existe un refus conscient d'envisager l'échec d'Orphée

pacificateur que les imagiers ne choisissent jamais cette scène ? La réponse à cette question ne saurait venir que de sources extra-archéologiques, que nous ne possédons, hélas, pas pour l'instant. Il nous suffit d'avoir montré que l'absence d'image n'est pas un simple phénomène aléatoire à constater, mais un fait notable à expliquer.

Les images permettent donc de reconnaître les valeurs primordiales des sociétés, et nous comprendrons ainsi qu'elles ne puissent pas n'être que la simple illustration d'une histoire faite en dehors d'elles, mais qu'elles sont une source essentielle pour l'enquête historique.

### CONCLUSION

Peut-être cette étude a-t-elle fait mesurer le profit qu'un essai de théorie globale peut tirer de monographies précises et érudités ; mais elle nous donne aussi l'occasion de considérer l'archéologie antique dans son ensemble, d'apercevoir certains traits de son évolution passée et de sa situation présente.

Si au cours du XIXe siècle on a souvent utilisé l'image comme un remède à l'absence de textes et donc l'archéologie comme une auxiliaire de la philologie<sup>32</sup>, on s'est aussi essayé à de vastes synthèses<sup>33</sup>, résumant le savoir d'un temps et lui donnant sens. Le XXe siècle, lui, voit fleurir des articles dispersés<sup>34</sup>, qui ont le mérite d'analyser bien souvent l'image en elle-même, et des catalogues regroupant les images<sup>35</sup>, dont l'utilité est évidente ; en revanche, on semble répugner aux synthèses, dont on a peur qu'elles ne soient vite dépassées. Cette crainte serait légitime, s'il existait d'autres travaux qui fussent hors de l'histoire, sans risque d'être jamais dépassés ; mais tout savoir est historique, et un catalogue de données aussi, car elles sont toujours construites. Alors, peut-être vaut-il mieux prendre le risque de synthèse, qui aient du moins le mérite d'être aujourd'hui intéressantes à lire, de même qu'un gâteau est toujours meilleur à déguster que des oeufs, de la farine et autres ingrédients à goûter séparément !

Paul-Louis RINUY  
Ecole Normale Supérieure

1. Sur Orphée en général, le livre le plus récent est celui de W.C. Guthrie, **Orphée et la religion grecque**, version française (1956). Il existe deux catalogues récents des images d'Orphée : F.M. Schoeller, **Darstellungen des Orpheus in der Antike**, Dissertation de l'Université de Fribourg (1969) ; et E.R. Panyagua, "Catalogo de representaciones de orfeo en el arte antiguo", **Helmantica**, 23 (1972), pp.83-135, et 393-416 ; et 24 (1973), pp.433-496.



2. Cet épisode est essentiellement connu par des allusions dans les **Argonautiques** d'Apollonios de Rhodes et par les **Argonautiques** attribuées à Orphée.
3. C'est la version la plus courante avant Virgile ; cf., entres autres, Euripide, **Alceste**, 357-62, et Isocrate, **Bousiris**, 7, etc.
4. Virgile, **Géorgiques**, IV, 454-505 et, avant lui, Platon, **Banquet**, 179d.
5. Virgile, **Géorgiques**, IV, 520-22.
6. Hygin, **Astronomie Poétique**, II, 7.
7. Phanoclès, **Les Amours**, 9-10 ; Ovide, **Métamorphoses**, X, 83-5.
8. Le fait a été remarqué par Schoeller, *op.cit.*, p.76, sans être expliqué.
9. Cf. L. Heuzey, *Revue des Etudes grecques*, 40 (1927), pp.5-16 et Daremberg et Saglio, **Dictionnaire des antiquités grecques et romaines**, s.v. alopékè.
10. Cf. Ph. Bruneau, *Bull. Corr. Hell.*, 102 (1978), p.160 : "Il a pu y avoir des Isis à la voile sans voile".
11. P. Devambez, **La peinture grecque** (1962), n°118.
12. Guthrie, fig.1 ; Schoeller, p.14 ; Panyagua, n°3.
13. L'idée a été exposée par Ph. Bruneau, *op.cit.*
14. Schoeller en fait la remarque, pp.77-8, et arrive, p.79, à la même conclusion que moi, mais sans la motiver nettement.
15. Pindare, **Pythiques** IV, 176-7, cite Apollon comme le père d'Orphée, ou celui dont Orphée tire son pouvoir ; ce texte est de compréhension difficile et peu sûre, et dans la majorité des versions Orphée est dit fils d'Oeagre.
16. Virgile, **Géorgiques**, IV, 520-22 ; Hygin, **Astronomie Poétique** II,7 ; et alii.
17. **L'enlèvement de Proserpine**, II, 17-21.
18. Le mot est dans Virgile, **Géorgiques**, IV, 510.
19. Virgile, *ibid.*
20. Par exemple la stèle de Crito et Timarista à Rhodes ; J. Charbonneaux, R. Martin, F. Villard, **Grèce Classique**, n°214.
21. *Archäologische Zeitung*, 1869, p.16.
22. **Mélanges de l'Ecole française de Rome**, 1932, pp.34-36.
23. Virgile, **Géorgiques**, IV, 490-1 ; Ovide, **Métamorphoses**, X, 50-2.
24. "Orpheus, attische Vase aus Gela", 50. **Programm zum Winckelmannsfeste**, Berlin (1890).
25. Selon L. Séchan, **Etudes sur la tragédie grecque**<sup>2</sup> (1967), cette pièce aurait été centrée sur les Bassarides, et absolument pas sur Orphée.

26. Aux textes cités note 7, il convient d'ajouter au moins Hygin, **Astronomie Poétique**, II, 7.
27. On peut citer, entre autres, les mosaïques de Piazza Armerina en Sicile, parmi lesquelles se trouvent un Orphée entouré d'animaux et de nombreuses scènes de chasse et de capture.
28. Cf. H.-I. Marrou, **Histoire de l'éducation dans l'antiquité**.
29. Claudien, **Eloge de Stilicon**, II ; le poète développe l'image d'un empereur qui crée l'union, autour duquel "se rassemblent les aigles et tous les oiseaux".
30. Ici je suis l'interprétation indiquée par H. Stern, **Cahiers Archéologiques**, XXIII (1974), pp.1-16.
31. Cf. Simonide, frgt. 51.
32. Cf. l'article de Furtwängler cité note 24.
33. Par exemple, E. Gerhardt, **Ueber Orpheus und die Orphiker** (1861), et P. Knapp, **Ueber Orpheusdarstellungen** (1895) qui rassemblent et organisent le savoir du temps sur l'imagerie d'Orphée, en le mêlant souvent à beaucoup d'autres questions.
34. Entre autres, K. Schefold, "Herakles, Orpheus und die Musen" **Festschrift Schuchhard** (1960), pp.209-215 ou C.A. Picon, "The Orpheus metope from Bassai", **Annual of the British School at Athens**, 76 (1981), pp.323-328.
35. Cf. les ouvrages cités dans la bibliographie de la note 1.

## SIGNAL DE MORT

Mourir, c'est être encore ; et si technique il y a<sup>1</sup>, comme il s'agit de traiter le corps ou de le vêtir, de le loger, de le transporter, l'industrie fondamentalement impliquée est celle qui donne forme à cet être, à la fois en tant que sujet animal et personne sociale : l'industrie schématique. Pourtant je m'insurgeai déjà l'an passé contre les signes trop brailiards sur les champs paisibles de nos morts : c'est qu'il est constant en effet que l'historiographie actuelle, à rebours, ne voit que symboles, images et, au pire, signifiants de signifiés dans quelque appareil de la mort que ce soit. Il existe, certes, de tout cela dans beaucoup de pratiques funéraires, mais en place plus définie, dans des rôles plus délimités : c'est l'objectif de ce second article sur les industries de la mort que d'en préciser les contours. Nullement en la place si impériale que leur donne la littérature tant sémiologique que sociologique ou même historique, à laquelle l'analyse doit d'abord s'attacher afin d'en comprendre les mécanismes et les causes souvent critiquables.

### DES ECARTS DU LANGAGE, DES EGAREMENTS SIGNIFICATIFS

Dans cette littérature égarée, l'étude la plus caractéristique me semble celle de Jean-Didier Urbain, *La société de conservation, étude sémiologique des cimetières d'Occident*. Non qu'il n'y ait d'autres sommes - car la justesse des idées paraît de plus en plus se mesurer à leur poids en papier : mais où sont les thèses d'antan ! - d'anthropologues, sociologues ou philosophes<sup>2</sup> sur le sujet de la mort ; seulement, il n'en est pas qui s'intéressent assez précisément aux ouvrages funéraires pour tenter d'en rendre compte autrement que dans une narration plus ou moins élémentaire qui s'esbaudit à tant d'imagination et de diversité de formes depuis que le monde est monde<sup>3</sup> ! De plus, ces diverses autres opinions sur la mort nourrissent assez ce livre, par préface ou références abondantes, pour qu'en critiquant son analyse de l'appareil technique de la mort, on indique en même temps aux autres auteurs en quoi notre interprétation du phénomène diverge de leur conception. Enfin, l'auteur est brillant ; sa clarté et sa rigueur d'exposé, exemplaires pour une matière si absconse, au service d'idées que je considère comme fausses, ne le rendent que plus dangereux.

Fort louablement, car il est méritoire de convaincre les émules de Cléo avec les systèmes et les théories abstraites, sans autre objet d'étude que des tombes le plus souvent détachées de tout contexte<sup>4</sup> et prises seulement comme exemple de dissociation, il a même conquis les éminents historiens de la mort. Philippe Ariès a rendu compte de son travail dans le journal "Le Monde"<sup>5</sup>. Même "agacé par un structuralisme un peu trop passe-partout",

même "décelant une tendance au schématisme", il n'en reste pas moins convaincu de l'intérêt de la grille qui lui est ainsi offerte. Il ne l'appliquera évidemment pas, mais il en gardera le mirage, jusqu'à conclure, je l'ai déjà souligné l'an passé, son dernier livre, qui traite significativement de *L'image de l'homme devant la mort*, sur l'idée que le néant, dans notre époque contemporaine, a acquis "le pouvoir du signe"<sup>6</sup> - ce qui est loin d'être bien explicite et convaincant. De même, Michel Vovelle se déclare lui aussi "en sympathie" avec ce travail, quoique se montrant ironique envers "certaine naïveté", comme de "mesurer, de l'horizontalité à l'obliquité ou à la verticalité des croix, la turgescence spirituelle des défunts du temps passé"<sup>7</sup> ! Heureusement, là encore, cet accueil favorable est sans lendemain et on ne lui trouve pas de démangeaison strictement sémiologique. Mais à y regarder de près, on peut néanmoins lui trouver quelque affection similaire dont seulement les symptômes changent.

Bref, les raisons sont nombreuses de partir de cet essai pour donner notre opinion sur les erreurs de la sémiologie et de ses cousines en égarement. Car il ne s'agit pas ici de faire vraiment un compte rendu de ce livre : ce serait déplacé dans le cadre de cet article et surtout, dans l'absolu et irréductible désaccord qui nous sépare des thèses de Jean-Didier Urbain, chaque assertion et pratiquement chaque phrase seraient à corriger !

### 1. Le cancer de la logique.

L'objection de fond est, bien évidemment, qu'il réduit la complexité de la rationalité humaine à ce qui, pour nous, n'en est qu'une des composantes. Nous refusons que la totalité du culturel se ramène aux mécanismes de la représentation que nous nous donnons du monde, aux images, aux symboles ou au signe. Le système qui organise le signe n'est pas alors celui qui structure la technique ou les comportements ; même s'il y a analogie d'organisation des différentes capacités comme relevant d'une même rationalité, il n'y a pas inféodation ou réduction de l'une à l'autre. La position n'est pas qu'une pétition de principe : elle est expérimentale et vérifiable en ce que la pathologie démontre l'autonomie des capacités et de leur structuration propre, comme on l'indiquera plus loin. Ainsi, l'outil n'est pas le signe linguistique, la technique n'est pas la logique. Si la première peut faire incidence sur la seconde, nous allons le voir, car l'ouvrage peut techniciser la représentation ; si donc les deux structures se rencontrent, elles ne se confondent pas ; la technique joue alors le rôle fondamental sans lequel il ne pourrait y avoir d'ouvrage ; la logique n'est, dans ce cas, que secondaire, comme simple contenu de la forme que lui donne la technique.

Nous sommes donc loin de ce mythe fondateur de la sémiologie, du "tout est langage", "tout est signe". Les ouvrages ne relèvent pas d'une linguistique ou d'une para-linguistique ; même dans les industries déictiques où ils fabriquent de la représentation, ils ne sont structurés que par la technique sans laquelle ils n'existeraient pas. Nous en sommes d'autant plus éloignés que l'idée fautive n'est pas si nouvelle et que nous l'avons déjà combattue<sup>8</sup> : "Saxa loquuntur", les pierres parlent, disent traditionnellement les historiens d'art et les

archéologues. Ou, comme l'écrivait Ph. Ariès dans son compte rendu, "les tombes du Moyen Age au dix-septième siècle parlent toutes seules" (au XIXe siècle, "ça" parle toujours, mais sans doute en tchetchène et le traducteur sémiologue est bien venu !). Passe si ce n'est qu'une clause de style pour montrer qu'on en tire des informations. Mais le plus souvent cela ressortit à l'idée réductrice que la technique n'a son système propre que lorsqu'il s'agit de boulons, de résistivité des matériaux ou de composition chimique des couleurs, qu'elle relève surtout en cela des sciences de la nature et semble donc hors de nos préoccupations sur l'humain. Lesquelles ne trouvent alors leur solution que si l'on s'occupe d'autre chose que de cette technique-là : de son rapport à notre représentation logique, de ce qu'on en a dit ou de ce qu'on a voulu dire par elle, ou des marques qu'elle reçoit passivement des différenciations sociales selon les époques, les lieux ou les milieux. Suivant la formule consacrée, la technique n'est plus que le "reflet" d'une société ou l'écho de ses idées<sup>9</sup>.

L'erreur est la même : qu'il s'agisse de technique est de peu d'importance. Il n'est que de "sens" en l'affaire, dont il suffit de connaître le système sémiologique pour les uns ou la simple traduction historique pour les autres. Rien ne s'interpose entre ces sens que l'on recherche dans la représentation et dans l'histoire, et ce témoin totalement neutre que serait l'ouvrage. Or, nous n'en croyons rien : la technique n'est pas de nature mais de culture, structurée par une rationalité aussi propre que celle qui organise le langage. Sa rencontre avec la représentation ou la société les réaménage sans en être la simple transposition. C'est elle qui, comme forme structurante, est système ; les autres faits culturels qui peuvent lui servir de contenu ne constituent un système dans les ouvrages que par elle, ne sont organisés que dans la mesure où elle les organise, où ses usages à elle peuvent donner l'impression de récurrence. Ainsi, la technique met en oeuvre les mécanismes d'opposition ou de composition qui ne peuvent que faire système. Ces mécanismes sont exploités, par exemple, pour marquer une différence sociale<sup>10</sup> : les gens d'une même famille peuvent vouloir être côte à côte ou avoir le même type de tombe. Cela ne fera pas que toutes les ressemblances techniques créeront des parentés ni les différences, des étrangetés sociales : il y a système dans la technique, il n'y a qu'usages dans ses contenus, qu'il faut établir par d'autres voies qu'archéologique.

Le mécanisme de l'erreur est aussi le même : pour le scientifique, en effet, tout est susceptible d'être indice de quelque chose, sans quoi il ne fait qu'en constater l'existence sans en rien tirer. Mais d'abord, ce caractère d'indice n'est pas inhérent au phénomène observé mais au mode de raisonnement de l'observateur, à la relation symbolique qui, seule, lui permet de relier un indice à un sens et qu'il met justement en oeuvre parce que son rôle est de dire le monde. Ce n'est le mécanisme de la chose observée que si, elle-même, est de l'ordre de la logique, du domaine de la représentation, nullement dans tous les autres cas. Ensuite, les indices n'existant que par la logique de l'observateur et non dans l'observé, leur organisation systématique reste celle du premier et ne ressortit en rien à ce que serait une structure, un système quelconque du second. Il suffit de contempler simplement, dans nos disciplines historiques, la valse des sens pour comprendre qu'il n'est point en l'affaire de

rigueur structurée ! L'escargot sort à la pluie : c'est sa manière d'être, sa complexion biologique le faisant vivre à l'humidité. Il n'est pas signal organisé pour signifier la pluie : ce n'est pas un hygromètre ou un baromètre fabriqué pour nous l'indiquer ! Que pour l'observateur, la sortie de l'escargot soit l'indice d'une humidité atmosphérique ; que le scientifique en herbe organise dans sa propre logique divers indices de cet acabit pour apprécier l'humidité ambiante, cela rendra compte de sa compréhension du monde sans aucunement faire du gastéropode l'élément d'un système de signification a priori structuré avec la grenouille, la lune qui boit et les cheveux qui frisent. Il en est de même des ouvrages techniques ; ça parle, non parce que c'est organisé pour cela, sauf cas précis des techniques de représentation, non parce que cela ressortirait à un système de signification analogue à celui du langage, mais parce qu'on parle à leur sujet. La sémiologie de J.-D. Urbain pousse à la limite et à l'absurde la réduction des diverses rationalités humaines à une seule structure de signification - laquelle n'est, en définitive, que l'astucieux mais fallacieux système d'organisation de sa propre pensée sur le sujet, celui de sa rhétorique, de son habileté dissertatoire. D'où cette impression de brillant plus que de justesse, d'effet de style plus que de précision d'analyse, de jeu de mots plus que de monosémie scientifique. Ces bavardages des pierres, toujours tenus pour symboles d'un imaginaire, d'une idéologie, d'un pouvoir de classe, ne sont que l'ordre que le commentateur veut bien mettre dans les choses. En fin de compte, ce n'est que le dernier avatar historique du triomphe de la raison comme verbe, en laquelle se concentrait le caractère supérieur de l'homme ; le reste, sa capacité de fabriquer, de vivre en société ou de donner une norme à son désir n'étant que des phénomènes subordonnés à la bonne marche ou aux dérèglements de sa logique.

Notre ramage sur les ouvrages, aussi, est un ordre logique, autant tributaire du temps et de nous-mêmes, donc autant dépassable. Seulement, il n'essaie pas à toute force de donner l'ordre du discours comme ordre du monde, mais au contraire d'établir d'abord les mécanismes décelables dans les choses et, ensuite, de rendre la logique scientifique apte à les dire. La première opération, en sciences humaines, se heurte aux difficultés de l'analyse des facultés de l'homme, qui sont plus grandes que lorsqu'on peut se permettre de le disséquer pour en observer l'anatomie. Cependant, de même que l'homme bien portant n'a pas d'estomac et qu'il ne s'aperçoit de son existence et de son rôle que lorsque celui-ci s'ulcère, de même ses capacités rationnelles peuvent se trouver dissociées par la pathologie qui les dégrade par pans : la vérification expérimentale clinique élabore alors les procédures réitérables d'observation des dégradations malades. Ce travail n'est pas tant du ressort de nos facultés littéraires que de celui des facultés de médecine et des services hospitaliers<sup>11</sup>. Mais nous avons notre rôle à jouer, car les dissociations ainsi posées doivent réellement rendre compte, non seulement de la diversité des cas pathologiques mais, tout autant, de la multiplicité des situations normalement observables : dans la validation historique qui nous incombe, le modèle explicatif ne saurait être opportunément construit pour une cause particulière mais doit rester opératoire en toute occasion, à défaut de quoi il faut le changer. Dans la deuxième opération, les complications de l'analyse suffisent à créer

d'amples difficultés sans qu'il soit loisible de les augmenter encore par l'inadaptation de l'appareil conceptuel élaboré pour les dire. La construction du discours scientifique, tout rébarbatif et inélégant soit-il, est donc aussi une nécessité. Il n'est plus temps que cette conceptualisation continue de dépendre de l'ingéniosité personnelle ou circonstancielle du savant si l'on veut qu'elle soit outil de compréhension et de communication. Pas plus que le travail fondamental d'analyse, il s'en faut que ce travail sur la logique scientifique se fasse à propos des ouvrages.

Car il n'est pas que les fondations de la sémiologie à être vaseuses : la construction est toute de faux-semblants. Les nouveaux "concepts" ne sont, au mieux, que travestissements de vieilles banalités : le signifiant, c'est le mot, le signifié, le bon vieux sens. Transposés à la technique, les simplismes s'hyperbolisent : la partie visible d'une tombe (gisant, épitaphe, croix...), c'est la face signifiante de l'objet funéraire ; le signifié, c'est la partie cachée, le sarcophage, le cercueil, le caveau<sup>12</sup>... ! Il est des signifiants qui meurent aussi<sup>13</sup>, tandis que beaucoup d'autres, plus favorisés, peuvent jouer au signifié<sup>14</sup> ; s'ils gagnent, c'est "le triomphe du signifiant" dont le prix - quel festin - est l'absorption du signifié<sup>15</sup> ! Des signifiants sportifs travaillent sur la barre, celle de séparation entre eux et le signifié ; on se perd, on s'époumonne à se poursuivre ; cette fameuse barre, s<sup>t</sup>/s<sup>é</sup>, que je croyais naïvement marquer une relation complexe et abstraite, devient bien prosaïquement des mètres carrés de dalle, des bouts de tissus ou de morceaux de bois ! - qui peuvent être traversés, diable sortant de sa boîte, par un signifié farceur qui surgit dans le signifiant<sup>16</sup> ! Tout cela n'est que "conseiller des grâces" et "commodités de la conversation" : un jargon amphigourique pour des observations élémentaires. Il n'est pas étonnant que, passé l'agacement d'Ariès et évanoui le sourire de Vovelle, ces deux savants, entre autres, aient eu l'impression de connaître d'une nouvelle thèse d'interprétation historique ne valant que par l'intérêt, tout relatif, de provoquer une certaine réflexion contradictoire. L'appareil sémiologique, en tout cela, n'est qu'une manière alambiquée de parler, un effet de style, plus ou moins agréable et qui explique la séduction d'un écrivain comme Barthes, et le plus souvent qu'une rhétorique précieuse qui complique la lecture comme les locutions ampoulées de nos Ridicules ôtaient sa clarté à la conversation. A moins qu'il ne s'apparente parfois aux sermons fleuris d'un vieux chanoine qui s'écoute<sup>17</sup>.

## 2. La chlorose de la technique.

De la technique, il ne peut alors être question malgré un arpentage touristique de grande ampleur, mais de peu d'enseignement, à travers les cimetières européens. Malgré, aussi, les autres autorités du "technème" appelées à la rescousse<sup>18</sup>, aussi réductrices et affabulatrices que possible : le principe est le même qui tourne tout en structure de signe ; l'appareil conceptuel, de même niveau, qui joue de la métaphore, aussi scientifiquement élaborée que les "symphonies de couleurs" et les "colorations de l'orchestre" des bavardages de salon. Point de théorie scientifique de l'indice ni de ses conséquences dans l'analyse des

ouvrages<sup>19</sup> ; point, non plus, de théorie de l'image - ce qui est un comble puisque c'était en grande part l'objet même de l'étude ; point, enfin, de système de la technique jusqu'à l'absurde : un sommet dans la caricature involontaire est atteint lors du commentaire d'un document de Clamart<sup>20</sup>. Il s'agit d'une croix figurée non par une sculpture en plein, mais par un vide dans la stèle ; elle date des années 1970. En termes élémentaires de système technique, plus exactement de système technique à finalité esthétique, tout le monde sait, même les historiens d'art les plus "vieille école", que l'esthétique et la technique de la sculpture, à notre siècle, ont découvert qu'on pouvait autant sculpter du vide avec du plein autour que du plein dans le vide comme c'était la tradition. J'ai beau ne pas être un fanatique de l'explication artistique, il me semble cependant que c'est une façon raisonnable de rendre compte de cette croix de Clamart, plutôt que de faire jouer à un funèbre furet ou à un fantomatique Figaro la pauvre Madame L.B. : "la croix est un signe vide, une représentation métaphorique du corps ressuscité in absentia. La stèle est devenue un puzzle à trois éléments dont un manque : il est absent, il n'est pas là, il est ici, sous l'herbe, etc.". Sans doute il repassera par là ! Un Bourdaloue de vieille chaire trouverait peut-être quelque effet à ces envolées ; cela n'irait guère plus loin que l'émotion des dames sans permettre d'atteindre à la compréhension de l'art funéraire.

Mais il n'est pas plus question du système technique chez ceux qui, sans logie de sème, font en pratique les mêmes erreurs : déduire du sourire des gisants que "l'imaginaire collectif" ressentait la mort comme sereine<sup>21</sup>, c'est ne pas davantage se rendre compte du système technique de la sculpture où vierges, anges et démons sont tout aussi ravis. M. Vovelle a bien conscience qu'étudier tombes et cimetières, c'est faire de l'archéologie de l'époque moderne<sup>22</sup>, ce qui est un point on ne peut plus positif de la part d'un historien - lequel, généralement, est peu convaincu, souvent à bon droit, de l'intérêt de telles études. Mais vouloir faire une histoire des mentalités "consciente de ses objectifs et de ses finalités" - ce qui est déjà une prouesse car la notion est bien imprécise et élastique -, à partir des ouvrages, sans plus d'analyse des mécanismes de l'image, de l'indicateur, de la technique en général, me paraît bien téméraire. Si M. Vovelle ne peut croire pouvoir mesurer, comme J.-D. Urbain, le degré du sentiment religieux à l'obliquité de la croix, il ne devrait pas non plus déduire de "l'évanescence des stèles" ou du "laconisme extrême des inscriptions"<sup>23</sup> un prétendu tabou sur la mort - qui me paraît plus un fantasme scientifique qu'un véritable phénomène social -, sans plus de détour par l'ensemble du système de la technique (les matériaux, les outils, les surfaces disponibles, l'esthétique, etc.) et par sa sociologie (les métiers, les savoir-faire, les usages, etc.). Les problèmes de l'archéologie ne peuvent se restreindre à la démarche de l'échantillonnage : comme en statistique, tout dépend de la question posée et il faut savoir changer de tombe suivant le cas ; dans l'étude de Vovelle sur des cimetières provençaux, je ne suis pas convaincu de l'intérêt qu'il y a à abandonner des sondages comparatifs dans d'autres cimetières au profit de l'exploitation systématique des quelques-uns qui ont été choisis ; cela aboutit à faire croire et à croire soi-même qu'il se passe en Provence quelque chose d'original - ce qui est loin d'être le cas. Au lieu de réduire



les ambitions, de simplifier les questionnaires et de limiter les échantillons, il eût mieux valu changer d'objectif. La problématique, en effet n'était pas idoine ; définie par des historiens, elle tendait à poser des questions auquel le matériel, archéologiquement, répond trop irrégulièrement : datation, imputation, évolution, appropriation, attribution, sont des procédures qui nécessitent le recours congruent aux archives<sup>24</sup>. En revanche, les questions adaptées aux renseignements qu'apportent les ouvrages étaient compliquées, dispersées ou absentes et ne pouvaient satisfaire ni à une analyse ordonnée de la technique, ni à celle des industries<sup>25</sup>. Bref, un foisonnement intéressant d'idées, mais inadéquat, inopérant et, sans doute, en grande partie inutilisable<sup>26</sup> : ce n'est pas la fétichiste prière à l'informatisation<sup>27</sup> - habituel recours de l'archéologue en perdition quand il n'a pas su naviguer - qui y changera grand chose.

### 3. Le grimage de l'ethnique et le délire de l'éthique !

La technique est donc très maltraitée : on n'en sait sûrement pas plus sur les ouvrages funéraires. Heureusement, la sottise simplification des systèmes d'école ou du naïf empirisme se compense parfois par l'astuce toujours possible de l'écolier. Car il est néanmoins quelque chose de suivi dans ces histoires comme dans l'essai de J.-D. Urbain, qui n'est ni la logique, ni la technique, ni leur rencontre, mais l'ethnique, c'est-à-dire cette capacité qui nous fait analyser notre appartenance à l'espèce, qui nous fait contester le sujet animal, que nous ne cessons d'être, par l'instance sociale qu'est la personne<sup>28</sup> ; laquelle contestation aboutit, lors du passage à la limite, à une persistance de la personne dans l'absence du sujet. En fin de compte, c'est le phénomène même de cette absence instaurée par la personne qui préoccupe essentiellement J.-D. Urbain : pourquoi tant de train autour de la plus radicale des disparitions ? Deçà, delà, quelque fulgurance lui fait apercevoir confusément l'explication, qui tient dans la dialectique même de la constitution de notre être, entre sujet et personne<sup>29</sup>. Las ! lors même qu'il pouvait encore transformer l'essai en une étude de sociologie où le peuple social, avec ses morts, ses absents et ses présents, ne correspond jamais à la population physiquement présente et vivante, il le perd en badigeonnant tout de sémiologie : l'absence du mort, qui témoigne que la personne sociale survit à la disparition du sujet, n'est plus qu'imaginaire, mythologie<sup>30</sup> : représentation, enfin. Pis : idéologie de bourgeois crédules<sup>31</sup> à laquelle, comme le relève Ariès en soupçonnant justement Urbain de le penser aussi<sup>32</sup>, les "élites de la culture écrite répugnent". Ainsi ce phénomène intrinsèquement constitutif de toute société, ce fondement même d'une sociologie véritable, n'est plus qu'une sorte d'épiphénomène historique de décadence des sociétés bourgeoises contemporaines. Non seulement la thèse est fautive dans ses fondements théoriques ; voilà qu'elle fautive l'observation élémentaire, ou presque, de l'histoire. Le mobilier funéraire si abondant des tombes préhistoriques ou antiques qui suppose bien la conservation de quelque chose puisqu'on le dote, même si cela n'est pas accompagné d'une industrie schématique sophistiquée pour loger ou traiter le corps ; les multiples techniques de traitement du corps

depuis que le monde est monde - quand on peut encore l'observer -; la tendance de maintes civilisations à donner aux morts un habitat décent, confortable : tout cela, dans les mécanismes, si proche ethniquement, sinon techniquement, de notre comportement funéraire, ne peut sûrement se réduire à cette pseudo-analyse politique de société bourgeoise, mercantile, possessive, conservatoire, et autres hideurs réactionnaires. C'est, en l'espèce, que de telles simplifications ressortissent vraiment chez l'auteur à une idéologie de classe supérieure : l'inévitable doxa, dans ce livre, paraît bien n'être qu'imbécillité, ignorance et ridicules<sup>33</sup>. Lorsque d'aucuns concèdent la personne contre l'opinion de "l'élite" - aux animaux, aux morts -, celle-ci n'y voit que bêtise ; lorsqu'on la dénie à des sujets bien vivants - les classes inférieures, les immigrés, etc. -, elle s'insurge à bon droit. Sans souci de la contradiction, elle ne s'aperçoit seulement pas qu'il s'agit socialement du même mécanisme : l'analyse de l'espèce, constitutive de la personne, ne correspond pas à la répartition de l'humain vivant et présent. Si l'éthique peut nous en faire critiquer les frontières, il faut cependant s'apercevoir que l'ethnique exclut certains hommes parce qu'elle inclut d'autres êtres, et vice-versa, qu'il s'agit d'une manière de se fabriquer sa société, non de la manifestation délirante d'une imagination primitive.

Car la confusion mentale est complète : la technique est rhétorique ; l'ethnique est idéologie ; elle est aussi "psychose hallucinatoire de désir"<sup>34</sup>. S'il doit y avoir obsession quelque part, c'est chez J.-D. Urbain qui ne voit tout qu'en termes de sémiologie ou de psychanalyse, au vrai bien simpliste : malgré les références implicites ou explicites, j'ose espérer que Freud et Lacan se seraient fait une idée plus complexe mais moins confusionniste du phénomène. L'absence ethnique n'est plus qu'imaginaire, et d'imaginaire, délire ! La supériorité du discoureur s'affirme enfin totalement sur la bien commune doxa : il a compris, lui, la stupidité des historiettes de son "imaginaire" simplet ; il a révélé sa faiblesse à se laisser manipuler par les bourgeois et les églises ; il a diagnostiqué, suprême perspicacité, la maladie dégénérante qui ronge son désir ! Fantasma, hallucinations, pathologie : la doxa au cabanon ; à moins que, sur les conseils d'Alceste, livre et sémiologie ne soient à resserrer définitivement au cabinet des curiosités tératologiques.

L'étonnant est qu'une telle méconnaissance des mécanismes sociaux et de leurs formes historiques reçoive la caution de l'anthropologue Louis-Vincent Thomas, qui semble ainsi ignorer l'objet même de sa science, l'homme social : la préface qu'il donne au travail de J.-D. Urbain, avec l'idée d'être "épistémologique" et de faire de la sémiologie "un des grands modèles opératoires de l'avenir en anthropologie", présente un caricatural condensé de tous les aveuglements qu'on vient de rencontrer<sup>35</sup>.

L'étonnant encore est que ces errements trouvent grâce aux yeux des historiens ; c'est que, moins égarés dans les idéologies scientistes (ce qui ne veut pas dire qu'ils ne s'égarent pas parfois dans les idéologies tout court !), parce qu'ils restent plus pragmatiquement en charge de la complexité du matériel historique, ils cultivent néanmoins la même confusion de l'ethnique et de la logique, le même jeu d'évidentes équivalences. La cause n'en est plus une réduction théorique de principe, mais justement la complexité de l'objet d'étude ; lequel

résulte naturellement de la mise en oeuvre des diverses capacités humaines, globalement confondues dans leur résultat : l'écriture est fondamentalement de la technique, sans laquelle on ne saurait manipuler la plume ; mais c'est aussi de la logique puisqu'il s'agit de techniciser le langage ; et de l'ethnique puisqu'elle sert à communiquer ; et de l'éthique puisqu'on n'écrit pas n'importe comment n'importe quoi. M. Vovelle aperçoit d'ailleurs très bien cette complexité des ouvrages funéraires, comme J.-D. Urbain approchait le phénomène social de l'absence : il voit bien que "l'habitat des morts présente autant de physionomies diverses qu'on en rencontre dans la cité des vivants"<sup>36</sup> ; que la régression des tombes de familles est liée à un brassage des populations urbaines "où la communauté des générations est désormais rompue"<sup>37</sup>, sans être la marque d'un quelconque changement de représentation de la mort ou de l'idéologie familiale. Mais "la ville des morts" reste chez lui une métaphore à conserver entre guillemets : le cimetière lui paraît bien transposer "symboliquement les hiérarchies de la société des vivants"<sup>38</sup> : c'est une représentation, non une façon d'être. Il revendique aussi comme nécessaire l'analyse de la mortalité afin d'apercevoir comment la mort était réellement vécue suivant les périodes et les milieux<sup>39</sup> ; mais, au delà de ces données chiffrées qui semblent n'avoir trait qu'à une biologie, les comportements et les conduites techniques qui leur correspondent paraissent ne plus ressortir qu'à l'explication par les représentations religieuses ou populaires, les "mentalités". De même, pour d'aucuns, le pourrissoir, comme industrie du sujet, n'est qu'une manipulation technicienne, physique, tandis que toute le reste est tenu pour symbole, imaginaire plus ou moins collectif, et non pas comme un "dormitoire", c'est-à-dire comme l'industrie spécifique et à part entière de cet autre pôle incontournable de l'être qu'est celui de la personne sociale. Aussi, pour M. Vovelle, à propos du rôle des cimetières, le terme de "culte des morts" paraît-il "abusif" : il préfère n'y voir que "le reflet (...) de tout un ensemble de représentations collectives"<sup>40</sup>. Il ne s'agit pas évidemment de nier ici que le culte puisse se combiner, et se combine souvent, avec des représentations religieuses et qu'il s'en trouve modifié. Mais, en tant qu'il est - ce que suggère justement l'étymologie - mode de relation sociale de la personne dans l'absence du sujet, il ne leur est pas soumis et en reste distinct, comme forme structurante sans laquelle il ne saurait exister, de tous les contenus religieux qu'on peut y mettre de surcroît<sup>41</sup>. Si on visite la tombe pour la nettoyer, ce n'est pas qu'elle est "le double symbolique de l'être aimé"<sup>42</sup>, c'est qu'à entretenir - matériellement - son habitat, on l'entretient - socialement - lui aussi. Si cela se fait surtout dans les milieux populaires, c'est que la limite de l'autre, de son intimité, n'est pas la même que dans les milieux plus bourgeois, c'est que, ici ou là, on ne se mêle pas de la même façon de ranger la chambre d'autrui, ses affaires personnelles ou son tombeau, soit que, ressenti comme identique, on traite son chez-lui comme son chez-soi ; soit qu'étranger, on le laisse au soin d'employés ; soit que, reconnu comme différent, on se retienne de se l'approprier indûment par ses biens. Si les visites au cimetière tendent à disparaître<sup>43</sup>, ce n'est pas que la vision de la mort s'amenuise - je suis incroyant et je visite toujours mes morts -, c'est que tout un type de visite sociale ne se fait plus : on ne se visite plus en famille, en voisin, le jour de

l'an, etc. Mais on rencontre peut-être plus les amis qu'on s'est choisis, de même qu'on se préoccupe plus de l'enterrement de Sartre, de Grace de Monaco ou de Simone Signoret et qu'on y assiste plus volontiers ; ou que les tombes de De Gaulle, Claude François, Jim Morrison, deviennent désormais très fréquentées. Sans grande théorie - c'est qu'il faut s'en tenir "aux faits" -, avec seulement quelques mots faciles, par une autre attitude devant la fallacieuse évidence des choses, les historiens prennent les mêmes raccourcis que les sémiologues pour parler de l'homme ou de sa technique comme d'une représentation : à ne pas faire le détour par les sciences plus fondamentales de nos objets d'étude<sup>44</sup>, ils se bloquent dans les mêmes impasses ou pataugent dans les mêmes marécages.

On me rétorquera que cela fait toujours de la documentation, même avec J.-D. Urbain ; que les intérêts scientifiques évoluent ainsi et s'élargissent ; que cela est plus constructif que la critique ou que la théorie : éternel conflit entre ceux qui préfèrent agir à n'importe quel prix - au sens figuré comme au sens propre, car les deniers publics se trouvent bien plus souvent engagés dans ces actions plus ou moins inconsidérées que dans la réflexion ! - et ceux qui préfèrent différer leur engagement en l'ayant préparé. Et préparé au mieux de l'outillage intellectuel du temps, allégé des gadgets sophistiqués et inutiles des uns et des scies des autres. Les différences de moyens sont toujours possibles pour peu qu'on cherche vraiment à prendre les meilleurs sur le marché. Il y a plusieurs demeures dans la maison du Père ; il peut donc y avoir plusieurs maisons des sciences de l'homme, non des boutiques cherchant seulement à écouler leur camelote, mais des entreprises cherchant à faire mieux que les concurrentes, y compris avec les meilleures idées de celles-ci. C'est loin d'être la dynamique de notre monde scientifique : les archéologies institutionnelles, les archéologies buissonnières, les braconniers en archéologie cherchent moins, même dans la concurrence et dans la divergence, à profiter de tout pour le plus grand bien de nos disciplines, qu'à éliminer le reste. Si tout ce monde était condamné à une réelle productivité, à une durable efficacité, hors de la mode et des engouements passagers, la situation évoluerait peut-être. Mais je ne crois pas plus à une mesure possible "à l'américaine" de la rentabilité ; tout au plus s'agirait-il d'un état d'esprit critique, polémique même. On en reparlera quand on verra s'entr'ouvrir les portes de la citadelle de l'histoire, des fortifs' de l'archéologie, des défenses que la toute jeune archéologie industrielle n'a eu de cesse de dresser sur ses chasses gardées... La féodalité n'est pas morte, même s'il fait bon vivre dans ces monde clos.

#### 4. Etiologie d'un cancer.

La réduction de la technique à une pseudo-logie ne s'opère pas du seul fait de l'observateur et de son raisonnement scientifique sur des indices. L'ouvrage funéraire, tout particulièrement, tend de soi à l'induire en erreur pour deux raisons. La première tient à ce que, expérimentalement, le scientifique est beaucoup plus naturellement confronté aux industries déïctiques qu'aux schématiques : sauf cas de fouille, où on a plus à connaître

directement de l'habitat et du vêtement ou de ce qu'il en reste que du signal le plus souvent détruit, dans un cimetière actuel l'habitat est relativement invisible, à moins que d'être présent au moment du creusement de la fosse, de l'édification du caveau, de l'achat du cercueil, ou à celui des relèves de tombes. C'est encore plus vrai du vêtement du mort quand on ne fréquente pas assidûment les chambres mortuaires et les mises en bière. Cela n'a rien d'original d'ailleurs : il en est de même de l'habitat des vivants dont on ne sait rien si on ne le visite pas. Au moins, chez le vif, peut-on connaître les habitants en observant les allées et venues ; il est difficile, en revanche, pour l'archéologue d'être de tous les convois funèbres. Ainsi, non seulement l'habitat est peu sensible et se réduit avec facilité au signal, mais les habitants sont encore plus discrets : leur connaissance, hormis le recours à d'autres sources que l'ouvrage en cause, passe aussi par les industries déictiques, si elliptiques soient-elles qui sont mises en oeuvre sur la tombe. Archéologiquement, je sais que Gustave Wasa est en compagnie éternelle de ses deux femmes successives parce qu'il est représenté gisant entre elles deux ! Je comprends qu'on se donne "un air de famille" en ayant le même type de tombeau parce que le même nom est inscrit sur des tombes séparées - car les tombes identiques ne sont pas systématiquement celles d'une même "gens". Je sais avoir affaire à un quartier juif parce que l'Etoile de David accompagne des inscriptions en hébreu, etc. Les industries déictiques sont les plus visibles - elles sont faites pour cela - et l'habitat tend à s'effacer derrière elles ; elles sont aussi le grand moyen d'appréhender les modalités mêmes de l'habitation, la manière d'habiter.

La seconde raison qui nous excuse de ne trouver encore dans les tombes que les industries de la représentation, tient à la fois à l'ethnique elle-même et au conditionnement social de la production des ouvrages funéraires. A l'ethnique d'abord : la personne des morts a beau perdurer malgré la disparition du sujet, il n'en reste pas moins qu'ils semblent moins avoir besoin de tout un équipement à cause justement de cette disparition. La dialectique ethnique n'est pas figée une fois pour toutes : autant notre analyse de l'espèce nous permet de concéder la personne à celui qui n'est plus, autant elle nous permet de ne pas lui concéder tout à fait le même statut qu'au vivant. Il peut rester de la famille, mais, de la même façon qu'à l'intérieur de celle-ci on ne se saignerait pas aux quatre veines pour l'un comme on le ferait pour l'autre, on peut ne pas le loger aussi confortablement que les vivants : l'équipement technique du mort se limite ainsi facilement à l'image de ce qu'il devrait avoir !

Mais il est ensuite des conditions plus techniques à la restriction de cet équipement qui sont celles, conjoncturelles, de la fabrication : on ne dispose pas toujours de la place nécessaire pour se construire un superbe studio tout équipé sur sa concession ; a fortiori, on n'a pas les moyens financiers de le faire ; de plus, on ne s'en sent pas toujours le droit : l'éthique qui nous fait analyser notre désir peut faire incidence sur la technique et permettre ou non certains ouvrages. Enfin on ne vous en donne pas toujours le droit ; c'est-à-dire que ce légitime que, comme homme, chacun se crée, peut se compliquer du légal où la norme est socialement entérinée. Alors on ne peut plus techniquement faire n'importe quoi. Il y avait

quelque inconvenance pour le "roi du bout dur" à se faire installer une cave à vin dans son caveau, comme il le désirait : cela ne se fit pas<sup>45</sup>.

De tout cela, de l'ethnique, de la conjoncture industrielle, de l'éthique, il résulte que les meubles et immeubles de la mort se trouvent souvent restreints ou, plus subtilement, et c'est ce qui nous intéresse ici, remplacés par le succédané qu'est l'image. Moins l'immeuble proprement dit d'ailleurs, car il faut loger de l'être même si l'on doit restreindre ses ambitions, que les meubles : je donnais l'exemple l'an passé de ce gitan de Loire-Atlantique qui gardait son fusil, sa cartouchière et son tourne-disque dans sa maison funéraire. Mais ces ustensiles, grandeur nature et naturellement disposés ou accrochés, étaient en perles de verre, comme les fleurs des couronnes. C'est moins onéreux que d'y mettre les originaux ; c'est plus pratique pour les vivants de garder l'utilité de ceux-ci ; c'est moins tentant pour les voleurs que de les remplacer par des images... Les raisons sont multiples pour expliquer la substitution et il faudrait une enquête orale pour les connaître : il n'en reste pas moins qu'on ne dispose pas des ouvrages de référence mais de leur image. Beaucoup de chapelles, sur le module étroit d'une simple concession, ont néanmoins un autel ; mais quelle affaire ce serait de dire une messe ou de célébrer un service quelconque dans un tel cagibi, de disposer d'un desservant, d'avoir la permission de l'église pour une telle faveur, etc. : aussi l'autel n'est-il qu'une image inutilisable.

L'archéologue a donc bien des raisons qui expliquent son fourvoisement réducteur de la totalité des industries funéraires aux seules industries déïctiques : c'est ce qu'il voit surtout, soit parce que ça dépasse, soit parce que ça remplace ! Mais même expliquées, les erreurs de principe aussi bien que celles, pratiques, résultant des conditions de l'étude, restent des erreurs. Que cela tienne à l'oeil même ou aux conditions de la vision, la distorsion optique fait l'observation fautive : les études de l'appareil technique de la mort souffrent très largement d'une vision déformante.

Après avoir ainsi critiqué l'impérialisme de l'image, du symbole ou du signe, il est temps de leur donner quand même place et statut.

## LE CONSERVATOIRE

Parce que la représentation dans le domaine du funéraire tient surtout de la mémoire - ainsi le memento des morts dans le canon de la messe - qui nous fait nous représenter les choses afin de les conserver, j'ai choisi le terme de conservatoire pour désigner l'ensemble des industries déïctiques funéraires<sup>46</sup> comme le pourrissoir et le dortoir correspondent à toutes les industries schématiques des deux pôles de l'être. Mais, de même, pour les raisons qu'on vient de développer, qu'il convient de ne pas réduire l'appareil de la mort à ce conservatoire, aux dépens de ces industries schématiques étudiées l'an passé ; de même, on ne saurait se contenter d'analyser le conservatoire comme une simple imagerie, par exemple et ainsi que souvent on l'y réduit. Dans un cas comme dans l'autre, ce n'est pas parce que l'ouvrage apparaît comme global, parce que matériellement il peut effectivement faire bloc

en un objet unique, qu'il ne faut pas dissocier les industries schématiques des déïctiques, et, présentement, à l'intérieur de ces dernières, d'autres problèmes encore. Aussi importe-t-il pour le technique de ne pas copier des modèles d'analyse élémentaires. Les publications en matière de funéraire sont à cet égard bien révélatrices : ou l'on tombe dans des interprétations simplettes ou au contraire complexes, vaste panorama d'histoire ou algèbre de signe ; ou l'on doit se contenter de la présentation des colonnes, urnes, statues mâles, femelles, enfantines, asexuées, angéliques ou autres formes et autres thèmes, comme si l'étude de la technique ne pouvait que se limiter à ces constats de ressemblances configuratives sans rien dissocier à l'intérieur de ces groupes et sans rien réunir de l'un à l'autre<sup>47</sup>. Je ne passerai donc pas en revue ici les formes de sarcophage ou les métamorphoses de l'ange qui, à la rigueur, et avec plus de rigueur, pourraient relever d'une analyse de la technique et de sa finalité esthétique, c'est-à-dire d'une histoire de l'art telle que nous l'entendons, plutôt que d'une archéologie des finalités industrielles<sup>48</sup>.

Ainsi, tout d'abord, par sa fin de représentation, le conservatoire est à même d'intéresser les trois modalités de celle-ci : la représentation naturelle pour fabriquer de l'image ; la relation symbolique, pour produire de l'indicateur ; le signe linguistique, enfin, auquel il donne forme technique dans l'écriture. Mais ces trois types d'ouvrages qui se distinguent par leurs différences de finalité sont encore complexifiés, dans le cas de l'image, par la différence des procédés employés<sup>49</sup> : le même thème, en effet - on l'a vu l'an passé pour les images de la République ou de l'archéologie -, peut être diversement mis en oeuvre : la représentation perçue peut évidemment être simplement reproduite ; mais elle prend aussi les chemins plus détournés que doit emprunter la représentation qui n'est que conçue. Par exemple, le métier du mort est visualisé par son portrait en soldat, ou en musicien jouant de son instrument ; ou bien on le suggère par les armes ou le violon et sa partition : c'est l'emblème dont l'accumulation constitue le trophée ; ou encore on personnifie de façon générale l'activité : l'Armée, l'Infanterie ou la Cavalerie, la Musique, ce qui, puisqu'il s'agit de personnages, peut se développer aussi en grandes scènes, (tel le Bois sacré de Puvis de Chavannes) ; ou enfin on l'exemplarise, au contraire, de façon particulière, dans un individu - le soldat, le musicien - donné comme parangon. Ces quatre modalités techniques sont bien sûr combinables entre elles pour exprimer le même thème ou des thèmes différents en même temps qu'elles peuvent s'associer, pour le même thème - de façon redondante - ou non, avec un indicateur et une épitaphe dans le même ouvrage : rien n'empêche que la musique tienne le portrait sous lequel pend un trophée d'instruments tandis que sont inscrits des titres de compositions musicales. C'est le rôle de l'analyse archéologique que de distinguer alors les diverses combinaisons de ces industries déïctiques, les formules préférentiellement employées, la façon dont, par exemple, l'image est en rapport avec le thème du texte écrit ; dont les emblèmes doublent les personnifications ou les portraits ; dont ces derniers tendent à exclure naturellement les parangons sauf en certains cas. Par exemple, le défunt gisant, mains jointes et munies d'un chapelet ou d'un cruxifix, portrait d'un mort chrétien, est parfois remplacé par l'exemple excellent de la mort chrétienne : la déposition du Christ, etc.

Il faut remarquer que ce schéma général d'organisation, qui est celui de la déïctique dans son ensemble, n'a pas à être historiquement le système obligé de tous les conservatoires funéraires : c'est un ordre scientifique de présentation, non un ordre structural d'organisation. Certes, en effet, la représentation est, de soi, aussi organisée que la technique ; mais, en tant qu'elle n'en est plus, dans les industries déïctiques, que le contenu, son organisation ne s'impose pas à la structure technique et peut donc n'être qu'irrégulièrement formalisée par elle : point de structure dans le signal autre que la technique ; seulement des entraînements, des usages sociologiquement récurrents, mais toujours variables en temps, lieux et milieux, qui ne sont pas, dans ce cas, du ressort de la pertinence structurale, comme le signe linguistique ou l'outil technique, mais de celui de la congruence scientifique : c'est hic et nunc qu'il faut en montrer le système variable.

Mais, ensuite, le conservatoire n'implique pas seulement la technique et la représentation : il ne s'agit pas des industries de la mort en général où l'on rencontrerait pêle-mêle toutes les images où figurent un mourant, quelque squelette et, pourquoi pas, les "danger de mort" des transformateurs électriques et le drapeau de la flibuste. Sont parties du conservatoire les industries de la représentation liées, dans les pratiques funéraires, aux industries schématiques du traitement du sujet et de la personne : l'ethnique est donc aussi concernée. Que s'agit-il, en effet, de représenter dans cette situation ? Essentiellement deux choses : d'une part, le mort lui-même, ce qu'il fut, ce qu'il est encore ou ce qu'il est devenu, afin, non plus, cette fois, de le faire être par son habitat, son vêtement ou le traitement de son corps, mais de l'exhiber, d'en donner une idée à la conscience des survivants pour qu'ils en gardent éventuellement le souvenir. C'est dans ces industries seulement que se trouve le "souvenez-vous" : que nous puissions nous rappeler quelqu'un devant sa tombe sans aucune image ni inscription ne fait pas que la tombe ait été fabriquée pour nous le rappeler, mais seulement pour le faire habiter. Cela nous arrive devant la maison qu'il habitait de son vivant ; elle n'est pas pour autant industrie du souvenir. Celui-ci n'est fabriqué précisément que par les industries déïctiques. A celles qui ont le rôle de nous garder la mémoire du mort, d'en être l'insigne, je propose d'appliquer un des noms grecs de la tombe : mnema, littéralement le "mémorial".

Mais, il y a autre chose encore à se représenter et qu'il faut aussi retenir dans cette situation ethnique : c'est le lieu même de cet habitat et son caractère marqué par la mort ; soit que, totalement souterrain, sous les pelouses des cimetières anglo-saxons ou anciennement sous les dalles de nos églises, il ne paraisse même pas en surface et nécessite au mieux un repère fabriqué pour le trouver ; soit que, saillant au dessus du sol et donc repérable malgré tout, on le munisse néanmoins d'un signal pour expressément l'indiquer : un autre nom grec de la tombe, sema, "signal", "signe auquel on reconnaît une sépulture" comme dit le dictionnaire Bailly, convient bien pour désigner, cette fois, l'enseigne de l'habitat du mort et du lieu de la mort.

Enfin, puisqu'il s'agit de mémoire et d'ethnique, on peut, de tout cela, se dispenser : la technique, comme pour le pourrissoir ou le dortoir, n'est pas impérativement requise à



propos d'un phénomène qui est de nature ethnique pour ce qui est de la mort, et logique pour ce qui est de sa représentation. Des résistants afghans ont fusillé des collaborateurs<sup>50</sup> : ils les ont abattus dans un fossé, ce qui suffit au traitement du cadavre sans plus de pourrissoir techniquement fabriqué pour la circonstance ; ils ont fait cracher tout le village sur leurs dépouilles, c'en est amplement assez pour marquer par un comportement ethnique le peu de considération qu'ils avaient de leur personne sans qu'un quelconque dortoir infamant - l'échafaud lui-même, au sens de tréteaux, non de guillotine ; la roue, le gibet, engins de mort qui tiennent lieu, sans être fabriqués pour, de pourrissoir et de dortoir dévalorisants -soit techniquement nécessaire. Je gage que la mémoire salie de tels hommes, non plus que le lieu de leur supplice et de leur enfouissement, n'auront pas besoin de mnema ou de sema particuliers pour se conserver (les photographies sont à notre usage, non au leur) : la rumeur s'en chargera avec zèle. Mais on pourrait non seulement se passer de technique mais encore de logique ; l'exclusion sociale de ces hommes, tant comme sujets que comme personne, peut se continuer, non par l'exemplarité d'un discours mémorial, mais par la seule pérennité d'un comportement ethnique, sans plus de souvenir du fait ni des hommes eux-mêmes : exclusion du culte, évidemment, de la fréquentation du lieu - le champ maudit ! - ; exclusion des autres individus participant de la même personne sociale, les familles par exemple, etc. Pas plus la technique que la logique ne sont requises de soi dans le phénomène de la mort qui peut rester essentiellement en ethnique.

### LE MNEMA

Que peut-on retenir des hommes ? Prosaïquement, la liste du souvenir est bien banale : des repères d'histoire, des dates, des lieux, des métiers peut-être ; des rôles plus ou moins institués au sein d'une famille, d'une situation sociale, d'un groupe d'opinion, de pensée politique ou religieuse ; la douleur et l'affliction plus ou moins grande ou affectée que la disparition provoque ; des caractères, des honneurs qui les révèlent, des vertus, des distinctions, des oeuvres. Rien de plus, ou rien de moins commun ? Sans doute, pour le vulgaire que nous sommes. Mais encore ne se tisserait-il pas, au delà d'un constat si simplifié de faits, un autre être à saisir, une autre personne à révéler ? On en est, après tout, à ne restituer du social que des historiettes, aussi douloureuses soient-elles. C'est le modèle d'une autre histoire, d'une autre société qui manque, et par le fait, les remarques ou les recoupements des données que nous ne faisons même pas, faute du modèle ethnique qui les posent ; des réponses que nous n'avons pas, faute des questions qui ne se posent pas encore à nous. Le mnema, technicisant la représentation que nous nous faisons d'un être, exige non seulement un modèle de la technique et de la logique, mais plus encore une élaboration de ce qu'est de vivre en société, de contester la présence ou la finitude des sujets, d'établir la personne sociale, de varier tout cela suivant les coordonnées de l'histoire, du temps, du lieu et du milieu, etc. Faute de quoi ne nous attendent, surtout à partir d'un tel matériel si ponctuel, que la narration étonnée, la synthèse reconstitutive, plus ou moins intuitive, que

n'exorcisera pas la pseudo-objectivité des comptages et répartitions en tout genre - de quoi ? de faits ? mais lesquels et pourquoi ? -, quand ce n'est pas le vagabondage imaginaire, travesti de réductions scientifiques et de déformations idéologiques, comme nous l'avons rencontré. Les sciences humaines se tiennent : il les faut toutes adultes - comme les sciences exactes ; on comprend vos maux d'estomac lorsqu'on restitue le repas plantureux ; mais on ne les explique, au delà d'un mécanisme simplifié de l'estomac alourdi ou de théorie des humeurs, que par une physiologie de la fonction, une biochimie des échanges. Nous en sommes encore à la compréhension simple des événements ou à l'analyse embarrassée de leur alchimie, non pas sans doute à la réelle complexité d'une chimie. Sans théorie de l'ethnique, quel que soit le raffinement de nos constructions de synthèse historique, nous en resterons donc encore aux subtilités du discours. Ainsi en est-il du mnema : liste de remarques évidentes qui continuent de masquer ce qu'il faudrait remarquer d'ethniquement pertinent. Seuls les linéaments d'une science de la technique commencent de mettre quelque ordre dans l'analyse des ouvrages.

### 1. Images du mort : les portraits.

Tout d'abord, le signal du mort peut donner industriellement forme à la représentation naturelle qu'on en a : l'image du mort rejoint alors le problème du portrait, posé de façon générale par Ph. Bruneau dans le premier numéro de cette revue.

La ressemblance n'est pas plus obligée dans le cas du portrait funéraire que dans tout autre cas, puis qu'il n'y a pas de spécificité ergologique de la portraiture. Elle serait même relativement moins obligée là qu'ailleurs : en effet, le style, c'est-à-dire, pour nous, l'idiomatisme de la technique, y est extrêmement variable parce que le mnema, et donc souvent le portrait, se retrouvent dans toutes les couches sociales, qu'ainsi sont mis en oeuvre les savoir-faire les plus communs et les plus médiocres, aussi bien que les plus virtuoses et les plus raffinés. Une croûte sculpturale méconnaissable et stéréotypée peut alors être un portrait : il en va pareillement des lamentables bustes qu'on rencontre dans la statuaire grecque contemporaine. A l'inverse, les splendides sculptures du cimetière monumental de Gênes, parfaitement individualisées dans les traits des personnages par un métier de sculpteur à son meilleur niveau, peuvent ne l'être pas en ce que, même si elles furent exécutées d'après des modèles, elles n'avaient pas pour fonction de représenter la personne<sup>51</sup>. D'où la possibilité d'avoir une statue stylistiquement individualisée - un enfant jouant, un vieillard mourant, un adulte - associée à un portrait photographique en céramique : la statue nous paraît être du portrait alors que, correctement faite et particularisée en sorte de rappeler une caractéristique du défunt, elle pouvait fort bien ne jouer pourtant qu'un rôle de parangon, comme on le verra plus loin, en figurant l'enfant ou le vieillard.

La pose<sup>52</sup> en matière de portrait funéraire est évidemment fréquente. La tombe est bien le lieu le plus propre qui soit pour poser - et pauser - pour l'éternité. C'est le moment

ou jamais de contester ce que, comme sujet, nous sommes au profit d'un aspect, pour nous préférable, de notre personne. Ne doutons pas que, malgré la courante laideur des visages, dans la ville des morts, ceux-ci soient souvent modifiés et améliorés : l'enquête, bien difficile à mener dans un domaine qui touche autant le commun des mortels que les gens en vue, serait sûrement bien révélatrice des comportements en fait de correction des physionomies. Il est, en revanche, plus aisé d'apprécier le côté poseur de certains équipages : grand habit de couronnement, qu'on ne porte qu'une fois, comme celui que les Lords anglais du XIXe siècle aiment à arborer sur leur tombeau pour le reste des temps<sup>53</sup> ; drapés savants et nudités héroïques, qui ne sont pas toujours qu'effet de style, de l'équipage néo-classique, etc. On peut, par contre, affecter une posture plus quotidienne et prosaïque en étant nonchalamment appuyé sur des livres, ou en se concentrant, soucieux, sur un fond de bibliothèque<sup>54</sup> ; en restant assis dans son fauteuil, même dans l'église Sainte-Croix de Florence, ou au moins allongé sur son habitat funéraire quand ce n'est pas dans un lit<sup>55</sup>, tout cela en compagnie ou non, qui de ses enfants, qui de sa femme ou de toute une famille. Ces scènes de genre permettent non seulement de montrer par exemple la personne familiale dont participe le mort, mais aussi éventuellement les liens entre les individus : la tendresse, l'amour, la douleur du conjoint, des enfants, des proches tels que les uns ou les autres ont voulu les représenter. La mise en scène ménage d'ailleurs ses effets : le portrait peut n'être pas celui du mort mais celui d'un proche - qui, pour ne pas représenter le sujet défunt, n'en définit pas moins sa personne sociale - en visite au tombeau, comme cet homme, avec sa couronne d'immortelles devant le mausolée de sa femme et de ses deux filles, dans un cimetière des Etats-Unis<sup>56</sup>. Mais il n'est pas plus aisé, encore une fois, de faire le départ entre le portrait ou le parangon : ainsi, des tombes de Gênes, Rossi ou Erba et surtout l'émouvant monument Drago où un homme appuyé derrière l'imposante stèle cache son visage dans sa main : est-ce le portrait du père ou du mari, comme on le sait expressément du tombeau américain, ou n'est-ce que la figuration, au sens cinématographique du terme, d'un rôle "composé" d'éploré ? Encore plus indirecte, la représentation du mort peut passer par des portraits qui ne sont plus cette fois ni celui du mort, ni ceux de ses proches, mais ceux d'autres personnes encore témoignant de sa croyance : les portraits religieux des personnes célestes. Quoique, dans nos cimetières très marqués par la religion, on puisse juger que les intercesseurs sont plutôt rares, il se rencontre cependant non seulement des portraits du Christ crucifié évidemment, ou, plus théâtralement du Christ ressuscitant comme sur ce surprenant tombeau génois de la famille Ferro, mais encore des portraits de la Vierge à l'Enfant, ou plus fréquemment, en France, de la Vierge de Lourdes et de quelques autres saints comme saint Georges, saint Michel, saint Nicolas, ou même Moïse sur une tombe auvergnate de Champeix. Ces portraits, bien en charge de représenter quelqu'un - fut-ce quelqu'un dont non seulement on ne possède aucune image authentique, mais dont, dans le cas d'archanges, on ne saurait même prétendre à avoir la moindre vision ! -, ces portraits religieux permettent parfois d'étonnantes scènes de genre où le Christ, par exemple, au chevet du mort, semble haranguer quelque foule pendant qu'une femme - de la famille au

moins - est à genoux devant lui, au pied du lit et de cette insigne apparition<sup>57</sup>. Bref, tant l'allure du visage et les gestes que les accessoires vestimentaires, les ustensiles, le cadre, les comparses sont les nombreuses aides dont tout un chacun dispose pour se présenter au mieux à la postérité, et ce malgré les relatives limitations de la technique et de l'habitat funéraire avec lequel se conjoint le mnema : l'habituelle concession, et même les monuments et chapelles plus importants, la sculpture et sa position le plus souvent extérieure conditionnent malgré tout le développement de la pose, sans doute plus que ne le fait la peinture, rare dans les emplois funéraires.

Dans cette sorte de présentation ultime de la personne, le choix enfin de la pause temporelle est de grande importance : de tous les artifices de la pose ce choix de l'heure pour le portrait est sans doute celui qui est le plus susceptible de contester notre condition mortelle et de conférer une pérennité non seulement par la permanence du portrait lui-même, comme ouvrage technique, mais par le moment élu par lui ; lequel peut quand même être celui du temps de la mort comme l'illustrent les gisants, du Moyen Age jusqu'au siècle dernier, a fortiori les transis et, pis, les décharnés. La ressemblance avec le vif du moins, ne risque plus d'être le critère de la portraiture ; mais lorsqu'ils sont en position allongée sur le tombeau lui-même, ils sont bien en place du mort, comme son portrait. Tout particulièrement, les gisants sont à ce point simulacres qu'ils peuvent tenir lieu du corps, que celui-ci soit mis en bière ou déjà enterré, pendant les pompes funèbres, lors du transitoire, de l'exposition dans la chapelle ardente, ou lors d'un transit solennel ; c'est le cas des rois de France médiévaux ou, transposé dans notre époque, celui de chefs d'Etat dont la photographie, au moment de leur mort, est exposée dans leurs ambassades à l'étranger avec tentures funèbres, couronnes et gardes, et devant laquelle on s'incline comme on le fait au catafalque. Ainsi, de même que, pour tout le monde, l'habitat tient lieu de la personne en l'absence du sujet puisqu'il la fait habiter dans le cénotaphe transitoire du catafalque, de même l'image peut faire être là la personne du disparu. Mais la pause du portrait se fait aussi à de tout autres moments que celui de la mort : c'est même la plus sûre façon de marquer par l'image la survie de la personne ; et s'il est courant de se faire représenter surtout dans les dernières années de sa vie, on ne peut s'étonner de ceux qui se font portraiturent beaucoup plus jeunes, ou qui donnent expressément une photographie datant déjà de quelque lurette : il n'est pas plus curieux de se faire représenter sur sa tombe à trente ans quand on est mort à soixante-dix, que vivant en posture avantageuse quand on n'est plus que cendre et poudre. C'est la propriété de la personne que de contester sa condition biologique : un peu plus ou un peu moins n'est plus que détail biographique ! Car, enfin, cela ne choque personne : dans nos sociétés, tout le monde a droit au portrait et toutes les manipulations du visage, de l'équipage et du moment sont permises, pour peu que la décence soit sauve : c'est à peu près la seule limite réglementaire et la seule norme qu'individuellement nous donnons aux poses du portrait.

Cette extrême diversité du portrait funéraire s'accompagne aussi d'une grande diversité d'usage : si le mnema, en effet, comme signal du mort, se compose souvent dans

nos cimetières avec le sema au point parfois de se confondre tout entier avec lui – ainsi des monuments constitués d'un socle et d'une statue en pied ou équestre, ou des photographies encadrées au bout d'une tige de métal dans les cimetières de Qom en Iran –, il s'en sépare aussi bien pour s'associer avec n'importe quelle autre des industries funéraires rencontrées l'an passé : avec les industries corporelles ou vestimentaires, comme sont les masques des momies égyptiennes, les portraits du Fayoum, les masques de Mycènes ou ceux des îles Célèbes. Ces derniers, en bois grossièrement travaillés dans un style fort éloigné d'une physionomie réelle, sont on ne peut moins ressemblants, tout en étant visage du mort. D'un style évidemment plus précis dans le rendu d'une certaine réalité et d'une certaine individualité, il n'y a pourtant pas plus de raison que les portraits du Fayoum ou même les masques pharaoniques soient fidèles aux visages : qu'ils les représentent comme personne n'implique pas impérativement qu'ils aient à le faire comme sujet. Le mnema se compose aussi non plus avec le signal du logement mais avec le logement lui-même : les ornements architecturaux – niches à statues, frises, images clipeatae –, les fenêtres à vitrail sont souvent prétexte à portrait. Dans les petits cimetières grecs, on punaise parfois la photographie du mort à même la cassette – un petit cercueil – qui renferme les restes après la relève de la tombe. Lié au logement, le portrait peut alors se confondre complètement avec lui : le cercueil anthropomorphe égyptien est à la fois un logement et une image du mort ; ce peut être aussi le cas des vases canopes qui logent la partie – les viscères détachés du corps par l'industrie corporelle de la momification – comme on loge le tout. Dans ou sur le logement, le mobilier, qu'il soit ou non un cadeau du culte (cadre dans les maisons funéraires gitanes, livre ou plaque de marbre à photographie en émail, etc.), le mobilier accueille aussi du portrait. Comme simulacre enfin, on a vu plus haut le rôle que le portrait jouait tant dans le transitoire de l'exposition que dans le transit du convoi ; mais sans aller jusqu'à cette substitution du portrait au corps, le premier peut accompagner le second simplement lorsque, par exemple, le portrait est placé devant le cercueil après la mise en bière et sa fermeture ; ou, de façon multipliée, par l'intermédiaire de répliques, lorsqu'il est brandi par des participants au convoi, ainsi qu'on le rencontre dans des enterrements, souvent de nature politique (mort dans un attentat, une manifestation, une grève, etc.).

L'importance du rôle du portrait dans la survie de la personne ; le relief tout particulier que prend alors la pose et la pause dans la portraiture associée à la mort ; la multiplicité des techniques et l'extrême diversité d'usage du portrait dans le cadre d'industries funéraires réparties et diffusées à travers tous les temps, lieux et milieux, font de ce mnema particulier qu'est l'image du mort une source privilégiée de connaissance, pour peu qu'on tienne compte de sa complexité tant ethnique que technique, et que l'analyse ne se réduise pas à comptabiliser les bustes et les portraits en pied.

## 2. Images du mort : emblèmes, personnifications, parangons.

Mais il est d'autres formes d'images qui ne représentent plus le mort lui-même, mais autre chose renvoyant indirectement à lui, à certaines caractéristiques de sa personne, dans une relation symbolique où l'image n'est ni plus ni moins indice d'un sens que ne le serait le référent lui-même. A la différence de ce qu'on dira plus bas de l'indicateur, il ne s'agit pas ici de la fabrication d'un indice qui n'existerait pas sans l'intervention de la technique : il y a simplement l'image d'un référent qui, par lui-même et non par cette image, est indice du sens, au point de pouvoir dans certaines circonstances alterner avec elle. Les sens auxquels renvoient tant le référent que son image sont, en général, assez banals et doublent les poses du portrait : il peut s'agir des vertus du mort, habituellement celles que codifient les vertus théologales et morales de l'Eglise, mais il en est quand même d'autres ; de ses opinions politiques, religieuses, etc. ; ou de son métier ; de ses places sociales et familiales, de ses honneurs, de l'amour qu'on lui porte, de la douleur qu'il laisse.

### Emblèmes et trophées du mort.

Lorsqu'ils renvoient aux vertus du défunt, surtout si ce sont les vertus canoniques, les emblèmes funéraires ne sont pas particulièrement spécifiques jusques et y compris dans leurs variations, puisque les symboles de la représentation ne forment pas de soi un système cohérent comme le signe et que c'est l'usage qui peut tendre parfois seulement à leur donner quelque stabilité. On rencontre les courantes balances de la Justice, les miroirs au serpent de la Prudence ou l'ancre de l'Espérance ; la Force est symbolisée par un glaive, une massue, une tour ou une colonne aussi bien que par un lion - celui du Triomphe de la République ou celui de Philippe VI de Valois, à Saint-Denis - qui fait pendant au chien de la fidélité accroupi sous les pieds de la femme. Mais ce sont vertus bien hautes et bien choisies pour le commun et ces emblèmes courants sur les grands tombeaux sont assez peu répandus dans nos cimetières où il serait néanmoins intéressant d'observer celles qui apparaissent le plus. Quoique, sans doute, il faille moins y voir les réelles vertus pratiquées par le peuple, celles qu'il a comprises ou retenues de l'enseignement chrétien - en quelque sorte, un "reflet des mentalités" -, que celles qui sont techniquement les plus aisées à figurer, avec le moins de complication et de coût. Il existe ainsi des ancres en céramique, plus ou moins agrémentées de fleurs, à poser sur la dalle comme les couronnes du même matériau ; c'est plus facile à fabriquer qu'une balance en céramique et peut-être aussi moins ambigu - quoique l'ancre se confonde avec celle des marins<sup>58</sup> - que le glaive de la Force, ou que le calice de la Foi qui est aussi bien celui de la Tempérance ou du sacerdoce.

Car il existe aussi des emblèmes des métiers : justement le mnema du prêtre peut emblématiquement se constituer de certains ustensiles ou de pièces caractéristiques de son vêtement ; si, dans les trophées religieux habituels, on retrouve pêle-mêle calice, ciboire, burettes, encensoir, ostensor, etc. et étoles, mitres, crosses, croix, etc., tout cela, dans une situation funéraire, se limite à l'essentiel de ce qui caractérise la fonction : le calice et

l'étole, car il s'agit moins de montrer le sacré de la religion que les instruments d'un métier, même si celui-ci est aussi un "ministère sacré"<sup>59</sup>. De cette façon, l'évêque est emblématiquement représenté par sa mitre et sa crosse ou son chapeau à glands et non par un emblème montrant qu'il possède la plénitude de l'ordre, c'est-à-dire par des choses moins sacrées que le calice de son prêtre subalterne. De tels emblèmes sont en effet l'équivalent des armes du soldat - l'épée en forme de croix des tombes du Souvenir Français -, de la palette et des pinceaux des peintres, de la lyre des musiciens ou des poètes, ou des vases et statuettes de l'archéologue présentés l'an dernier<sup>60</sup>, des raquettes de tennis, des mongolfières<sup>61</sup>, etc. ; on trouve vraiment tout dans les cimetières ! Par métier, point n'est besoin de comprendre uniquement un rôle social institué ; ce peut être une activité moins codifiée ; et en conséquence, par emblème, malgré l'allure du mot, il ne faut pas s'imaginer seulement de nobles et beaux objets. Le jeune gitan de Vallet, sans doute fervent amateur de chasse et de musique, est muni de son fusil et de sa cartouchière ainsi que de son électrophone ; comme il ne risquait plus de s'en servir, une image suffisait, qui n'a justement pas "l'efficacité ergologique de son référent"<sup>62</sup>, mais comme il s'agissait cependant de munir le mort de ses outils, l'image en perles de verre a été réalisée grandeur nature. Ces violons d'Ingres ne sont pas de grande conséquence lorsqu'on se limite à pratiquer justement le violon ou l'accordéon, qu'on pétrifie sur son tombeau<sup>63</sup> ; c'est déjà plus un problème lorsqu'on joue du piano à queue : en marbre, l'image en vraie grandeur est un peu étonnante sur une tombe, même en Angleterre et même au cimetière londonien de Highgate<sup>64</sup>. De même, on rencontre dans les cimetières américains des images en grandeur réelle de fauteuils, parfois d'apparence - seulement, car c'est de la pierre - confortable, parfois manifestement inutilisables, même pour un squelette qui en a vu d'autres, comme ces fauteuils de fonte avec assise et dos en croisillons irréguliers de branches noueuses et tordues<sup>65</sup>, mais tout ce mobilier de l'habitat funèbre est cependant de dimension normale, attendant sans doute quelque fantôme rembourré. Il faut bien que l'ameublement des morts ait quelques spécificités ! Tout le monde n'a pas des occupations aussi modestes dans l'outillage : un camion, sur une pierre tombale, doit être quand même réduit à un modèle, la moto à une gravure et la pompe à vapeur du pompier, qui correspond à son portrait en uniforme, à un bas-relief<sup>66</sup> ; mais il est un mort qui a osé faire sa tombe à l'image d'un énorme foudre de vin sur un wagon de chemin de fer<sup>67</sup> et un autre, à celle d'une mercédès normale<sup>68</sup> !

La biographie, quant à elle, ne passe pas non plus exclusivement par l'écrit de l'épithaphe, et, en particulier, les circonstances de la mort peuvent être imagées. La mort par maladie est plutôt propice au portrait : il suffit de figurer le défunt dans son lit. Mais, pour être traitées en scène de genre, les morts accidentelles exigeraient parfois des développements techniques inadaptés : elles sont alors plus facilement suggérées par emblème - l'image de l'instrument de mort, par exemple - pour la raison inverse que la maladie ne l'est pas : virus ou infarctus n'étant pas tellement montrables en image - à moins d'un électrocardiogramme en frise ! Il est néanmoins des avions qui tombent, des voitures qui

s'écrasent, des bateaux qui coulent, des trains qui déraillent<sup>69</sup>, etc.

Si emblématiquement il peut être difficile de figurer aussi facilement la famille que dans le cas du portrait, on peut néanmoins imaginer le lien entre le mort et les siens : par exemple, au couple portraituré correspondent, dans l'emblème, les deux pigeons, ou colombes, ou, ce qui est infiniment plus fréquent, les deux mains jointes, l'une fine avec une manchette de dentelle et un anneau, l'autre avec un simple poignet comme je l'ai rencontré en Auvergne<sup>70</sup>, en Normandie, ou en Charente ; ou encore deux bras se rejoignant d'une stèle à l'autre<sup>71</sup>, ou sur le sol d'une chapelle du cimetière de Rennes ; sur une tombe new-yorkaise<sup>72</sup>, deux troncs d'arbre, l'un un peu plus petit que l'autre, sont sculptés côte à côte, leurs branches coupées se rencontrant, reliées par un lierre, et occupées par deux pigeons.

L'emblème, enfin, donne aussi l'image de l'opinion ou de la croyance : un communiste des Martres-de-Veyre, dans le Puy-de-Dôme, a fait accrocher sur sa tombe une découpe en fer de la faucille et du marteau ; un républicain de Champeix, non loin de là, s'est fait graver sur sa dalle un bonnet phrygien, tandis qu'un croyant de Mende, en Lozère, a le papillon de l'âme sculpté sur son cippe et que le curé de La Sauvetat, en Auvergne, a fait orner son sarcophage de l'agneau aux sept sceaux de l'Apocalypse.

Parce qu'image d'un référent, indice lui-même d'un sens symbolique, l'emblème alterne naturellement avec ce qu'il représente non pas toujours, bien évidemment, en lieu et place - par exemple sur la tombe, quoique les couronnes funéraires en fleurs naturelles s'échangent avec leurs images artificielles en plastique, tissus, céramique et même en relief sculpté dans la pierre de la tombe -, mais éventuellement en d'autres circonstances funéraires : on a pu voir ainsi l'an passé, au service funèbre du père polonais Popieluszko, son calice réel surmonter le catafalque dressé devant son église<sup>73</sup>. De même, la couronne somme le cercueil du roi Georges VI<sup>74</sup>, comme son image, le corbillard de Louis XVIII, ou le sarcophage de Nelson à Saint-Paul de Londres et ceux de la famille impériale au caveau des Capucins de Vienne<sup>75</sup>. Il peut en être ainsi de la mitre et de la crosse, de l'épée d'académicien, du bâton de maréchal, des palmes et lauriers, ou, encore une fois, du chapeau vert de l'évêque : comme il ne se portait ni ne se conférait plus, à la différence du chapeau rouge de cardinal, il n'y en avait naguère qu'un exemplaire en France qui ne servait qu'aux enterrements épiscopaux, par les soins du cérémoniaire du cardinal-archevêque de Paris ! Outils, vêtements, honneurs de la personne s'utilisent "au naturel" ou "façon image". Si je doute que le képi du Maréchal Juin et a fortiori sa vareuse, qui ornaient son catafalque aux Invalides<sup>76</sup> ornent maintenant sa tombe de leur image, le képi - qui, lui, n'était peut-être pas sur le cercueil ! - d'un soldat américain repose pétrifié sur un coussin de pierre au dessus de son tombeau<sup>77</sup>.

#### Personnifications.

Les personnifications imagées n'alternent pas de cette même façon avec leur référent, puisque celui-ci n'est de l'ordre que de la représentation conçue. Mais on peut cependant rendre cette conception autrement que par l'image : par le drame qui la met en scène,



comme c'est le cas de la République<sup>78</sup>. Je n'ai malheureusement pas le détail de la cérémonie des funérailles de Marat organisées par David : je ne doute pas qu'il n'ait disposé dans le cortège funèbre des vierges personnifiant les vertus du mort ou de la République. Les personnifications, dans nos cimetières, ne sont pas moins modestes que celles de cette pompe, quoique plus statiques ; ce sont mêmes elles, plus que le portrait ou les emblèmes, qui permettent les plus grands effets de l'art. L'invention emblématique est, malgré tout, esthétiquement limitée ; le portrait est relativement contraint par la qualité de son référent, du moins lorsqu'il tend à la ressemblance : avec les personnifications, on peut dans une totale aisance, choisir d'abord de faire une oeuvre et trouver ensuite tout ce qu'elle peut personnifier, quitte à lui adjoindre un quelconque attribut qui la précise, sans que cela soit toujours nécessaire. Les sculpteurs ne se sont pas privés d'exploiter jusqu'à l'indécence - permise, car il s'agit de thèmes abstraits, même si leur concrétisation prend des formes bien palpables - la beauté du corps de tous les sexes, y compris ceux qui n'en ont pas et ceux qui les ont tous deux, et le trouble de toutes les postures. Le procédé n'est, certes, pas spécifique des personnifications funéraires : il y est seulement plus sensible ; en tout état de cause, on ne peut bavarder indûment sur elles et fantasmer sur les anges ambigus ou féminisés sans raisonner sur ce procédé imagier dans son ensemble.

Les thèmes sont évidemment les mêmes que ceux déjà rencontrés dans les autres types d'images : vertu du tombeau d'Henri II à Saint-Denis, de François II, Duc de Bretagne, ou du Général de Lamoricière à la cathédrale de Nantes ; métiers, pour lesquels il semble que les arts soient tout particulièrement sujet à personnification : poses alanguies et formes de la femme conviennent aux muses, à la Musique, à la Peinture, etc. ; croyance : la Religion, un peu matrone et revêche à rebours des muses, avec son grand voile, ses rayons et sa croix ou son calice, accompagne quelques tombeaux de pape à Saint-Pierre de Rome. Heureusement, tous les goûts sont permis : il suffit d'un génie pour que les beautés de la femme laissent place aux charmes éphébiques, tant suivant les tendances purement esthétiques que, parfois, les penchants plus réels de l'artiste ou du commanditaire ; on ne sait quel mystère garde l'ange de la tombe d'Oscar Wilde - ce n'est pas celui de son sexe. Si, en pendant à l'emblème du papillon, l'âme est abondamment figurée par une femme qu'emporte un ange ou simplement qui prend son envol<sup>79</sup> - femme dont on ne peut exclure, en certain cas, qu'elle soit un portrait et non une personnification - il est quelques âmes bien viriles qui, au cimetière du Nord à Rennes ou ailleurs, montrent la même croyance en un éternel qui n'est pas toujours féminin. En lieu du portrait du mari effondré, la douleur se met plus avantageusement en scène avec femmes ou anges agréablement éplorés. Enfin, les détails biographiques peuvent même parfois se trouver personnifiés : à Milan, pour représenter un accident d'avion, un homme plonge, nu, sur la pierre tombale, ou s'accroche à une hélice, sous le souffle de Méduse.

#### Parangons.

Pour figurer le mort, on peut encore avoir recours au parangon. Autant le procédé est

commode lorsqu'il s'agit d'un monument "aux morts" où on en figure un qui les représente tous, sans qu'il soit précisément aucun d'entre eux - c'est, en quelque sorte, l'équivalent imagier du "soldat inconnu" -, autant il est inadapté pour un monument non plus collectif mais individuel où il suffit de peindre le mort lui-même. Les parangons du mort risquent donc d'être rares, compte tenu quand même qu'on peut prendre pour un portrait ce qui pourrait n'être qu'une figuration exemplaire du jeune homme mort, ou de l'enfant ou du vieillard, sans nullement prétendre à la portraiture. Si un moine priant ne peut être confondu avec Jésus ni une soeur de la Charité en cornette avec la Vierge et qu'ils jouent bien un rôle de parangon en matière de croyance<sup>80</sup>, les autres visiteurs au tombeau sont souvent plus ambigus, quand ce ne sont pas de longues théories d'évidentes personnifications comme aux monuments de Marie-Christine de Habsbourg par Canova ou de Canova par ses élèves. Ces deux enfants en robe boutonnée et grosses boucles de chevelure font bien contemporains, du défunt, à la fin du siècle dernier, et peuvent donc être ses enfants ; mais la femme qui les aide à embrasser le portrait, avec son grand voile et sa tête de vierge, il est loin d'être aussi assuré qu'elle en soit la veuve : toute la composition peut n'être, en définitive, qu'une scène de genre de parangons devant un portrait<sup>81</sup>. Cela risque d'être le cas de beaucoup de femmes éplorées, qui sur les marches ou à la porte du tombeau, pensives et affligées, ornent tant de monuments du cimetière de Gênes, par exemple, sans être toutes des veuves, joyeuses d'être ainsi statufiées<sup>82</sup>. Le parangon du couple ou de l'amour prête relativement moins à confusion ; il suffit d'avoir visité le cimetière monumental de Milan pour le comprendre : à moins d'admettre qu'il mourait beaucoup de ménages et que ces infortunés étaient tous, maigre consolation, jeunes et beaux, les figurations nombreuses de couples qui ornent les tombes ont donc toute chance d'être des parangons et non des portraits ; ils remplacent, à notre époque, les emblèmes des mains ou des colombes si courants au siècle dernier et devenus désuets. En matière de métier, encore faut-il en avoir un noblement représentable pour que le parangon soit préféré, par exemple, à la personnification ; il est plus facile et, d'une certaine façon, plus gratifiant, de montrer l'agriculture sous les traits d'une saine femme ou par la composition de gerbes, vans et fléaux que de sculpter, comme sur un tombeau de grès rose, à Milan une fois de plus, ce groupe de bronze grandeur nature où deux paysans poussent et tirent la charrue attelée de deux boeufs<sup>83</sup>.

### 3. Indicateur du mort.

Le conservatoire de la personne n'a pas comme seule ressource le recours à l'image-portrait ou symbolique. Entre ce procédé souvent spectaculaire, tant par sa configuration que par son thème, et celui de l'écriture, entre l'industrie de la représentation naturelle et celle du signe culturel, s'interpose l'industrie de l'indicateur qui technicise la relation symbolique d'un indice à son sens. A la différence de l'image symbolique où le référent lui-même - avec ou sans technique - est porteur du sens, l'indicateur n'a pas d'autre existence que technique. Dans le premier cas, la technique reproduit un indice par ailleurs existant

dans la représentation perçue ou conçue ; dans le deuxième, elle le produit totalement. Le panneau de sens interdit est un indicateur : le rond, le rouge ou la barre blanche n'ont aucun référent renvoyant à l'interdiction, leur composition seule en fabrique l'indice. A l'inverse, sur les feux pour piétons, compte non tenu de la couleur qui tient aussi de l'indicateur, l'image d'un homme marchant ou à l'arrêt renvoie précisément à ce qui se passe réellement. Le moyen de l'indicateur n'est donc pas aussi pratique que l'image, à la fois parce qu'il faut en fabriquer l'indice de toutes pièces et parce que sa réception et la compréhension de son sens sont moins immédiates encore que dans l'image dont on peut reconnaître le référent, ce qui est déjà une indication. Sauf à tomber dans les exégèses endiablées de la cabale ou dans celles tout aussi ésotériques des psychanalyses de bazar, il se prête moins à la glose sur les multiples sens possibles pour la raison qu'il a été fabriqué pour en véhiculer précisément un et que sa configuration ne renvoie à rien d'autre.

Aussi est-il peu employé. D'une façon générale : dans la signalisation des transports, par exemple, la tendance est à donner de plus en plus les indications par l'image, même schématique, à la défaveur de l'écriture - la langue n'étant pas internationale comme la représentation perçue - et de l'indicateur, limité à quelques couleurs ou quelques traits barrant un dessin. Ou d'une façon particulière : il n'est que peu d'indices fabriqués porteurs d'un sens relatif au mnema de la personne.

J'ai pu constater en Auvergne, grosso modo dans la seconde moitié du XIXe siècle, que la jeunesse du mort avait comme signal une petite colonne brisée, d'un demi-mètre environ, placée sur la tombe même des adultes, avec ou sans socle portant l'épithète de l'enfant ou de la jeune personne. Une fois, dans mes pérégrinations hasardeuses, j'ai rencontré un cas où la colonne a été remplacée par son image gravée sur une plaque de marbre. En tout état de cause, cette colonnette rapportée, toujours associée à un mort jeune, se distingue de la colonne brisée monumentale qui, elle, renvoie à la mort sans plus de précision d'âge. C'est encore l'âge qu'indique la couleur blanche du poêle, des tentures du corbillard en litière, de la tombe et des cadeaux funéraires ; plus traditionnellement l'âge, d'ailleurs, que le fait de mort proprement dit dans un âge tendre, à la différence de la colonne brisée, car jusqu'à il n'y a guère, le blanc était la couleur habituelle des vêtements d'enfant. Ce n'est désormais plus le cas des vivants, ça le reste largement encore des morts, d'autant plus que l'usage tend à s'étendre aux jeunes gens, jusqu'aux alentours des vingt ans : il n'est pas rare que ceux-ci soient dotés de tombes blanches et moins rare encore, d'un mobilier et de cadeaux blancs - plaques de marbre, croix, vases - y compris les fleurs comme j'ai pu le constater à la Toussaint dernière, surtout s'ils occupent une tombe familiale, normalement de couleur sombre. L'Eglise, par le blanc des tentures, marquait la pureté de l'enfant ou du moins son irresponsabilité avant l'âge de raison des sept ans ; il n'est pas évident de savoir de quoi témoigne l'extension actuelle de l'usage à des jeunes... âgés.

Comme indicateur de la place sociale, je ne vois guère que le blason nobiliaire ; il n'est en rien spécifique des morts et du signal funéraire, mais il renvoie à la famille aussi sûrement que les portraits ou le nom. Les autres groupes sociaux recourent peu à

l'indicateur : même les insignes militaires ou policiers composent souvent de l'image - un boulet en feu, des armes, etc. - et de l'écriture, abrégée ou non. Restent les insignes des ordres guerriers : sous leurs formes courantes de médailles ou de plaques, ils sont parfois encadrés et accrochés au mur d'une chapelle particulière. Mais le procédé n'est pas utilisable sur toutes les formes de l'habitat funéraire. Les témoignages des vertus militaires sont donc plus souvent traités en bronze plus ou moins doré<sup>84</sup>, en gravure sur pierre ou en sculpture et placés bien en vue sur une stèle ou une façade, ou, plus directement, près du nom du bénéficiaire.

Le goupillon n'est pas en reste sur le sabre pour fabriquer de l'indicateur : la hiérarchie a ainsi l'avantage sur les familles nobles de disposer d'un blason propre à un individu. Mais la religion elle-même ne se représente pas uniquement par des portraits des personnes divines ou des saints, ou par une image symbolique telle que la croix des chrétiens, d'autant que tout cela peut être interdit comme dans l'Islam : le croissant musulman, justement, ou l'étoile de David sont indicateurs. En matière de religion on peut même dire qu'il existe un type d'indicateur "en négatif" : l'absence de toute marque de croyance - en image, en indicateur ou en écriture, sur la tombe proprement dite ou dans le mobilier - a, en effet, toute chance d'être significative. Loin qu'il s'agisse d'un choix esthétique ou d'une accommodation aux conditions de la fabrication - on met de toute façon une croix, même si on ne peut se payer une tombe ou si on n'a pas le temps de la construire -, dans nos pays, il est généralement fort probable que le manque puisse être considéré comme l'indice, par défaut de technique, du refus revendiqué de religion, d'un agnosticisme ou d'un athéisme. Cela se confirme lorsque ce manque d'indicateur religieux s'accompagne de la présence d'une marque quelconque d'adhésion à un groupe notoirement athée : faucille et marteau du communisme ou nom de l'association "Libre Pensée" par exemple.

En première impression, les indicateurs mnema de la personne ne sont ni très diversifiés ni très nombreux : c'est que l'image, d'un côté, et l'écriture, de l'autre, sont plus aptes à en conserver le souvenir. Par contre, on le verra dans le prochain article, il n'en va pas de même du sema pour lequel l'indicateur est, d'une certaine façon, plus adapté que les deux autres procédés.

#### 4. Ecriture du mort.

En revanche, plus encore que les images, il n'est que trop évident que l'écriture, comme technicisation du langage, permet de tout aborder du mnema de la personne. L'épithaphe donne les repères historiques d'identité avec une précision que ne permettent ni le portrait ni la colonne brisée ! Elle peut même narrer les circonstances de la mort, parfois avec toutes les précisions voulues (même si le récit, c'est évident, ne nous reste pas toujours rétrospectivement tout à fait clair : à l'extrême, voyez tous les commentaires auxquels a donné lieu une stèle funéraire grecque trouvée à Edessa il y a quelque vingt ans, exceptionnelle il est vrai puisque que semble s'y raconter le décès accidentel d'un

cochon!<sup>85</sup>). Elle précise sans ambiguïté le métier, les titres, les honneurs. Elle chante les vertus familiales, professionnelles, civiques, etc., dans des développements auxquels, à l'instar de la théologie antique, on peut donner le nom d'"arétalogies". Y compris les qualités les moins orthodoxes ou plutôt les plus particularisées : sur une tombe récente de Viry-Nouveau, dans l'Aisne, en légende à l'image, elle-même bien originale, d'un loup sur deux pattes, en pantalon et en chaussures, et d'un agneau, gravée et redorée sur la dalle noire, est inscrite cette phrase de satisfaction bien idiote : "Au dépend (sic) des jaloux, la brebis fait la barbe au loup" ! L'épithaphe développe en citations l'opinion, la croyance : textes bibliques en hébreu, en latin, en français, versets du Coran, professions de foi en tous genres, originales ou tirées d'un livre quelconque, en vers, en prose, etc.<sup>86</sup>. Bref, en principe, les renseignements sont nombreux que livre l'épigraphie funéraire, et il serait important d'en observer les types et leur répartition suivant les temps, les lieux et les milieux, comme d'habitude.

Mais il est moins intéressant ici de détailler ce qu'après tout, chacun peut connaître et comprendre, puisque c'est justement du langage - à la différence des images et indicateurs qui ne sont quand même pas homogènes au discours qu'on tient sur eux. Il est, par contre, beaucoup plus fondamental de rappeler que, quoique l'écriture ait affaire au langage, il n'est que le contenu de la forme déterminante qu'est la technique. Ainsi, je l'ai déjà dit<sup>87</sup>, on ne peut s'extasier sur la naïveté des arétalogies familiales du XIXe siècle sans être soi-même un peu naïf en accordant trop d'importance aux mots, en prêtant à ces bourgeois une aveugle suffisance et en nous gratifiant en retour d'une lucidité et d'une acuité de jugement, d'une finesse d'analyse psychologique ou politique sans rapport avec la bêtise de nos pères. Ces développements des louanges funèbres peuvent aussi s'expliquer, non ethniquement par le contentement des bourgeois, mais techniquement par la surface à remplir : l'invention du monument funéraire pour tous, au début du siècle dernier, s'est souvent faite en transposant les types prestigieux employés pour quelques-uns dans les églises et à propos desquels il y avait, au vu de leur rôle et de leur importance sociale, quelque chose à dire. Ces monuments disposaient donc de tables accueillantes pour les développements épigraphiques, narratifs et louangeurs. Transposés à l'usage du vulgaire, qui n'était encore qu'individuel avant qu'on prît l'habitude de faire une tombe collective<sup>88</sup>, les cippes, stèles et sarcophages offraient des surfaces d'autant plus libres que le décor était aussi moins riche, et sur lesquelles on n'avait rien à écrire. Il fallut improviser un genre littéraire et convenable, mais bien de circonstance, qui n'avait en grande partie d'autre rôle que de remplir techniquement les vides, bien plutôt que de faire langagièrement passer un message laudateur. On ne pouvait raconter n'importe quoi et encore moins insulter, ni même dire les quatre vérités : ce n'étaient ni le lieu ni le moment ; on vantait donc les vertus. Mais en des termes si conventionnels, avec des formules généralement si répétitives, si communes à tout le monde qu'à moins de prendre tous ces gens pour des sots, il faut bien conclure que tout cela ne voulait rien dire ou presque. Il pouvait bien y avoir évidemment des arétalogies sincères et significatives : ce ne semble pas être le cas le plus répandu. Notre laconisme actuel ne

marque pas davantage notre modestie ou notre "tabou" sur la mort : la discrétion des épitaphes contemporaines tient, là encore, autant à la technique. Le type courant des monuments bretons, avec une grande croix sur un petit socle, ne permet pas les épanchements poétiques, à peine ceux de l'état civil. Les Auvergnats disposaient, eux, de grandes stèles propices au discours ; ils s'y sont laissé aller au début ; mais la maisonnée s'agrandissant, il a bien fallu faire place aux nouveaux venus, refaire les listes en recréant la surface ou en recouvrant les premières inscriptions d'une plaque de marbre. Je ne pense pas qu'on puisse en déduire qu'en Auvergne on a un sens du lignage plus aigu qu'en Bretagne ; on a surtout plus de surface de pierre disponible. Et pas davantage que nous avons maintenant un sens amoindri de la famille ou de la mort : la technique ne prédispose seulement plus au développement.

Car, de plus, tout cela coûte en travail, en temps, en argent. L'Auvergnat contemporain peut loger maintenant dans de gros monuments : sur deux concessions, une dalle centrale, flanquée de deux demi-dalles latérales plus basses, s'adosse à une stèle ; que de surface à couvrir sur cette funèbre "mercédès" massive avec ses ailes et sa "calandre" carrée ! Le Breton, lui, couvre, entre les libages, le traditionnel gravier blanc - dur à entretenir ! - d'une dalle de granit poli. On pourrait attendre qu'avec tant de surface à graver, même en prévoyant les futurs occupants et en récapitulant les anciens, se reprenne le genre fleuri de l'épithaphe, à moins qu'un significatif tabou dans nos collectives mentalités ne vienne nous en empêcher. C'est oublier que l'ouvrage ne procède pas de la seule technique, mais aussi d'un savoir-faire et, plus précisément, d'un métier : il n'est pas simple d'avoir le plombier pour une fuite ; il peut ne pas l'être non plus pour le graveur, même si l'occupant est patient et ne s'enfuit pas. Le métier se perd ici ou là ; il n'est pas partout facile de disposer sur place de l'appareillage à graver et le transport de la dalle, comme tout le reste d'ailleurs, coûte cher. Que de raisons de simplifier l'épithaphe ou ne pas la graver du tout. Surtout qu'il est aisé, avec moins d'embarras et sur la sollicitation du commerce funéraire, d'offrir des cadeaux éventuellement personnalisés par une dédicace, elle-même toute prête, marquant le lien de parenté et se disposant si naturellement sur cette table de granit. Sur ma tombe familiale bretonne, seul le nom de famille était inscrit au pied de la croix ; de toute façon, nous savions qui y résidait. A la mort de sa soeur, ma mère fit recouvrir la tombe d'une dalle sur laquelle son nom fut inscrit : son père, son autre soeur, les autres parents qui s'y trouvaient ne furent même pas rappelés ; sa mère, qui mourut plus tard, ne fut jamais inscrite. Ma mère ne répugne pas à l'inscription fatale de ses morts sur cette froide pierre, délimitant ainsi virtuellement sa propre ligne ; elle n'a pas ce fantôme "tabou de la mort" : les lourdeurs de la technique émoussent seulement son intérêt sans diminuer sa fidélité aux siens, ni la conscience de ce qui nous attend. C'est pour remédier à ces conditions conjoncturelles ou sociales de la fabrication que certains précautionneux, plus nombreux qu'on le croirait, préfèrent prévoir leur épithaphe bien vivants ; ils font inscrire leur nom, leur date de naissance et le siècle de leur mort - ce qui n'est pas trop s'avancer, encore que, pour mon compte, ce serait déjà préjuger de mes chances d'atteindre l'an 2000,

ou de mes malchances - ; les deux derniers chiffres n'attendent plus que d'être gravés au moment opportun. Il arrive qu'ils ne le soient jamais : on ne saurait être assez prévoyant ! Mais toutes ces complications ne facilitent pas, non plus cette fois les exégèses des sémiologues et historiens, mais le raisonnement, par l'archéologue, de datation de la tombe ou de l'inscription.

Enfin, outre ces conditionnements techniques ou sociologiques, éthiquement, l'écriture est encore orthographe. Tout n'est pas permis, au sens habituel où l'on n'écrit pas n'importe comment un mot, surtout pour l'éternité ; ce ne sont pourtant pas les fautes qui manquent dans les épitaphes du XIXe siècle, et encore de nos jours, y compris dans les noms de famille ; parfois on corrige l'erreur en la "gommant" c'est-à-dire en la recréant, ou en la maquillant, en rajoutant des jambages, par exemple, sans effacer les parties fausses<sup>89</sup>. Mais il y a aussi ce qui ne peut être écrit dans un cimetière ; c'est même la seule chose qui en France ait inquiété le législateur : l'épitaphe est soumise à la censure du maire ou d'un responsable, tandis qu'on peut construire ou sculpter n'importe quoi sans autorisation préalable - ce qui consterne les esprits chagrins qui voudraient tout réglementer, prétendument par souci d'esthétique ou de respect de l'histoire, en réalité pour conformer tout le monde à leurs contestables valeurs en matière d'effet ou d'intérêt ! On ne peut donc voir dans nos cimetières les dédicaces et poèmes refusés : quel manque à s'amuser ! Mais on peut observer parfois les traces des repentirs : les noms mal arasés dans une rasura, les imprévus, les oubliés rajoutés maladroitement après coup, etc. De même que les caractères choisis, l'ordonnance de la composition, l'ordre peuvent marquer la plus ou moins grande importance qu'on accorde à tel ou tel, à un fait ou à un autre. Compte tenu quand même que la simple esthétique peut expliquer les choses sans plus de signification : la critique des données en archéologie comporte, avant toute interprétation, de bien garder en vue que l'ouvrage ressortit d'abord à la technique.

L'an passé, le mécanisme sociologique impliqué dans l'établissement du dormitoire était le maintien de la notabilité du défunt, c'est-à-dire, étymologiquement, le fait qu'il continue de "compter" dans la société ; ce qui est ici en cause, c'est le maintien de sa notoriété - c'est-à-dire le fait qu'il continue d'être connu -, c'est la commémoration, non plus la conservation de la personne, mais celle de son souvenir. C'est là ce qu'assure le mnema, lequel, plus largement, s'inscrit dans une "dédicative de l'histoire" (cf. ci-dessus, p. 143) incluant le portrait, l'image des événements historiques, les monuments aux morts de guerre, et tous les mémoriaux dont il n'est que la modalité funéraire. Ce qui m'a retenu ici était de discerner les divers procédés qui y sont mis en oeuvre, de distinguer la diversité des fins de représentation à l'intérieur d'un même ouvrage dans lequel celles-ci sont précisément mélangées. D'autant plus mélangées que, techniquement, les moyens peuvent être les mêmes, et qu'image, indicateur et écriture peuvent être sculptés dans le même bloc de pierre, de la même façon, avec le même outil et être esthétiquement composés ensemble.

Pour la même raison d'ailleurs, le mnema peut ne pas se distinguer du sema qu'on abordera dans l'article suivant - avec les mêmes dissociations des fins.

Si l'emploi d'un tel appareil conceptuel général, ici celui des industries déïctiques, commun à divers objets d'étude et non pas bâti pour telle ou telle circonstance, est dans un sens très satisfaisant et gratifiant dans la mesure où il rend compte effectivement du fonctionnement de la fabrication, il faut bien reconnaître qu'il banalise chaque cas en n'y mettant en évidence que des procédés déjà connus dont on a simplement à observer les combinaisons, tout ce qui est ergologiquement possible étant toujours sociologiquement, historiquement restreint. L'écriture en est plus fastidieuse encore que celle d'un nouveau roman, et la lecture moins remplie de surprise que dans un roman nouveau. Mais peut-être à la longue verrons-nous disparaître ces monstrueux dinosaures qui ont tout dans le corps - du texte - et rien dans la tête, tout leur poids dans l'accumulation pseudo-scientifique de catalogues et de "faits" sans plus d'analyse, dans l'exhibition carriériste de nouveautés sans plus de compréhension du connu. Peut-être ainsi rentrés dans le banal efficace, ne serons-nous plus obligés, même par la mode et la mondanité, de prendre au sérieux les multiples afféteries des Précieuses ridicules.

(A suivre)

Pierre-Yves BALUT

1. Rappelons que cet article fait suite à celui paru dans **RAMAGE 3** (1984-85), pp.69-116, "Meubles et immeubles de la mort", dans lequel la possibilité de se dispenser de la technique puisqu'il s'agit d'ethnique en matière de mort, est plusieurs fois abordée, p.73, 76, 81-83, 95, etc.

2. **La société de conservation** est paru en 1978, avec une préface de Louis-Vincent Thomas qui écrivit en 1980 une **Anthropologie de la mort** (535 p.). Dix ans plus tôt paraissait **L'homme et la mort** d'Edgard Morin ; en 1977, **L'homme devant la mort** (632 p.), de Ph. Ariès précédé, en 1975, de son **Essai sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours** (237 p. en poche) ; en 1977 encore, **La mort** de Vladimir Jankélévitch (466 p. en poche) ; en 1978, **La mort à Paris**, de Pierre Chaunu et beaucoup d'autres (535 p.) ; en 1985, **La mort et l'Occident de 1300 à nos jours**, de Michel Vovelle (761 p., "record book" !) ; etc. Le livre des morts contient décidément beaucoup de feuillets !

3. Robert Auzelle, **Dernières demeures**, (Paris, 1965) : une mine de documents dans un océan d'approximations ou d'erreurs d'analyses historiques ou sociologiques masquant un manifeste philosophico-esthétique d'architecte - solide habitude dans l'une des professions les plus auto-satisfaites (avec les historiens !) et auto-justificatrices - en faveur de ses productions, en l'occurrence les cimetières paysagés. Michel Ragon, **L'espace de la mort** (Paris, 1981) : le même océan sans la mine. Dans la même veine, heureusement moins proluxe, cf. **Monuments historiques** n°124 (12-1982, 1-1983), particulièrement les articles "L'objet perdu", "Mausolées", "La sculpture funéraire", "Parcs funéraires", "A l'ombre du clocher", etc. Le genre descriptif étonné trouve naturellement écho dans les revues générales, cf. ainsi, A. Leicher et G. Le Goff, "Monuments funéraires d'Anjou", 303, **Revue des pays de la Loire**, n°5, troisième trimestre 1985, pp.40-49. Le même genre est bien évidemment cultivé chez les anglo-saxons, cf., par exemple, J. St. Curl, **A celebration of death** (Londres, 1980).



4. Michel Vovelle et Régis Bertrand, *La ville des morts, Essai sur l'imaginaire urbain contemporain d'après les cimetières provençaux* (Paris, 1983), p.12.
5. Le 1er juin 1979.
6. (Paris, 1983), p.274.
7. *Op.cit. supra* n.4, pp.12, 98, 113 pour la citation proprement dite qui renvoie surtout au chapitre 18 de J.-D. Urbain, pp.244-251.
8. Cf. "Positions", *RAMAGE 1* (1982), pp.21-25.
9. Par exemple Vovelle, *op.cit. supra* n.4, pp.4, 9. Et mes remarques sur l'archéologie industrielle, *RAMAGE 3* (1984-1985), pp.245-246.
10. Cf. *RAMAGE 3* (1984-1985), pp.91-93.
11. Aussi Jean Gagnepain travaille-t-il, entre autres, depuis vingt ans avec les services de neurologie du C.H.U. de Rennes, ou plus récemment, avec ceux de la Salpêtrière.
12. Urbain, p.142.
13. *Ibid.*, p.149
14. *Ibid.*, pp.153, 159, 193.
15. *Ibid.*, pp.182-183.
16. *Ibid.*, chapitres 12 et 13, un sommet dans le verbiage.
17. *Ibid.*, nombreux sont les morceaux dignes d'un orateur de village, particulièrement p.238 et suivantes sur des images du Christ, sur l'exégèse de la représentation d'un lézard, du chien, sur celle-erronée, c'est un comble ! - du symbole du serpent qui, en cercle, se mordant la queue signifie l'éternité et sûrement pas la résurrection ; sur celle encore du papillon, oublié comme symbole banal de l'âme au profit d'un "substitut analogique (métaphore) de l'angelot", "représentation futuriste de l'enfant" sur la tombe duquel il se trouve : "au jour de la résurrection, jour du Grand Réveil, l'enfant sortira et s'envolera de son cercueil-chrysalide" !! ; sur la croix, p.250, la porte, p.254, le paysage champêtre gravé sur une stèle allemande, pp.271-272 - une perle du genre ! -, etc.
- Jargon et sermon, sémiologie et idéologie, il est une littérature constante dans la pratique obstinée de tous les travers du temps : celle du Centre Beaubourg, particulièrement de la revue *Traverses*, qui, bien évidemment, fit un mauvais sort à la mort dans son numéro 1 de septembre 1975. Passim., pour les rapprochements de mots et d'idées, les "mandibules-bulles pontificales..." tellement sonores dans leur chapelle qu'on les soupçonne d'être creux.
18. Barthes et Baudrillard, Moles, Rohmer, Virilic, etc. Cf. les jolis morceaux sur la porte, ch.19, le mur, pp.253-255, et les "idéologèmes" (sic, de H. Lefebvre), que "porte et supporte" un édifice qui "veut rassembler, persuader, convaincre : impossible - possible", p.360, n.24.
19. *RAMAGE 2* (1983), pp.197-200.
20. Urbain, pp.249-250.
21. M. Vovelle, *op.cit. supra* n.2, p.67 et illustration p.69, par exemple ; mais beaucoup de ses analyses d'ouvrages méconnaissent l'importance du système technique et esthétique au profit des fonctions industrielles, surtout lorsqu'elles sont imagières ou symboliques ; de même qu'il me semble parfois tirer trop vite conclusion de ces systèmes techniques et industriels en termes sociologiques d'"imaginaire collectif", sans plus de modèle de la commande, de la production, des métiers, de la divergence des groupes sociaux. Les

historiens d'art, il est vrai, font la même chose qui conçoivent l'art comme simple "reflet" de la société. En bon historien, Vovelle prend au moins la précaution de critiquer dans son introduction la valeur de ses sources verbales comme archéologiques (particulièrement pp.13, 14, 17, 19). Mais la technique n'est de toute façon pas reconnue comme autonome du discours, des conditions, de l'inconscient.

22. *Op. cit. supra* n.4, pp. 8, 10, 50 et 140 où il pose malheureusement le problème de la défense de ce qui serait un patrimoine. Dans le numéro de **Monuments historiques**, *op. cit. supra*, n.3, il s'étonnait même, à bon droit, que "l'archéologie de l'époque contemporaine, pourtant attentive à de nouveaux chantiers (voyez l'archéologie industrielle), semble hésiter à prendre en compte" les cimetières et le funéraire. Bonne lucidité d'un historien sur l'intérêt de l'archéologie et sur son unicité ! A nous de répondre à son attente... et de mieux faire le travail dont il se charge faute d'archéologues. Mais il faudra d'abord construire et huiler les rouages de la machine à raisonner les ouvrages si on ne veut pas tomber dans le bricolage !

23. *Op.cit. supra* n.4, p. 17.

24. M.V. et ses collaborateurs soulèvent d'ailleurs les difficultés de datation (pp. 50, 55) des cimetières provençaux, ou d'imputation (p. 51).

25. Cf. toujours dans la même publication de M.V. les exemples impraticables de fiches donnés en annexe I, pp. 144-159 : p. 151, la résurrection classée dans les "éléments humains" ; les objets de culte, eux, traités comme "présence du sacré", non comme emblème d'un métier (p. 152) ; le mélange de l'habitat, du signal, des portraits, de leur technique photographique ou non, etc. (pp. 158-159).

26. *Ibid.*, p. 49, "il a été nécessaire de revenir, au niveau de la synthèse et de l'exploitation des résultats, à une certaine rusticité, en simplifiant au maximum" : sans doute que ni les critères, ni leur organisation, ni leur collecte n'étaient véritablement pertinents.

27. *Ibid.*, p. 51 : l'informatisation d'un modèle faux risque de ne multiplier que l'erreur - même si l'on tient compte qu'on peut toujours tirer quelque chose d'un mal.

28. Cf. Ph. Bruneau, **RAMAGE 1** (1982), pp. 77-78, à propos du portrait, et **RAMAGE 2** (1983), pp. 146-156, à propos du vêtement.

29. Urbain, au hasard, p. 181 : "Il n'est pas question, au delà de la barre, de cadavre mais de corps, de néant mais d'identité" ; p. 253 : "cette citation (...) dénote bien (...) l'idée d'une continuité entre le monde des morts et celui des vivants" ; p. 300, dans une inepte litanie, trouvez l'idée juste ! : "la mort est un dormir, la mort est un entrer, la mort est un sortir, la mort est un partir, la mort est un attendre, la mort est un habiter" !! ; p. 347 : "S'il y a une séparation, voire une opposition, c'est entre le monde des morts et la conception religieuse de la mort qu'elle se situe, et non pas entre le monde des morts et le monde des vivants".

30. Urbain, p. 17 : "les morts ne sont jamais qu'une production mythologique rondement menée par les vivants", "peuple imaginaire", "imaginaire collectif" ; p. 27 : "l'objet (...) ce complexe sémiologique duquel, alliant technique et magie, naît le mythe".

31. *Ibid.*, p. 21, pp. 46-47 "le mythe chrétien de la mort ne peut plus se taire s'il veut maintenir le processus d'oppression idéologique" ; p. 63, 102, 305, etc. ; ch. 24, 25.

32. Dans son compte-rendu du Monde cité *supra* n. 5.

33. Urbain, p. 52 : "la conscience naïve", la doxa" ; p. 54 : "la doxa quant à elle se contentera de retenir l'opposition sommaire..." ; pp. 134, 239, 317 : "le délire doxal".

34. *Ibid.*, p. 315 ; le genre "psy" est brodé surtout dans les chapitres 23 et 24.

35. *Ibid.*, pp. 9-14. La seule idée juste est celle où il dit de l'auteur qu'il sait "habilement utiliser les ressources du verbe !".
36. *Op. cit. supra* n. 4, p. 108.
37. *Ibid.*, p. 110.
38. *Ibid.*, p. 98.
39. Dans son gros livre sur "la mort et l'Occident", *op. cit. supra* n. 2.
40. *Op. cit. supra* n. 4 pp. 4, 14.
41. Cf. **RAMAGE 3** (1984-85) pp. 93-98.
42. *Op. cit. supra* n. 4, p. 102.
43. *Ibid.*, pp. 102-104.
44. **RAMAGE 1** (1982), pp. 13-21.
45. Cf. **RAMAGE 3** (1984-85), p. 90, n. 31.
46. Cette spécification des mots m'apparaît plus judicieuse que celle que j'annonçai, il y a trois ans, dans **RAMAGE 1** (1982), p. 133.
47. Cf. Ph. Bruneau, Editorial, "Les deux chemins d'Héraclès", **RAMAGE 3** (1984-85), p. 9.
48. **RAMAGE 1** (1982), pp. 29-33.
49. Cf. Ph. Bruneau, **RAMAGE 3** (1984-85), pp. 22-27.
50. **Match** n° 1614, 2 mai 1980, pp. 100-103.
51. Cf. **RAMAGE 1** (1982), sur l'individualisation technique, p. 73, et sur la personne dans le portrait, p. 78.
52. *Ibid.*, p. 81-85.
53. Cf. Nicholas Penny, **Church monuments in Romantic England** (Londres, 1977), gisants modernes de Lord Harcourt (fig. 11, p. 22), de Lord et Lady Milton (fig. 81, p. 110), du comte de Hardwicke (fig. 93, p. 124).
54. Cf. le projet du monument Raymond Roussel avec sa statue grandeur nature sur fond de rayonnage, au cimetière du Montparnasse.
55. Les exemples sont nombreux : à Paris (Urbain, photo 6), Marseille (**Monuments historiques**, *op. cit. supra* n. 3, p. 19), Gênes (Urbain, ph. 26) et les monuments Raggio, Picnovi, etc.
56. Cf. Edmund V. Gillon Jr., **Victorian cemetery art** (New York, 1972), fig. 17, p. 12.
57. Gênes, monument Tomati.
58. Cf. *op. cit. supra* n. 56, pp. 106-109 : il est des ancres associées à des noms de capitaines, des représentations de navires, de cabestans, qui sont sûrement marines ; et d'autres associées au lierre, au liseron, à la croix qui sont "théologiques" quoique mélangées aux premières.

59. Cf. la fiche 4, décor funéraire, de M. Vovelle, *op. cit. supra* n. 4, p. 152 : les emblèmes sacerdotaux ne sont pas classés avec les "symboles sociaux" et "objets familiers" (p. 151, § 4.5) mais avec les emblèmes religieux proprement dit, c'est-à-dire avec Dieu le Père soi-même, le Saint-Esprit, le Christ et tout le Paradis. Les catalogues des bronziers sont plus judicieux, qui proposent les calices avec les palettes de peintre, les lyres, médailles, avions, hélices, ancrés, insignes maçonniques, etc. : cf. par exemple les bronzes Barthélémy (26400, Crest), ou ceux de la fonderie d'art André Dubois à Paris.
60. Cf. H. Cabezas, "les représentations imagées de l'archéologie", *RAMAGE* 3 (1984-85), n° 12, pp. 176-179.
61. Cf. J. Gay, F. Barker, *Highgate cemetery, victorian valhalla* (Londres, 1984), ph. 43, 35.
62. Cf. ici même p.262. Plus historiques, il est des images de mobiliers dans l'ancienne Egypte ou en Chine, comme le sont les "mingqi" (cf. M. Paul-David, "la céramique de Zhongshan", *Dossiers Histoire et Archéologie*, n° 91, Février 1985, pp. 44-52, particulièrement p. 47 et fig. 7 et 9).
63. Cf. *op. cit. supra* n.61, ph. 44, 57.
64. *Ibid.*, ph. 58.
65. Cf. *op. cit. supra* n. 56, pp. 162-169, où se mélangent d'ailleurs le mobilier emblème, utilisable ou non sur la tombe et le mobilier de parc du cimetière : quelle que soit l'éventuelle parenté de technique, ils n'ont rien à voir industriellement l'un avec l'autre ; les historiens d'art ont toute raison de mettre tout cela ensemble, non pas les archéologues. Le problème était le même pour les ancrés, cf. *supra* n. 58.
66. Le camion d'environ un mètre se trouve photographié, sans provenance, dans un livre "d'humour" bien "potache" d'André Chabot, *Le petit monde d'outre-tombe*, (s. 1., cheval d'attaque, 1978), p. 144 ; p. 123, un exemple rencontrable de gravure sur plaque d'une moto. Le livre sur les cimetières victoriens des Etats-Unis, *op. cit. supra* n. 56, donne, pp. 104-105, des photos de portrait de pompier, d'emblèmes vêtement ou ustensile (une pompe à vapeur) ; *id.* à Highgate, *op. cit. supra* n. 61, p. 53.
67. Chabot, *op. cit. supra* n. 66, p. 136.
68. Cf. *Vogue-Homme*, octobre 1985, p. 139.
69. Cf. les hélices brisées des bronziers (A. Dubois, n° 496). Chabot, *op. cit. supra* n. 66, donne deux images sculptées en ronde-bosse d'accident : en avion, p. 68, en train, p. 70.
70. J'en ai donné un exemple dans *RAMAGE* 1 (1982), pl. 8, fig. 3.
71. Chabot, *op. cit. supra* n. 66, p. 130, deux exemples de stèles jumelles.
72. Cf. *op. cit. supra* n. 56, p. 112. Il existe d'autres exemples, pp. 113-115, où l'arbre avec ses branches coupées représente la famille, ou la branche elle-même, le mort. L'erreur, comme plus haut n. 58 et 65, résulte du mélange de ces emblèmes images d'arbres avec les partis stylistiques des croix "rustiques".
73. Cf. le *Figaro-Magazine* du 10 novembre 1984.
74. Cf. *Match* n° 153, du 16 février 1952, et 154, du 23 février.
75. Les empereurs ont même tendance à porter sur leur sarcophage quatre couronnes à la fois : l'impériale, celles "de Charlemagne", de Hongrie et de Bohême.

76. *Match* n° 931 du 11 décembre 1967. Id. pour le Maréchal de Lattre, *Match* n° 149 du 26 janvier 1952 ; Leclerc, numéro spécial de *l'illustration* du 20 décembre 1947.
77. Cf. *op. cit. supra* n. 56, pp. 95-97.
78. Cf. *RAMAGE* 3 (1984-85), p. 23.
79. Cf. *op. cit. supra* n. 53, pp. 91-102. Les exemples génois sont aussi, bien évidemment, très nombreux : monuments Solari, Piaggio, Parpaglioni, Quaglia, etc.
80. Gênes, Staglieno, monuments T. Serra, L. Pastorini.
81. *Ibid.*, monument F.G. Casella.
82. *Ibid.*, monument Badaracco, Erba, Rossi, Lavarello, etc.
83. Monument Besenjanica.
84. Le bronzier Barthélémy propose ainsi une page entière de 18 décorations, à la fois indicateur à part entière pour la médaille, et image de l'indicateur habit qu'est le ruban reproduit en bronze.
85. Cf. G. Daux, *Bull. de corr. hellén.*, 94 (1970), pp. 609-618 ; et, en dernier lieu, N. Nikolaou, *Rev. des ét. grecques*, 98 (1985), pp. 147-152 avec la bibliographie antérieure.
86. Cf. Pierre Ferran, *Le livre des épitaphes*, (Paris, 1973), une anthologie d'épitaphes littéraires ou réellement archéologiques.
87. Cf. *RAMAGE* 1 (1982), p. 130.
88. *Ibid.*, "De la tombe individuelle à la tombe collective en Auvergne", pp. 113-133.
89. *Ibid.*, p. 118.

