

D'ARCHEOLOGIE

MODERNE

REVUE

ET



D'ARCHEOLOGIE

GENERALE

R
A
M
A
G
E

Revue d'
Archéologie
Moderne et d'
Archéologie
Générale

1989

N° **7**

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

Philippe BRUNEAU Editorial, ou du conformisme	3
Gilles LE GUENNEC Descriptivité et description d'une performance plastique	7
Albert THIBAUT En lisant les vieux livres, l'histoire de l'archéologie	29
Arnauld LE BRUSCQ De la photographie d'identité en cabine automatique à l'archéologie de l'identité individuelle	41
Dominique LETOURNEUR Archéologie des devantures de pharmacie à Paris	61
Hervé CABEZAS Etudes d'archéologie du vitrail français au XIXe siècle	
III. Le sens de lecture des vitraux à séries de scènes	65
IV. La signature des vitraux français du XIXe siècle	77
Index des sites et monuments cités dans <i>RAMAGE</i> I à VII	99
L'archéologie moderne et contemporaine à l'Université de Paris-Sorbonne	117

EDITORIAL, OU DU CONFORMISME

« Une chose folle et qui découvre
bien notre petitesse, c'est
l'assujettissement aux modes.
Une mode a à peine détruit
une autre mode qu'elle est
abolie par une autre
plus nouvelle, qui cède elle-même
à celle qui suit, et qui ne sera
pas la dernière : telle est notre légèreté »
La Bruyère, *De la mode*

MAGE et RAMAGE, ou de la doctrine

Tout le monde, cette année, se répand sur la Révolution française. Un de ses grands hommes répétait pourtant que les dindons vont en troupe. Notre façon à nous de célébrer 89, outre la livrée de circonstance que revêt aujourd'hui *RAMAGE*, est, comme toujours, d'appliquer ce rude adage qui ne garantit certes pas à chacun la justesse de ses vues mais collectivement incite à ne pas s'en venir tous à la file dans le même champ et, partant, favorise une féconde diversification des points de vue.

Nous continuons donc de suivre notre propre chemin. Les articles de ce fascicule 7 sont du type habituel; en particulier, avec deux nouveaux mémoires sur le vitrail du XIXe siècle, Hervé Cabezas, dans la ligne de notre archéologie du catholicisme récent, approfondit un secteur encore assez peu exploré dont il fait à la fois une de ses spécialités et un des points d'attraction de *RAMAGE*. Mais le plus neuf de ce fascicule se trouve dans l'article de Gilles Le Guennec par lequel notre revue s'ouvre pour la première fois à la pure ergologie : hormis les travaux concernant

des domaines historiques déterminés, la recherche, en effet, y a jusqu'ici essentiellement porté sur des secteurs industriels comme l'image, le funéraire, le vêtement, etc. Mais, dans notre optique, il n'est d'art que par la rationalité technique, que par l'accès à l'outil : tout à la fois praticien et adepte de la théorie de la médiation, Gilles Le Guennec est des plus apte à ce genre d'analyse.

Tel est, complété d'un Index dont je reparle plus bas, le septième numéro de *RAMAGE*. Mais sensiblement plus mince que ses aînés : c'est qu'il est accompagné d'un supplément, *MAGE I* ou premier « mémoire d'archéologie générale », que suivra l'an prochain un *MAGE II* : ces deux volumes constitueront ensemble un exposé complet de nos vues actuelles sur l'archéologie : *RAMAGE* en est certes déjà lourd, mais, en raison justement d'une certaine profusion, besoin se fait sentir d'un traité ordonné. Sous la forme que nous lui donnons en propositions successives comme dans un livre de géométrie, voire un catéchisme d'autrefois, nul doute que d'aucuns jugeront la chose bien doctrinale. Mais sur la doctrine, nous nous sommes déjà expliqué : nous n'en faisons nullement un dogme, c'est-à-dire une vérité à croire, et définitive; mais, ce qu'indique l'étymologie, un enseignement — car nous avons charge d'étudiants —, et visant simplement à la cohérence.

Cela, bien entendu, oblige à un radicalisme qui parfois ne paraît pas de bon aloi. Un personnage de Mérimée déclare : « j'accepte, s'il le faut, toutes les conséquences de ma proposition » ; nous aussi ! Cela vaut toujours mieux que de louvoyer dans des contradictions ou de monter en épingle de fausses et ingénues nouveautés ; nous avons vu ainsi les faire-part de naissance de l' « archéologie spatiale » (parce que le satellite monte plus haut que l'avion !) ou de l' « archéologie extensive », publicitairement vantée comme une « discipline jeune et conquérante », sans laisser pourtant de rappeler d'assez vieilles pratiques. Du moins, comme il nous arrive de craindre qu'à critiquer les autres nous ne fabulions un brin, y gagnons-nous la garantie que nous ne pourfendons pas toujours des moulins à vent : nous avons dénoncé le risque d'une archéologie anarchiquement buissonnière ; comme on voit, ça continue de pousser dru !

CEPAGE et CIRAGE, ou de la catéchèse

Une autre mode est aujourd'hui à la recherche programmée. C'est une sottise patente, vu qu'on n'aurait pas à chercher si l'on possédait déjà le résultat et qu'on ne sait où l'on allait qu'une fois arrivé; mais on paraît avoir complètement oublié que la façon de poser le problème, donc l'imprévu font aussi partie de la recherche. Chacun, dès lors, pour obtenir des crédits, ou pour qu'on enregistre son sujet de thèse, accepte de confondre la recherche scientifique avec les horaires de chemin de fer et d'expliquer en longs dossiers où il en sera trois ans plus tard !

Cette impossibilité, sauf à risquer l'absurde, de jouer les Cassandre du savoir, tient tout simplement à ce que la recherche, comme toute autre chose humaine, a son histoire. La parution prochaine de *MAGE I*, puis de *MAGE II* marque un étape de la nôtre puisqu'ils enregistrent le point d'une spéculation vieille maintenant d'une bonne quinzaine d'années. D'où deux initiatives que, sans préjuger du succès, nous avons cru pouvoir prendre récemment.

D'abord, le CERcle Professionnel d'Archéologie GENérale, qui n'est pas sans évoquer une autre manie de notre temps, mais celle-ci bien nécessaire : la forma-

tion continue, qu'on me permettra de préférer nommer catéchèse. Cet « écho » public d'un enseignement qui s'approfondit se devait répercuter à d'anciens étudiants qui, en retour, maintenant professionnalisés, sont impatients d'en découvrir l'application dans leurs métiers. Voici un an que, dans cette double intention, se réunit périodiquement une quinzaine de ceux qui ont naguère « essuyé les plâtres » de notre enseignement.

Evoquant d'heureuses floraisons, CEPAGE exploite la recherche passée. A CIRAGE, en second lieu, reviendrait de contribuer à celle de demain. Suggérant à son tour, trivialement du moins, une situation d'obscurité et d'inconfort intellectuels, CIRAGE désigne en réalité un autre cercle, le Cercle Impromptu (entendez : non programmé) de Recherches en Archéologie GÉNÉRALE. Nous espérons que s'y élucideront des points restés difficiles et que s'y fraieront de nouvelles voies.

IMAM, ou de l'archéologie moderne

Une troisième mode est, peu à peu, à l'archéologie moderne. Ici, nous nous réjouissons puisque nous avons contribué à la promouvoir, sûrement — nous n'allons pas nous le dissimuler — parce que c'est dans l'air du temps, mais largement, ici encore, par radicalisme théorique. Le fait est que la fouille des vestiges récents est chaque année plus nombreuse; qu'on n'hésite plus à parler d' « archéologie moderne », par exemple à propos de céramique du XVI^e siècle; qu'il est des périodiques nouveaux comme la *Revue archéologique de l'Ouest* qui expressément se reconnaît « vocation à publier tout ce qui concerne l'archéologie au sens le plus large, des origines de l'humanité à l'époque contemporaine » ; et que c'est le sens de la réforme récente de *Gallia*, renonçant à la division des Antiquités préhistoriques et historiques au profit d'un balayage régional chronologiquement aussi exhaustif que celui de la *Revue archéologique de l'Ouest*.

Naturellement la plupart de ces gens se convertissent plus à l'extension de la fouille au récent qu'à celle de l'archéologie à l'investigation du non enfoui. Mais j'espère qu'ils y viendront. En tout cas, pour aider à la croissance de cette archéologie moderne et contemporaine, nous inaugurons cette année l'IMAM, ou Index Méthodique d'Archéologie Moderne en commençant par un recensement de tous (du moins nous le voudrions) les sites et monuments qui ont été, même succinctement, commentés dans les sept numéros de *RAMAGE*.

« Vous n'avez pas cité Un Tel », ou de l'actualité

« Vous n'avez pas cité Un Tel ? » Scandale ! Et plus encore, comme si l'on était journaliste, quand le travail d'Un Tel est des plus récent. Mais ai-je vraiment lu ce dont je mentionne le titre ? et surtout dit-il du neuf, ou du juste qui mérite qu'on s'y arrête ? et d'avoir parlé le dernier, lui donne-t-il un supplément d'autorité ?

Pis, « Un Tel vient de trouver cette mosaïque ou ce vase, et vous n'en faites pas état ! » Mais les faits ou hypothèses que, sans aucune prétention statistique ni quantitative, j'ai cru pouvoir asseoir sur un échantillonnage de cents pavements ou vases se trouvent-ils sensiblement modifiés par le cent-unième qui les exemplarise seulement d'une occurrence supplémentaire ?

Quand en finira-t-on avec l'érudition aveugle, voire avec l'aveuglement érudit ? J'entends bien : faute d'avoir soi-même des idées on gagne du temps et de la peine à compiler celles des autres; et trop souvent muet devant les documents, on s'occupe à en allonger la liste. Et quand surtout en finira-t-on avec l'érudition la plus ridicule, celle du dernier paru ? Je ne sais si c'est « la faute aux médias », mais la manie de l'actualité est un désastre qui s'observe presque partout, y compris dans l'Eglise dont on disait jadis qu'elle avait pour elle l'éternité et où si souvent la prière universelle dominicale tourne à la revue de presse hebdomadaire. On trouvera peut-être que j'ai voulu faire ici mon petit La Bruyère et trop dénigré la mode. C'est qu'en notre étroit domaine archéologique, il est bien urgent de s'attarder à raisonner davantage et de ne pas croire avoir progressé quand, de confiance, on emboîte le pas au premier chien coiffé venu.

Philippe BRUNEAU

DESCRIPTIVITE ET DESCRIPTION D'UNE PERFORMANCE PLASTIQUE

L'article qui suit répond au projet de la direction de *RAMAGE* d'ouvrir plus largement la revue aux praticiens de l'art. Il apporte un complément à une thèse de doctorat¹ soutenue en octobre 87 dans la catégorie « arts plastiques » dont la spécificité est d'accorder autant d'importance à la pratique qu'à la théorie. C'est donc en tant que peintre, graveur et sérigraphiste que je traite ici de peinture, gravure et sérigraphie.

Sans doute est-ce ainsi rompre avec l'usage d'une délégation de pouvoir qui fait du théoricien ou de l'historien d'art le porte-parole du praticien institutionnellement muet. La légitimité de cette rupture (dont les antécédents sont proportionnels à l'importance qu'on accorde à son principe) n'est pas tant fondée sur l'hypothétique avantage à parler de sa propre pratique (il n'est pas certain qu'ainsi on sache mieux de quoi il est question) que sur l'attention soutenue à la raison technique que le praticien de l'art doit professionnellement manifester sous la menace de l'inefficacité du résultat.

¹. Cf. Gilles le Guennec, *Fragmentation*, thèse de doctorat en arts plastiques, Rennes 2, oct. 87. — Le présent article complète plus précisément un autre : « Manifestations artistiques qualitatives et quantitatives », *Tétralogiques 3 Problèmes d'ergologie* (Presses universitaires de Rennes 2, 1986) pp. 125-157.

Préalable sur la sérigraphie destiné aux non-plasticiciens

Affirmer que le travail qui est ici à décrire² procède d'une mise en rapport de la gravure, peinture et sérigraphie c'est, contradictoirement, refuser d'entériner leur séparation sociologique en supposant cependant trois façons de faire irréductibles l'une à l'autre quelles que soient les variations de pratique. S'adressant à des lecteurs qui ne sont pas nécessairement plasticiciens, la description qui suit doit également, pour être claire, se référer au préalable à une pratique instituée de la sérigraphie, activité moins banalisée que la gravure, et encore moins la peinture.

D'ordinaire, on désigne du vocable de sérigraphie une façon de recouvrir une surface qui utilise le passage de l'encre par râclage à travers un pochoir associé à un tissu tendu sur un cadre. L'impression qui en résulte est donc fonction des mailles ouvertes ou fermées qui laissent ou non passer l'encre. La permanence de ce pochoir sophistiqué assure la reproductibilité du « produit fini » obtenu ; nombre d'affiches sont ainsi imprimées. Leur polychromie n'a pas nécessité toutefois autant de pochoirs qu'il y a de couleurs à reproduire : sans compter le blanc du fond à imprimer, quatre suffisent, multipliant les tons par la transparence des encres et par la fusion optique des trames.

Son usage dominant de procédé de reproduction vaut à la sérigraphie, comme à la gravure, le statut d'art mineur par opposition à la peinture. La « fragmentation » des trois domaines institués correspond au projet de mettre à l'épreuve de la technique des oppositions fondées sur la seule arbitrarité sociale, perspective négatrice dont la légitimité est double :

— faire apparaître la raison technique du travail et son autonomie par rapport aux métiers,

— susciter l'invention plastique, permettre qu'un rythme s'affirme en transcendant les frontières sociales par lesquelles sont mise à l'index des mariages monstrueux. Souhaitons que la tétralogie de la théorie de la médiation³ permette également d'appriivoiser cette tétatologie.

S'y ajoute la raison de cet article : mettre en place des passerelles et, plus encore, fragmenter pour circonscrire techniquement de nouveaux ensembles ne nécessite pas de conceptualiser une expérience de production qui se suffit à elle-même. Toutefois, dans la mesure où les interférences avec le langage en tant que signe sont inévitables (puisqu'on ne manque pas à chaque instant de désigner ce qu'on fait), leur formulation devrait éviter d'en être dupe.

Il s'agit ici d'observer comment une théorie, celle de la médiation émise à l'U.E.R. du langage et des sciences de la culture de l'Université de Rennes 2, peut

² . Mon travail porte sur le thème et la plastique de la fragmentation qui se précise par les rapports multiples (« à l'oeil, à d'autres, à l'œuvre et au plaisir ») à une vignette représentant le Pinocchio de Collodi revu par l'équipe Walt Disney. Ce choix d'une mise en scène de la dialectique de l'obéissance et de l'infraction, de l'observance et de la transgression n'est pas étranger à ma condition d'enseignant, ni à la discipline des arts plastiques, soucieuse dans son principe de promouvoir la composition qui instaure l'œuvre en niant les fragments (du morceaux de bois au « petit homme », le conte de Pinocchio en est la métaphore).

³ . Comme on sait, la « théorie de la médiation », proposée par l'UER du langage et des sciences de la culture à l'université de Rennes 2, vise à expliciter la totalité de l'humain par intégration de l'expérimentation clinique à l'élaboration du modèle.

Il s'agit ici d'observer comment une théorie, celle de la médiation émise à l'U.E.R. du langage et des sciences de la culture de l'Université de Rennes 2, peut rendre explicites les processus ergologiques spécifiquement impliqués dans une activité pratique particulière. Autrement dit, il y a à montrer en quoi celle-ci est un travail comme un autre, requiert la même capacité, et en quoi, dans la mise en œuvre, la modalité plastique prise comme visée en fait un travail à part. L'hypothèse étant que l'appréhension des processus qui relativise l'activité, nous distanciant de l'affaire entreprise, se différencie de celle des procédés qui nous situe dans le chantier, au point que la performance de ceux-ci est la négation de l'instance de ceux-là.

I. L'APPREHENSION DES PROCESSUS : LA RELATIVITE DU TRAVAIL

La relativité de la mise en rapport de la gravure, peinture et sérigraphie apparaît de deux manières : par interférences des trois pratiques, lorsque sont observés des processus communs, et par intrusion de pratiques reconnues étrangères de prime abord.

A. Les interférences de la peinture, gravure et sérigraphie

Le parti pris initial de « polytechnique » permet, tant dans les matériaux que dans les dispositifs employés, de repérer des similitudes fondées non sur des apparences mais sur l'organisation du travail qu'ils incorporent. C'est ainsi que, plus précisément, en négligeant la diversité et la pluralité physiques des matières pour n'y voir que qualité sutils et ustensiles, de même qu'en me distanciant de l'égalité dualité des effets recherchés, pour m'en tenir aux faits opératoires et à leurs intégrations, l'hypothèse d'une mécanologie et d'une téléologie a pu se concrétiser.

1. Conséquences de la polymatérialité et de la polyergie de l'outil

Le principe du loisir, ou de la disponibilité pour agir, constitutif de l'outil (par négation de l'instrument qui asservit le moyen à la fin), se différencie selon deux faces : il est polymatérialité du fabriquant et polyergie de l'outil, et selon deux axes, qualificatif et quantitatif. La pratique simultanée de la gravure, peinture et sérigraphie permet de le concevoir, à l'antipode de l'unicité de l'adaptation du matériel au produit qu'elle concrétise. D'un produit à l'autre, des pouvoirs et des programmes identiques interviennent bien qu'ils se réalisent différemment.

2. Les interférences déjà là

C'est ainsi que les trois domaines d'activité en question, tels qu'ils sont institués, comportent déjà leurs interférences. Pour s'en rendre compte, il suffit de voir la peinture avec le regard du sérigraphe et réciproquement, et ainsi de suite. De cette façon, par les mêmes pouvoirs d'opacité et d'étanchéité mis en œuvre, les surfaces peintes montrent aussi des caches quand le peintre, seul, n'y voyait que des couches. Les usages sérigraphiques du contrôle de l'obturation par l'écran vu à contrejour, et de la polychromie par superposition des couleurs jouant de leur transparence relative ne sont qu'une réalisation d'un pouvoir que l'on est apte à

utiliser ailleurs et différemment. Le peintre, pour sa part, qui parle de « colorant » ou, distinctement, de « pigment »⁴, sauf s'il en fait son affaire, ne partage pas techniquement la vision binaire de la transparence et de l'opacité ; l'obturation n'étant pas requise, il pratique leurs variations graduelles liées à la chromatisation mise en œuvre. En peinture, la non-étanchéité du film n'est pas non plus sanctionnée par une tache intrusive ; mais elle participe toutefois au mélange entre les couches dont le dispositif n'est pas celui de la palette.

Que la gravure puisse employer l'étanchéité, les aquafortistes le savent qui protègent la planche de zinc ou de cuivre contre l'attaque de l'acide, réalisant ainsi, par la présence ou l'absence de vernis, une sorte de pochoir matérialisé négativement dans la production sérigraphique, maintenant obsolète, des circuits imprimés. On module encore ce même pouvoir dans l'aquatinte et dans la gravure au sucre où, dans cette dernière, il s'oppose à la perméabilité de celui-ci. Le graveur-imprimeur n'ignore pas non plus l'opacité requise pour obtenir des noirs profonds, à l'encontre du mélange par transparence avec le blanc de la feuille, tandis que le graveur-tailleur se garantit contre l'éclat trop vif des incisions en opacifiant légèrement la transparence des vitres de son atelier par un verre dépoli, un écran de papier calque ou de tergal.

La gravure n'est pas, non plus, loin de la sérigraphie lorsque l'eau tiède, de 15 à 40 degrés, permet par projection de dépouiller l'écran insolé puisqu'alors l'eau se fait forte tout comme l'eau-forte. On conçoit ainsi que la corrosité n'est que circonstanciellement liée à l'acide.

Il suffit encore que le peintre se saisisse de la toile comme d'un voile, la plaçant à contrejour pour traquer les trous indésirables dans son enduit de préparation, pour que s'affirme la présence discrète de la sérigraphie en peinture. De même, la disposition de biais d'une toile par rapport à la lumière fait valoir son bas-relief, réalisant au regard rétrospectif du graveur la confusion de l'imprimant et de l'imprimé. On découvre du coup que la brosse et le couteau du peintre modèlent la pâte comme la pointe sèche, le métal, que la raclette du sérigraphe se retrouve, par sa lame, partiellement dans l'amassette. Mais, à eux seuls, ni les apparences de matière et de forme, ni les concepts qui les désignent ne fournissent les ponts : voir le même réservoir d'encre dans les marges intérieures du cadre sérigraphique et la palette du peintre, c'est, non le concevoir pour en tirer des conséquences « pratiques », mais, spontanément, faire en sorte que l'on contrôle la traversée ou le débordement de l'encre ; et c'est à cette condition qu'on peut éventuellement le vouloir.

Noter qu'en sérigraphie le réservoir appartient au même plan que la surface à râcler, ce n'est pas souligner une évidence, c'est indiquer une condition nécessaire du raclage, faute de quoi la raclette ne peut suffire. Ce n'est pas qu'alors le raclage se fait « mal », c'est qu'il ne se fait pas, arrêté dans ce cas par une différence de niveaux. Techniquement, peu importe qu'on l'ait voulu pour imprimer la marque d'un relief sous-jacent ou négligé en mettant directement en contact avec l'épaisseur d'une marge une zone ouverte à bords nets et réguliers. Autrement dit,

⁴ . La différence entre le pigment et le colorant oppose dans le commerce aussi l'opacité à la transparence.

et c'est rappeler là un principe téléologique : il n'est de tâche qui ne soit matériellement attestable par une différence de dispositifs. « Mal faire », comme on dit couramment, c'est faire autre chose que ce que l'on croit faire ; en l'occurrence, si l'on ne racle pas, on nappe⁵. Il faut à ce propos réaffirmer, avec Philippe Bruneau⁶, la nécessaire dissociation de la tâche et du but. Placé par le tirage devant la face interne de l'écran sérigraphique, la finalité de l'opérateur est d'organiser le passage de l'encre à travers, et non l'apparence présente à lui, à la différence de la peinture où pourtant les mêmes tâches sont à l'œuvre.

On peut encore observer que les dispositifs qui semblent a priori spécifier les trois pratiques en question, à savoir la taille s'agissant de la gravure, la chromatisation et l'obturation pour ce qui concerne la peinture et la sérigraphie, se retrouvent, en fait, indifféremment dans chacune.

Si l'on considère les façons de faire indépendamment de la chose à faire, peu importe la présence inopinée de tel dispositif, son rôle accessoire ou déterminant quant au résultat :

— la taille est alors en sérigraphie, non seulement par le dépouillement de l'écran insolé, mais lorsque le tissu obturé est percé chimiquement par un solvant tombé malencontreusement, ou physiquement par un nettoyage abrasif par insistance. Elle est plus évidente en peinture où l'on soustrait parfois plus qu'on ajoute, et paradoxalement absente en gravure, du moins lorsque l'imprimant est obtenu par moulage ou modelage ;

— la chromatisation est en gravure, aussi bien lorsqu'il s'agit de contrôler la planéité d'une planche en la « passant au marbre », comme on dit, avec le critère du report intégral de l'encre, que dans la séquence qui précède l'essuyage, dans la gravure en creux, ou directement l'estampage, lorsque les reliefs sont en cause. Elle est encore en sérigraphie lorsqu'elle permet de réaliser un typon⁷. A noter, enfin, qu'elle est employée en peinture, dans la préparation, pour neutraliser le contact du film avec le support indépendamment des effets de couleurs qu'elle produit ;

— intégrée à cette tâche, l'obturation est en peinture qui se fixe éventuellement comme préalable de veiller à l'opacité de la toile préparée. Elle se retrouve en gravure dans l'encrage où, d'ailleurs, la raclette sérigraphique peut servir, bouchant les incisions et essuyant les reliefs en même temps. L'obturation est aussi en sérigraphie lorsque l'imprimeur n'en veut pas, notamment par l'encre qui, séchant trop vite, bouche le tissu.

5. Le nappage désigne le seul étalement de l'encre sur le tissu tendu évitant tout contact avec la surface à imprimer qui produirait la traversée de l'encre. Il permet les impressions bien « nourries », uniformes, et empêche l'obturation des mailles par un séchage trop rapide.

6. Philippe Bruneau, « De l'image », *RAMAGE*, 4 (1986), pp. 249-295.

7. « Typon » : en photosérigraphie, ce terme désigne le pochoir ou le diapositif qui masque les parties que l'on veut imprimer de l'écran photosensible, en les protégeant de la lumière aux ultra-violets polymérisants. Elles pourront ainsi être débouchées par dissolution à l'eau tiède.

Ainsi que le note Jean Gagnepain⁸, l'activité est rarement monoplastique, et les dispositifs sont mis en œuvre par couples. Les tâches invoquées ci-dessus sont intégrées à d'autres ; ainsi, la taille s'associe, en gravure, à la linéarisation et celle-ci à la chromatisation en peinture, tandis que l'obturation est liée au raclage en sérigraphie. Il n'empêche que ces machines peuvent se retrouver d'une activité à l'autre sans que l'unité qu'elles forment se disloque. Outre l'exemple déjà cité de l'obturation-essuyage en gravure, en grattant la peinture, s'effectue en même temps le déplacement sur une surface lisse d'une pointe traçante qui donc, linéarise ; et les mailles de la toile à préparer sont bouchées par une raclette qui aplanit l'enduit, de même qu'en sérigraphie, une raclette trop étroite, laissant un trait, chromatisé et linéarise tout à la fois.

3. La mise en rapport des activités : sérigrave séripeinte, grapeint

La seule attention à ces unités d'intégration que le moindre de nos gestes manifeste est le corollaire d'un projet qui vise à mettre volontairement les dispositifs en rapport ; « sérigrave, séripeinte, grapeint » le signalent. Il serait cependant illusoire de penser que des gestes inédits puissent en résulter, les promesses n'étant pas ailleurs que dans l'outillage disponible. Il s'agit tout au plus de « faire avec » et autrement, pour que s'affirme une conduite plastique. Et tout le problème vient du fait qu'en voulant faire autrement, il faut néanmoins « faire avec ». Ce n'est pas parce que j'appuie en même temps que je racle qu'il y a estampage et obturation, mais parce que la raclette en question, participant par son chant à l'obturation, peut être matériellement une presse, par son pouvoir de résistance au point de rendre le tissu imprimant. Le changement efficace, en ce cas, fera du geste d'appuyer, non plus un projet velléitaire, mais la conséquence du choix d'une autre matière que le caoutchouc souple (bois dur, os, ou plexiglas). En limitant à deux les dispositifs impliqués par unités, le nombre en est réduit considérablement par rapport à la réalité de la production, mais c'est au bénéfice de l'appréhension du principe de leur intégration. Muni, en sérigraphie, d'une raclette étroite de plexiglas, je ne fais rien moins que linéariser, chromatiser, obturer, estamper, et racler, le tout en même temps et nécessairement. Je choisis, pour clarifier, quatre trajets en exemple qui mettent en évidence la relation elle-même d'intégration (fig. 1 à 4) :

— « La peinture sous soi et sous elle m'aime », où l'obturation se sert de la chromatisation, le séchage de la peinture remplaçant celui de l'obturécran,

d

— « Sur vi...e 2 » et « A » dévoilé, révélé, où le report sur tulle participe à l'obturation de ses mailles,

— « Voyons voir », où l'inscription du titre, partie intégrante du trajet, résulte d'un estampage-report par un tampon qui produit son empreinte par soustraction de matière, montrant le prélèvement d'ordinaire inaperçu avec le tampon-encreur,

— « Oisocchio 2 », où le moulage, employé en gravure, s'associe à l'obturation à la façon des filières qui produisent des barres de fer ou des spaghetti.

⁸. Jean Gagnepain, *Du vouloir dire. Traité d'épistémologie des sciences humaines, I, Du signe. De l'outil*, (Paris-Oxford, 1982), p. 162.

Invoquer par ces derniers trajets d'autres secteurs industriels, c'est dire que la relativité du travail plastique tient à la mise en œuvre de matériaux et de dispositifs qu'il est toujours possible de retrouver par ailleurs.

B. Ailleurs et Autrement

1. La peinture ailleurs

Pratiquée en peinture, il est de fait que la chromatisation n'est pas confondue avec les effets colorés qu'elle produit : on y a recours aussi bien pour constituer des écrans inactiniques, des piles solaires, ou inversement des façades de maisons d'un blanc rafraichissant que pour déterminer le cours d'une rivière souterraine, repérer les fonctions des cables ou des tuyaux, ou détecter telle cellule au microscope.

De même l'enduit se retrouve dans les vitres dégivrantes des voitures, les boucliers thermiques des capsules spatiales et ceux des brochettes huilées, les revêtements des sols et des murs, les protections diverses contre l'oxydation.

2. La gravure ailleurs

La gravure est ailleurs lorsque la taille sert au jardinier, au boucher comme au chirurgien, et que la lumière en lazer, tout comme l'eau, se fait forte jusqu'à découper des puces électroniques. Elle est autrement parce qu'à regret, quand il s'agit en quelque sorte de l'éviter par la peinture protectrice contre une pluie corrosive, comme le fait le vernis « à graver » contre l'attaque de l'acide. Elle est dans l'expérimentation banale de la dureté relative des matières qui rayent et se rayent. A noter encore que le principe du creux et du relief se manifeste non seulement dans l'imprimant, par estampage, mais dans le carborendum ou les stries des marches d'escalier, le crêpe ou les crampons des semelles, le pneu et la bande antidérapante, la lime, la râpe et le paillason, jusqu'au branchement de la prise électrique.

3. La sérigraphie ailleurs

C'est en effectuant des travaux d'isolation thermique parallèlement à la sérigraphie que l'obturation de celle-là a pu servir à celle-ci, le mastic élastomère remplaçant avantageusement la peinture acrylique par une absence de retrait qui introduisait en même temps le moulage recherché. Le fait qu'alors le colmatage des fenêtres confonde les creux et les trous, l'obturation des feuillures et des interstices, convoque de surcroît la gravure. En sérigraphie, l'insistance sur le pochoir, en tant que principe du trou et de l'écran, tient aux multiple dispositifs où on le retrouve : depuis la pulvérisation sur main, des grottes de Gargas, et les poncifs du mur des mille Bouddhas, en Chine occidentale, jusqu'à la carte perforée des premières générations d'ordinateurs, en passant par celle du métier Jacquard et de l'orgue de Barbarie. Que l'on puisse y ajouter le négatif photographique suppose, dans le rapport à la lumière, l'assimilation à un trou de la partie transparente. Ainsi la sophistication de la photosérigraphie constitue le redoublement d'un même principe. Celui-ci ne doit pas faire oublier le rôle du tissu qui par ses mailles régulières participe à l'épandage de l'encre, comme les grilles des moules de carrelage, à l'égalisation des carreaux.

II. L'APPREHENSION DES PROCÉDES : L'EFFICACITÉ EN CHANTIER

La description qui précède extrait de la réalité empirique d'une activité des exemples propres à concrétiser des hypothèses relatives à notre capacité technique instancielle. Elle ne porte pas sur l'activité de production elle-même, en tant que procédé unique permettant de réaliser telle affaire précise, mais sur les processus en cause qui relativisent le travail. Or, la réalité de la production, étant celle de la chose à faire et de l'efficacité, pour être faite du réaménagement de notre pouvoir technique instanciel, n'en est pas moins organisée mais autrement. C'est cette hypothèse du réinvestissement de l'outil qu'il s'agit ici de présenter puis d'étayer.

A. La performance : négation de la négativité instancielle

1. Principes du réaménagement

Globalement, la performance apparaît comme la négation de la négativité instancielle : alors que dans la fabrication l'outil nie le trajet en même temps qu'il l'analyse, dans la production c'est le trajet qui nie l'outil. A noter toutefois que la performance industrielle n'est pas à confondre avec la réduction sociologique des potentialités de la technique, ni le détournement d'usage avec le changement de fonction ou de mode d'emploi. Ce qui importe ici, c'est d'appréhender le réaménagement d'une capacité instancielle dans le rapport à la conjoncture de sa réalisation. La production se présente ainsi comme le pôle opposé de la fabrication ; niant celle-ci, elle se caractérise par l'efficacité, la synergie, l'autotropie, et la périergie :

— Par l'efficacité, c'est le principe polyergique de fabrication qui est nié par l'adéquation visée de l'opération au seul traitement de l'affaire en chantier. Ayant changé de plan de table, je m'y installe cependant comme si j'utilisais encore l'ancien, négligeant ainsi l'adaptation nécessaire de la hauteur du siège. Autrement dit, il y a eu changement dans la réalisation d'un même dispositif d'installation dont la permanence structurelle a causé l'erreur de manipulation (consistant à croiser les jambes alors que je ne disposais pas de la place suffisante).

— Principe industriel de production, la synergie crée de l'identité entre des opérations structurellement différentes et vice versa, à l'inverse du type qui classe les opérations en négligeant les affaires auxquelles elles participent. Des secteurs industrielles définissent ainsi. C'est pourquoi il peut paraître justifié de recourir au seul terme d'assemblage pour désigner le recours indifférencié à des opérations diverses telles que le nouage, la couture, la soudure, le collage, etc... pour réaliser la même affaire.

— L'autotropie de l'appareillage consiste dans le fait qu'une unité d'outillage se crée par simple réunion tangible qui fait habituellement parler « d'outil ». Pour le désigner par analogie avec l'autonyme, il fallait un autre néologisme, l'autoergon, tous deux ayant l'avantage, malgré la dissonance, d'éviter la confusion de ce qu'on a dans la main avec les processus qui le génèrent.

— L'industrie est périergique dans le sens où l'appareillage, visant la simplicité de la manœuvre, nie par coalescence des dispositifs la pluralité des machines

mise en œuvre. Ce sont ainsi les dispositifs déclanchés ensemble qui font appareillage en culminant dans le presse-bouton et, plus généralement, c'est la complémentarité performancielle des opérations qui conteste, du moins réaménage leur intégration. De cette façon, sont complémentaires le découpage que suppose le format et la linéarisation par l'écriture qui doit le prendre en compte, de même que la chromatisation et le découpage dans le procédé du pochoir, mais sont intégrées, et celles-là seulement, la linéarisation et la chromatisation qui concourent à l'écriture.

2. Hypothèse de mécanique et de téléotique

Plus précisément, il s'agit d'observer une double négation : de la mécanologie par la mécanique, et de la téléologie par la téléotique. L'hypothèse se précise alors comme suit :

Par le fabriquant réinvesti,

— les qualités utiles contestent le matériau en manifestant par degré sa définition par exclusion. Ainsi, à l'opposition adhérence/répulsivité se substitue la gradation continue adhérence, non-adhérence, non-répulsivité, répulsivité. Et les pouvoirs mutuellement se pondèrent, ne se réalisant que par couple : actif/passif, l'adhérence effective imposant la non-répulsivité, et la causticité, la non neutralité. La polymatérialité cesse, puisqu'il y a autant de degrés que de manifestations ;

— l'ustensile nie l'engin : ni le détournement sociologique du mode d'emploi ni la covariance (concept qui est précisé plus loin) ne sont la contestation de l'engin. Le principe de l'ustensile consiste plutôt dans la constitution d'une nouvelle unité à partir de la pluralité des engins concrètement mise en œuvre. Ainsi le tube de peinture contracte la pâte et le tube, la raclette, le manche et la lame, le cadre sérigraphique, l'épandeur et le réservoir, le champ pictural, la feuille de papier ou la toile de lin et la couche de peinture.

Par le fabriqué réinvesti,

— l'opération conteste la tâche : c'est ici un même dispositif qui est utilisé comme s'il en comportait plusieurs, de sorte que, par exemple, le nécessaire à chromatiser serve en même temps à produire des effets de lignes bien que la linéarisation n'y soit pas matériellement organisée ;

— l'appareillage refait la machine : la solidarité réelle des dispositifs impliqués aboutit à substituer des unités fixes de coalescence aux unités potentielles d'intégration.

De la même façon, il convient de préciser les concepts d'ersatz, d'assortissement, de secteur et de chantier respectivement dans le rapport à la covalence, la covariance, au type et à l'ajustement.

— Covalence et ersatz : en empruntant à la chimie le terme de covalence, homologue de la corrélation glossologique, non seulement se trouve désignées les identités partielles des unités mécanologiques, ce qui explique qu'on puisse hésiter entre tel ou tel autre engin similaire, mais ainsi je signale en outre que la chimie est constituée d'ustensilités plus que de « propriétés ». Dans ces conditions, recourir à l'ersatz de la peinture faite de colle pour réaliser un pouvoir d'adhérence, c'est encourir le risque de mettre en œuvre un pouvoir colorant, c'est en tous cas nier l'identité partielle qui tend à la confusion des deux engins en cause.

— Covariance et assortiment : dans, la mesure où l'assortiment réalise l'adaptation des ustensiles entre eux, leur spécialisation est telle que l'emploi de l'un ne peut aller sans l'autre, à l'encontre de notre capacité à assurer les variations complémentaires des ustensiles (covariance). On comprend ainsi que les dimensions d'une presse soient vécues sur le mode de la contrainte puisqu'on change moins facilement de presse que d'imprimant. Mais fragmenter l'estampe lorsque la longueur des rouleaux y oblige, ce n'est pas changer le format des feuilles de papier qui la constitue par collage-assemblage.

— Type et secteur : Indépendamment de la prégnance de l'intention et de la division sociale du travail, l'appréhension de l'art par ses fonctions le sectorise. L'industrie néglige le classement des tâches par types, fonction des engins qu'elles partagent, en lui substituant des regroupements par secteurs d'affaires. Si téléologiquement, la roue, engin de locomotion, est dans le modelage du métal par la roulette du graveur et se retrouve ailleurs dans l'engrenage, téléotiquement, la molette s'associe à la tige à trois pointes qui produit également un tracé un peu flou, et toutes deux au crayon dont elles tentent bien souvent de mimer les effets. Téléotiquement identique à celle du peintre, « la palette graphique » signale que l'ordinateur peut participer avec la peinture à la production de l'image. Mais du point de vue de la fabrication, ils sont sans rapport ; et « la souris » est là, par contre, et sa bille pour attester d'un rapport plus étroit sinon au jeu des petites voitures, du moins au stylo à bille.

— Ajustement et chantier : ces deux termes signalent que l'ordre instancier de la fabrication et celui de la production ne sont pas superposables. L'ajustement peut être le même alors que les chantiers diffèrent : c'est seulement le rapport déictique à la représentation à produire qui rend, comme on dit, le dessin ou la photo « coupés » alors qu'ils le sont toujours. Autrement dit, deux conduites se distribuant instancierement de la même façon, par le rapport d'ajustement nécessaire entre la production de la feuille de papier et le dessin ou la photo qui l'utilisent, s'opposent par la mise en page ou le cadrage.

3. *Trois modes de performance*

Dans le rapport à la conjoncture, trois modes de performance s'enchevêtrent qui expliquent bien souvent la divergence des opinions à l'égard des images et plus généralement des Beaux-Arts : il faut tout d'abord renvoyer sur ce point à l'empirie, la magie et la plastique telles que les définit Jean Gagnepain⁹. Il sera

⁹ *Du vouloir dire*, pp. 206-224, concernant :

— l'empirie : « De même que le scientisme n'est pas la science, l'empirisme n'est pas, il s'en faut, l'empirie. Le mot couvre, dans notre esprit, l'ensemble des procédés par lesquels l'homme expérimentalement agit sur son outil en vue, non d'un dépassement, mais d'une meilleure réponse aux exigences de l'univers auquel il se trouve affronté » ;

— la magie : « (...) à la différence de l'ingénieur agissant sur l'outil, le mage (...) met en quelque façon l'univers à la portée des appareils dont il dispose » ;

— la plastique : « Quel que soit (...) son talent, l'artiste est à nos yeux d'abord un artisan dont l'ouvrage trouvant en soi sa propre fin devient œuvre, sans que le goût soit concerné. Ce n'est point du même coup nier le style ou la sublimation, mais reconnaître dans la plastique

ici plus particulièrement question des fonctions déictiques et plastiques dans l'image.

Une affaire définie comme la mise en rapport de la gravure, peinture et sérigraphie est une fonction unifiante sans objet : se précise ainsi comment le travail est fait, reste à savoir ce qui est fait. Le thème de la « fragmentation » s'étant imposé, c'est non seulement une apparence d'objets fragmentés, mais la façon de faire elle-même qui finalise l'ouvrage. C'est que la visée plastique ne se gagne qu'à moduler, sinon concurrencer la fonction déictique qui ne manque pas de motiver le passage à l'acte. Toutefois, pour être aniconique, le mode de conduite en cause ignore, dans son principe, l'agressivité et le scandale iconoclaste qui s'ensuit. Il n'empêche qu'il puisse porter, par indication, des références justifiant une sémiotique plastique.

Si l'activité s'en tient à une stricte fonction déictique, il n'y a pas de façon de faire qui s'impose nécessairement : la synergie de l'outil, qui se précise dans « la diversité technique de l'image »¹⁰, est simplement à rappeler. Né sous la plume qui le signale autrement, Pinocchio en est réduit à n'être tout au plus qu'une image, fût-il une marionnette de fragments de bois articulés, ou un déguisement sans doute difficile. Son sort le plus courant est d'être mis à plat, image d'une image. Inclus dans le projet d'une fragmentation, il évolue entre le mime d'un démembrement illusoire, l'indication plus discrète de la marionnette par des fragments réunis et la matérialité de ceux-ci qui tendent à l'anéantir. Sa réalité de forme résulte d'un compromis avec la plastique que le thème de la « fragmentation » voudrait montrer en promouvant une façon de faire. Ainsi, l'image et le fragment s'entrelacent.

B. La déictique de la fragmentation ou la dénégation déictique des processus de fabrication

1. La variété technique d'une image

Un fragment de l'image de Pinocchio peut être obtenu téléologiquement et mécanologiquement de diverses façons. Plus précisément, si l'on considère la vignette auto-collante faisant référence au héros de Collodi, la simple fragilité du papier ou du PVC peut être employée : il suffit de déchirer la vignette. Pour peu qu'elle s'étire sans se rompre, le découpage fera l'affaire. S'il faut la conserver intacte avec les modes infinis de division, il est possible, pour la reproduire, de la photographier, de la dessiner, de la peindre, de la graver etc... Ces façons de faire différentes ne produisent certes pas la même apparence, mais elles suffisent à imposer une représentation commune qui les rend déictiquement similaires. Téléotiquement, le déchirage, le découpage ou l'éclairage, auxquels se combinent la manutention et la chromatisation, se trouvent indifféremment impliquées.

Si mécaniquement, intégrées en ustensiles distincts, la fragilité, la sécabilité, ou la luminosité, peuvent être requises et donc regroupées en dépit de leurs diffé-

effectivement une fonction. (...) En se prenant pour modèle, le geste, dans la figure se motive. De serve, la main se fait libre ou plutôt esclave d'elle-même ».

¹⁰ Je reprends l'intitulé d'une partie de l'article de Ph. Bruneau déjà cité (*supra*, n. 6), pp. 260-262.

rences, la différenciation mécanique n'est toutefois réaménagée que dans leurs réalisations séparées. Alors qu'instanciellement la fragilité se définit compte tenu de l'outillage toujours disponible, de telle sorte que le pouvoir qu'elle constitue ressort de l'opposition avec la solidité qui la relativise, du point de vue de la performance, la fragilité se mesure par la force qu'on peut déployer : du coup, il n'y a pas de pouvoir de fragilité, mais des degrés proportionnels aux tractions dont on dispose effectivement, et occasionnellement, de par le matériel réuni pour l'affaire en cause.

Il faut ajouter à cette description du réaménagement qualificatif industriel une production qui, conjoncturellement, redéfinit les frontières des unités de fabrication. Ainsi, l'ustensile conteste l'engin dans le sens où la paire de ciseaux, comme il est dit n'en est pas un, mais aussi une autre paire de manches, si je puis dire, et parce qu'elle se réalise encore par l'éclatement de ses composants, lorsque la lame et la contre-lame se retrouvent dans le cutter et la plaque de zinc associée en butée. Cette dernière façon de découper relève toutefois d'une autre répartition de l'affaire en intégrant par surcroît l'installation ; d'où l'avantage du moindre encombrement des ciseaux puisqu'il suffit de manipuler la paire d'une main et le papier de l'autre.

2. L'effet de dématérialisation

Si l'on considère encore le processus de représentation auquel la fonction déictique fait appel, c'est toute la réalité de la façon de faire qui s'évide pour s'emplir d'un autre objet que celui qu'elle présente. A cet égard, « Voyons voir » veut être exemplaire : le trajet est constitué de plusieurs pièces dont la fonction plus ou moins accentuée de miroir, fonction d'enregistrement de la lumière, module l'apparence de l'objet fabriqué, assurant la présence plus ou moins nette des tailles et du cartel du titre inséré. Ainsi, lorsque le reflet joue à plein, ou bien la vue creuse le plan du miroir, ou elle s'y accommode. Mais dans ce second cas, on peut ou non en appréhender la surface indépendamment de la référence au thème ¹¹ Gepetto-Pinocchio-oiseau, en portant notamment son attention sur les qualités sensibles des incisions garnies de poudre. Celles-ci peuvent à leur tour se dématérialiser lorsqu'on y voit, conceptuellement, de « la poudre aux yeux », de même que les deux surfaces, blanche et noire, peintes sur verre et sous verre avec le même concept de noir issu de l'emploi d'une pâte identique, de même que l'inscription « Voyons voir » rapportée à la formule muette du spectateur qui se rapproche pour inspecter. Notons que, dans ce dernier cas, cherchant à lire et décrypter, il ne se voit plus, pas plus qu'il ne voit ce qui masque le propre reflet de ses yeux. La photographie insérée montre encore autrement ce même rapport à l'objet connu du photographe qui enregistre, par l'effet de l'obturateur, précisément le seul instant qu'il n'a pas vu. En somme, les miroirs plus ou moins réfléchissants selon les pièces, indiquent le processus lui-même de dématérialisation qui fait oublier les façons de faire au bénéfice trop évident d'une référence externe.

¹¹ Cf. « Thème et schème » dans le même article de Ph. Bruneau, pp. 258-259.

3. Les images matérielles

Invoquer en exemple le fragment d'une image, l'image d'un fragment ou l'image du fragment d'une image, c'est sans aucun doute confondre les divers modes d'obtention d'un objet en y mêlant la représentation non technicisée par extrapolation à partir d'un morceau d'image accidentellement déchirée. C'est aussi réduire au même fragment conçu des objets différemment perçus. Sans même s'apesantir, le regard perçoit la singularité de chaque effet : le trajet linogravé n'a pas les finesses de l'offset. Il ne propose donc pas de Pinocchio la même image ; si un certain contour permet, dans les deux cas, de l'isoler et de le reconnaître, c'est en négligeant la face mécanique du trajet. Il n'y a que l'insistance plastique, attention portée à la façon de faire, par les matériaux et les dispositifs, qui puisse les réinvestir doublement dans une déictique. Chaque qualité utile, chaque ustensile porte une référence, et leurs combinaisons la fabriquent : parce que la brillance attire le regard jusqu'à l'aveuglement, elle est l'indice d'une volonté d'attirer le regard et d'en mettre plein la vue ; elle peut dès lors en être déictiquement l'indicateur¹². Mais, sitôt cet au-delà de la brillance désigné, elle revient en force par nécessité plastique : et le plan du miroir impossible à saisir fait place à sa fragmentation en une infinité d'éclats réfléchissant tous azimuts une lumière qui montre alors une surface. La ruine du miroir montre en même temps le dispositif de réflexion, que l'altération se réalise quantitativement, par fracture, ou qualitativement, par retour à la matité. De la même façon, le signal de Pinocchio-Gepetto-oiseau est occulté par le redoublement inversé des dessins, et la poudre qui sort plus ou moins du logement des tailles.

On conçoit ainsi que le souci de l'effet représentatif amène le spectateur de « l'art moyen » à crier au scandale iconoclaste, et que le plasticien, par volonté d'épuration, en vienne à traquer non seulement le mime, mais toute indication. La plastique n'est pas une question d'image, elle est aniconique plutôt qu'iconoclaste, mais on ne peut éviter qu'elle porte des références puisqu'on ne cesse de voir, d'imaginer et de penser, de projeter et de vouloir, en dépit de l'attention insistance qu'on peut prêter au « comment faire ». Quant à la façon de faire privilégiée par la plastique, elle tendrait plutôt à la contagion réciproque des deux faces de l'outil. La description qui suit voudrait le montrer.

C. La plastique de la fragmentation

1. La collusion du thème et de la façon de faire - Oisocchio 2 :

Oisocchio se présentait initialement comme un voile de tergal destiné ordinairement au rideau si ce n'était sa tension par agraffage régulier sur un cadre. La description ainsi faite transcrit l'appréhension d'une première séquence de travail, dite de préparation, qui prend en compte dès le début un objet visé particulier. Ceci suppose sinon des éléments matériels fixant déjà l'objet, du moins la conscience plus ou moins diffuse d'un quoi faire : en l'occurrence, le signal de Pinocchio doublé d'un oiseau. Mais cette intention représentative résultait d'une

¹² « La représentation symbolique est (...) technicisable par un genre d'ouvrages qui, ne renvoyant ni à l'univers des choses perçues ni au langage, sont fabriqués exprès pour être indice d'un sens ; c'est ce que j'appelle l'indicateur » (Ph. Bruneau, *ibid.*, p. 253).

pratique antérieure où l'objet, cette fois, fit irruption dans un travail sans y avoir été convoqué : c'est en regardant une estampe utilisant le dos d'une planche linogravée que mon attention fut retenue par l'ambivalence du contour de la forme principale. Précision utile : la planche linogravée était séparée en deux, forme et contre-forme, par une opération de découpage qui les faisait chacune exister à la fois comme plein et vide. Cette double image devait donc son ancrage, sinon son origine (prétendant par ailleurs exhiber un stratagème d'infantilisation signé « Walt Disney »), à un travail identique à la réalisation d'un pochoir hormis l'intention de destiner la forme négative à la poubelle, le reste devant constituer l'imprimant, le tout pour éviter le maculage d'un fond dont se détacherait impeccablement le pantin dessiné. A noter que la taille assure à elle seule le creux et le relief que la périergie du découpage-collage, analogue à la périphrase, traite ici de façon plus complexe mais moins besogneuse. Note de la note : si la linéarisation s'intègre à la taille par le burin, le ciseau ou la gouge, lorsque l'affaire est confiée au creux et au relief, l'intégration est négligée au bénéfice exclusif de la taille. Il suffit qu'inversement un objet dessiné soit l'affaire pour que la taille soit occultée (on comprendra qu'alors, en conséquence de ce qui sera exposé plus loin, la plastique puisse s'efforcer de montrer les deux opérations en cause).

Deux remarques s'imposent dès à présent :

— une continuité s'est réalisée entre deux séquences de travail par le réinvestissement d'une même opération dans deux affaires différentes, de telle sorte que la façon de faire de l'une fournit le thème de l'autre ;

— la conscience d'une diversité téléologique que décrit le concept de synergie doit être complétée par celle d'une ergotomie, si l'on veut appréhender la pluralité variable des opérations impliquables dans une même affaire.

2. L'attention prêtée à la façon de faire

Continuer la description oblige maintenant à préciser ce qui permet de dire qu'à un moment donné cesse le travail préparatoire.

Plastiquement, le travail commence dès que s'amorce la manipulation, c'est à dire par un certain regard sur les choses qui anticipe leurs imbrications. C'est que la finalité visée ne rend pas le trajet important pour le service qu'il nous rend, à travers lui, mais pour ce qu'il nous montre de lui-même. Ainsi, le châssis choisi ici n'engage donc pas seulement la solidité du cadre (finalité pratique) mais la présentation de l'objet, en deçà de la représentation : les quatre barres de bois qui le constituent par assemblage participent d'emblée par leur largeur et épaisseur à l'apparence escomptée. Qu'elles déterminent en outre l'ampleur des mouvements par le format qui en résulte relève cette fois de la mise en place des dispositifs qui justifie alors le caractère préparatoire d'un travail. Ajoutons que l'achèvement du cadre, « sérigraphique », par le tissu qu'il tend, n'est pas étranger à la conscience d'une séquence dans la conduite : c'est que l'appareillage ainsi constitué agit comme l'autonome ; il est autotrope en se définissant lui-même concrètement comme unité de manipulation, de sorte qu'il matérialise un début et une fin. Enfin, la visée plastique n'est pas nécessairement prégante dès le début, elle en concède à l'utilitaire, notamment lorsqu'il s'agit de produire et de rassembler le matériel à employer. Le tissu tendu incorpore plusieurs opérations : non seulement c'est une réalisation du champ lisse et plat, nécessaire à linéariser comme à

chromatiser, mais, par ses ouvertures de mailles et par sa souplesse, il participe à l'obturation et à l'estampage. L'articulation entre ces deux opérations requiert une attention particulière : l'estampage se réalise par frottage, cadre de tissu tendu sur la matrice, un pain de paraffine passé dessus ne déposant sa matière qu'à l'endroit des seules aspérités rigides rencontrées. Désigner le frottage comme une variante de l'estampage, non différente de lui, ne va pas de soi, l'identité des services rendus ne pouvant tenir lieu de critère. En se limitant au dispositif impliqué, on peut constater que la variation introduite tient seulement à la nécessité d'assortir entre eux les ustensiles de l'opération dont, concrètement, on dispose : seule la presse est en cause, qui, réduite au dos de la cuillère de fortune, ne peut appuyer en même temps sur toute la feuille à imprimer, de même que le crayon frotté sur son chant qui se lime simultanément. Pour Oisocchio, le pain de paraffine œuvre comme ce dernier ; le résultat est une estampe qui devient aussi pochoir par enchaînement des dispositifs. Il suffit pour cela que les dispositifs disponibles soient activés par une affaire se rapportant au thème de la fragmentation : la délimitation nette des zones peintes. L'antériorité d'une autre affaire ne fut pas non plus négligeable, qui m'obligeait à inverser en creux des reliefs imprimés, de sorte que l'estampe sur tissu tendu fut appréhendée comme un cadre sérigraphique, à contrejour, en veillant à l'obturation des écrans correspondant aux reliefs. Pour ce qui concerne plus particulièrement Oisocchio, le crayon de cire noire utilisé antérieurement fut remplacé par de la paraffine dont le caractère diaphane redoublait plastiquement l'intégration au tulle. C'était aussi une façon progressive d'apposer la couleur et de m'imposer peu à peu une direction de travail, en opposition avec la production du canard pinocchiesque visée d'emblée, mettant ainsi en scène l'alternance du comment faire et du quoi faire. Au total, un réseau de lignes à peine perceptibles était confronté au dessin non moins discret d'une silhouette. Pour ce faire, j'utilisai un pochoir de zinc, organisant une nouvelle fois, mais en sens inverse, le déplacement de l'obturation vers l'estampage. A noter que ce changement de mode d'emploi réalise dans les deux cas un changement de dispositif puisque le matériau de l'estampage n'est utile à l'obturation que dans la mesure où il réalise l'étanchéité nécessaire, de même qu'inversement, l'engin de l'obturation ne participe à l'estampage que s'il a du relief. En répétant plusieurs fois la même opération de frottage, le pochoir-imprimant placé et déplacé sous le tissu, le fragment d'une même configuration se trouve reproduit à l'encontre de sa référence à Pinocchio déjà contrecarrée par l'ablation.

3. *Les images aniconiques*

Toute fonction déictique n'est pas toutefois exclue, le mode mimétique ou iconique cédant le pas à l'indication. Ainsi, le pochoir portant gestaltiquement la représentation du canard pinocchiesque devient l'indicateur d'un vide ontologique d'intentionnalité pour peu que l'opérateur s'appesantisse sur un vide matériel jusqu'à y voir un indice acceptable sinon accepté. Du coup, c'est tout le travail qui est revu et polarisé par cette fonction signalétique particulière :

— ce sont les variations de transparence jusqu'à l'opacité, en passant par le diaphane, portées par le tergal, la colle de peau, le mastic élastomère et l'air environnant lui-même ;

— c'est le tissu qui s'évide en exhibant son ouverture de maille ;

— c'est le dispositif d'obturation qui s'efforce de conjurer ce vide ontologique, propageant cette visée à la linéarisation qui multiplie les objets pour remplir un cadre-boîte, à l'estampage qui tend à la continuité d'un réseau de fragments, à la chromatisation qui veut « en mettre plein la vue », au tamisage qui informe la matière amorphe « couillardée » au verso pour des résurgences de velour au recto, en commençant par l'assemblage du cadre, et du tissu au cadre, pour cerner un vide et le présenter ou le rejeter à l'extérieur ;

— ce sont les rencontres de dispositifs qui assurent, tantôt complémentaiement, tantôt conflictuellement la présentation du vide, tels le découpage, le collage et l'obturation, puisqu'en découpant pour boucher un endroit du tissu, j'introduis le vide de l'entredeux qui fait en même temps le pochoir et le cache, puisqu'en bouchant au mastic coloré le trou laissé libre par l'obturation à la colle de peau, les débordements de l'enduit montrent les limites du vide où la couleur débouche, puisque le tissu tendu par l'assemblage montre aussi que la tension menace de causer la déchirure en mastiquant.

4. Principes plastiques

Repérer comment l'imaginaire s'inscrit dans une façon de faire témoigne déjà d'une intention plastique bien que la plastique réside dans la seule attention à l'autostructuration du travail. Ce n'est que sociologiquement qu'une pratique instituée de monstration se donne comme finalité de la rendre manifeste à travers la seule organisation du trajet. L'intérêt récent porté à l'environnement spatial et temporel de celui-ci tend d'ailleurs à le détronner au profit d'une présentation du mode plastique qui voudrait étendre l'œuvre à tous les paramètres de la conjoncture¹³. Tentative désespérée, puisque la production ne peut maîtriser totalement ceux de l'exposition, sauf à réduire au pantin l'exploitant visiteur qui ne manque pas, pour être, de s'inscrire toujours dans une autre conjoncture. Il s'agirait plutôt, et de manière moins ostentatoire, de repérer des principes plastiques à l'œuvre dans toute production, qu'elle vise ou non l'ostension, d'autant qu'ils tendent à échapper à l'espace et au temps matériels du trajet.

En l'occurrence, l'appréhension du rythme (synonyme de « figure » par traduction de *Du vouloir dire* de Jean Gagnepain) amène à déplacer la composition du plan de la représentation perçue ou conçue que l'esthétique instituée privilégie (même lorsqu'elle invoque la dialectique de la matière et de la forme, de l'opacité et de la transparence) vers celui de la conduite outillée. Par ailleurs, si la plastique est aniconique (ainsi qu'il a été dit plus haut), elle n'est pas pour autant pur formalisme, mais substitution du décor au thème, en donnant à la décoration non pas le sens académique d'adjonction d'ornements mais celui d'une configuration faite d'elle-même, de son ordonnance interne. Autrement dit, tout autant que la déictique, la plastique est fonction à part entière. Choissant de rendre celle-ci

¹³ « Constructeur, trajet, exploitant, vecteur : Tout ouvrage est le fruit, en même temps que du trajet particulier, au sens où nous l'entendons, qu'impose la conjoncture et du vecteur qui spatialement, temporellement, financièrement le mesure, de celui bien sur qui l'exécute, mais non moins de celui qui en profite et qui — en raison de la connotation sociale des termes usage et usager reçoit chez nous le nom d'exploitant ». (J. Gagnepain, *Du vouloir dire*, p. 173).

déterminante dans le travail, on ne peut exclure la présence de celle-là, mais au mieux, exploiter leur mutuel enrichissement.

Pour être composition, l'œuvre ne saurait séparer les qualités sensibles de la métrique, du registre, et des rencontres de dispositifs. Ces réalités d'analyse permettent toutefois de l'appréhender.

S'agissant de Oisocchio, ce sont des qualités utiles diverses de pouvoir colorant, réfléchissant, diffusant, de transparence et d'opacité qui, se faisant écho ou se renforçant de leur contraste, émergent aux qualités sensibles : le gris du voile, le blanc de la paraffine et celui du cadre et du mastic se montrent mutuellement, la colle de peau, brillante, varie leur jeu. La métrique est donnée par la taille de la raclette confrontée, dans son coup, au carré du fragment frotté et à celui du cadre tout entier. La surface ainsi organisée par la forme, les limites, l'étendue, l'orientation, les proportions des deux carrés employés, redivise l'espace matériel du cadre qui parvient alors au format. L'opération surdéterminante impliquée d'obturation fournit un registre fragmenté par la déperdition rapide de la matière appliquée. La rencontre avec un dispositif de chromatisation où le pinceau perd lentement sa charge, faisant des traits interminables, assure une facture contrastée opérant toutefois la fusion des couleurs.

Le thème produit procède à la fois de son intrusion et de sa programmation : le canard pinocchiesque est prévu tel qu'on le reconnaisse, sinon tel qu'il est dessiné. Que son apparence dans le trajet soit celle d'une silhouette évidée occupant le coin droit du cadre tient déjà de l'apport déictique du matériel employé qui donne une fonction imageante au principe du trou (pochoir), à la colle de peau transparente, au voile diaphane, chacun redoublant l'inexistence de l'être, et à la mise en page qui rend le Pinocchio « coincé ». La même utilité du masking-tape, du spardra et du baillon fait qu'une double barre en forme de croix et de pansement cache et montre en même temps l'endroit d'une bouche réduite au silence.

Ce n'est plus le thème, mais son intrusion qui est elle-même programmée par un réseau linéaire qui laisse le champ libre à un imaginaire non délibérément intentionnel. La survenance d'un autre motif d'oiseau est une des surprises de cette linéarisation-chromatisation de prime abord livrée au projet immédiat. Le doigt est ainsi mis sur son origine faite du rapport à l'antécédant canard : l'un paraît fendre l'air librement pour éviter l'autre en exemple. Que l'œuf leur succède n'est pas étonnant bien que le réseau ne permît pas qu'il fût dans un nid.

Mais la seule occurrence des courbes le matérialisant ne correspond qu'à un projet déictique. Pour que le thème soit traité plastiquement, il faut qu'il soit pris dans le rythme. La composition est à ce prix qu'il ne se forme plus d'objet qui ne soit en collusion avec l'ordonnance qui se propose. Un accord est donc à trouver, faute de quoi il n'en résulte que la conscience d'une censure par une conduite à tenir. Plus encore, et comme on dit, en y touchant, l'ordre plastique compromet le projet déictique qui tend à s'établir au point d'impliquer un nouveau thème. Ainsi, pour celui qui ne vise que l'objet de représentation à produire, la manipulation plastique est une compromission acceptable tant que le propos initial, à son gré, n'en pâtit pas. Inversement, le souci du rythme conduit à promouvoir l'accident, et jusqu'à la catastrophe pour le thème, pourvu qu'il amorce un nouveau rythme.

Initialement, il n'était pas prévu, non plus, que le voile reste tendu sur le cadre-chassis. L'effet obtenu par un travail antérieur, Oisocchio 11, m'assurait que le blanc de cet encadrement n'avait qu'une fonction neutre. Un peu de gris dans la colle de peau en décida autrement : les couleurs réclamaient le blanc. Il n'était donc plus question d'anticiper un voile flottant dans l'air comme l'oiseau, il fallait faire avec sa tension présente, sans escompter la légèreté. Que m'apportait la tension ? Par rapport à la lumière, un pouvoir diffusant homogène qui devait s'affirmer jusqu'à dématérialiser le tissu en ambiance brumeuse, despatialisant la surface en un nuage, en profondeur et en avancée. Rétrospectivement, l'opalescence du mastic élastomère agissant dans le même sens lui fit écho, produisant la mutation d'une qualité utile en qualité sensible. La transparence et l'opacité, employées en même temps par la colle de peau et la pâte de peinture, en comptant le voile de tergal et le mastic eux-mêmes, de qualité voisine ou opposée, me rendirent plus sensible à cet effet. Bien que structurellement opposée à la transparence comme à l'opacité, ce pouvoir de diffusion participe à leur réalisation graduelle. Il en résulte une sensibilisation aux seuils puisqu'il s'en faut de peu que l'opacité ne se présente, par une simple disposition du voile à contre-jour, que la transparence ne s'affiche, par application étroite contre un mur sombre et accidenté. Il s'ensuit du même coup l'introduction d'un rythme intégrant la colle de peau et la pâte de peinture, le voile de tergal et le mastic.

Il résulte de cette description une illustration de l'endocentrisme de la plastique postulé par la théorie de la médiation en tant que mode de production agissant avec l'empirique (l'utilitaire autrement désigné, surtout concrétisé ici dans la décitique). La plastique n'y est toutefois qu'effleurée puisque définissable aussi par différence avec le magique qui ne manque pas d'être réparti dans une dualité tant que la trilogie des modalités de la performance industrielle, empirique, magique et plastique, n'est pas précisée corrélativement. Il ne s'agit là, autrement dit, que d'un premier tri et d'une promesse d'affinement.

Gilles LE GUENNEC
U.E.R. des Arts,
Université de Rennes II



Fig. 1
« La peinture sous soie et sous elle m'aime » (partie haute)
Sérigraphie et acrylique sous soie - 66 x 89 cm - juin 86.

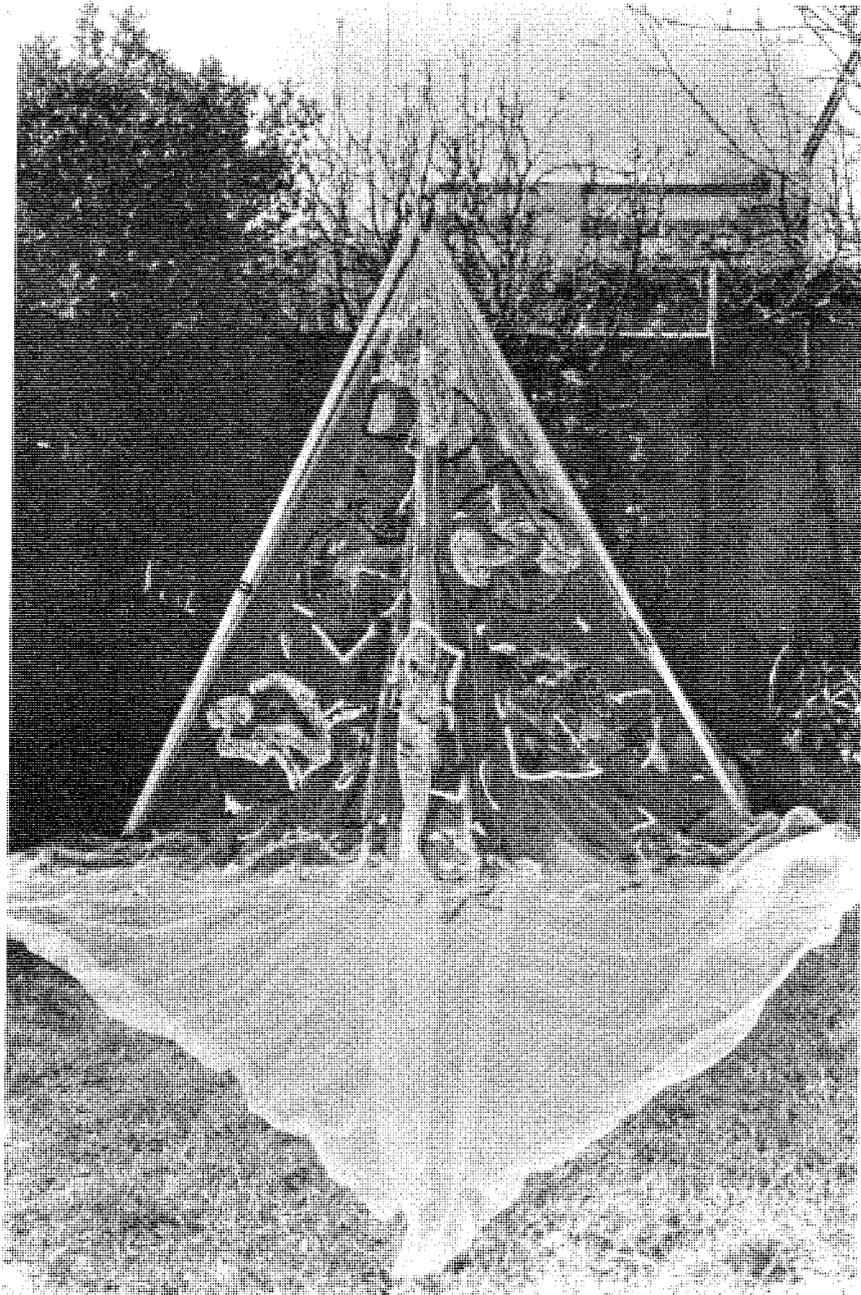


Fig. 2

« Sur vi.d.....e » 2, mars - av. 86 - 3 m x 3 m
mastic silicone et élastomère, encres, tulle.
installation variable en fonction du lieu.

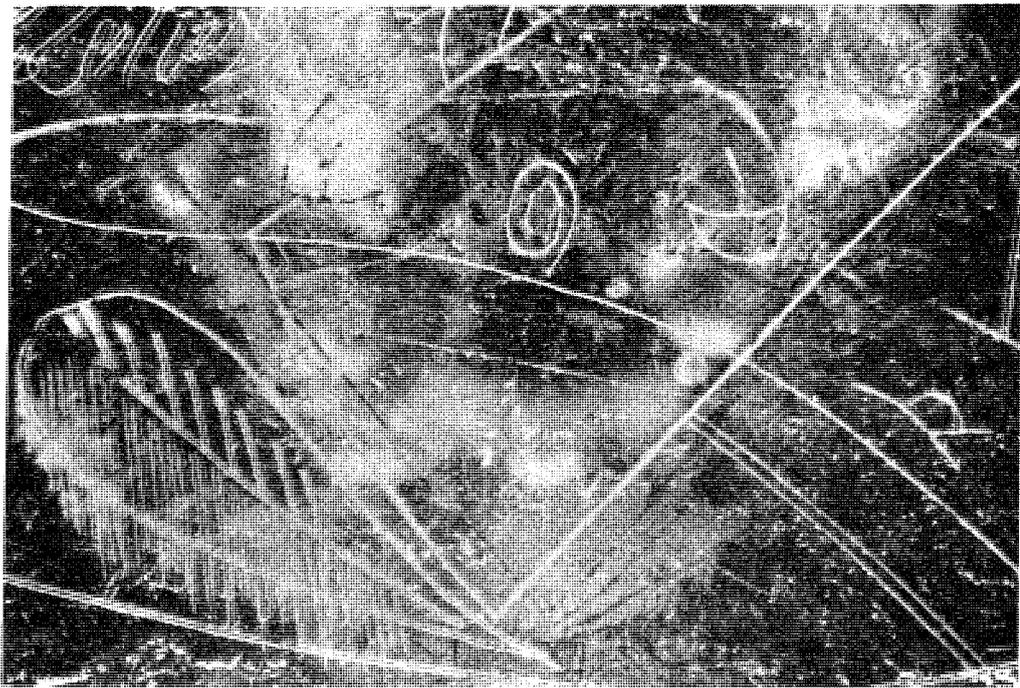
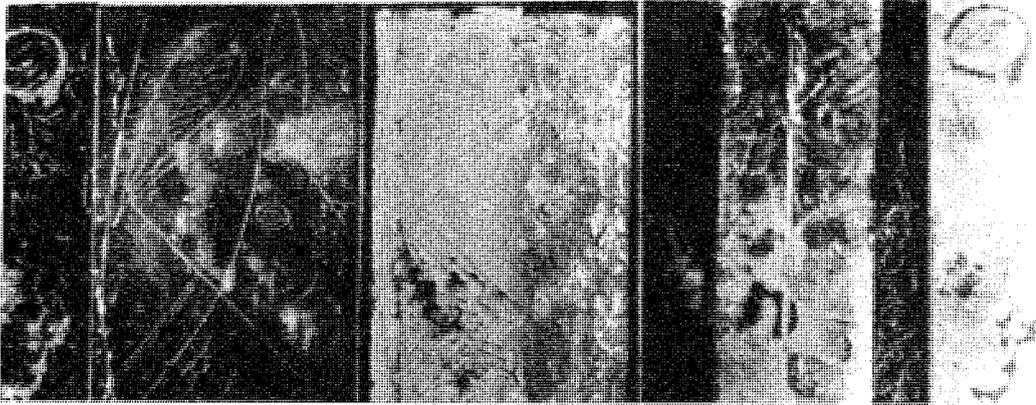


Fig. 3
« Voyons voir », 66 x 50 cm - avril 85
Burin et pointe sèche sur « perspex », « encrage », avec pigments en poudre,
double arrachage par adhésif et argenture - dorure combinés.



Fig. 4
« Oisocchio 2 » - 215 x 215 cm -
Elastomère et acrylique sous et sur voile de nylon,
« crayolor », paraffine, colle de peau, encres à l'eau - mars 86.

EN LISANT LES VIEUX LIVRES, L'HISTOIRE DE L'ARCHEOLOGIE

L'histoire de l'archéologie est une préoccupation de *RAMAGE* que les hasards du voisinage m'ont fait connaître voici quelques années. Cette découverte a fourni une orientation supplémentaire à mes lectures : je ne suis rien moins qu'un archéologue, mais j'ai depuis toujours le goût des vieux livres et je me plais maintenant à y relever ce qui intéresse le passé de l'archéologie. C'est ainsi qu'ici même j'ai naguère sorti de l'oubli un roman de notre vieille « Bibliothèque rose » pour le rapprocher de deux autres textes, l'un plus connu et l'autre franchement illustre, et faire ainsi apparaître dans la littérature des années 1867-1886 le thème de l'« archéologue abusé »¹. Ce sont, cette fois, quelques notes de lecture que je propose aux lecteurs de *RAMAGE*.

L'anticipation archéologique, ou le passé décomposé

Les Ruines de Paris en 4875, Documents officiels et inédits est un livre pet. in-8° de 99 pages, anonyme, paru à Paris en 1875. On y rapporte l'histoire d'une expédition scientifique organisée en 4875 par l'Empire calédonien — capitale Nouméa, qui, « comme le veut la tradition, doit son origine à une colonie parisienne » (p. 4) — sur l'emplacement de Paris, aujourd'hui recouverte de « monceaux de sable » (p. 22) et habitée par des « hommes encore à demi sauvages » (p. 77).

La relation consiste en sept textes différents, écrits à Paris à l'exception du deuxième et du cinquième :

1 A. Thibault, *RAMAGE*, 5 (1987), pp. 107-112.

I - Rapport de l'Amiral baron Quésitor au Ministre de la Marine et des colonies à Nouméa sur une première reconnaissance faite au site de Paris (pp. 1-25).

II - Lettre du Comte A. Statarie, Ministre de la Marine, à l'Amiral, lui annonçant l'envoi d'une commission scientifique et du matériel nécessaire à l'exploration (pp. 27-33).

III - Lettre de L. Le Rouge, membre de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, au Ministre de l'Instruction publique, des cultes et des Beaux-Arts pour lui rendre compte des premiers résultats de l'expédition (pp. 35-53).

IV - Lettre de J. Lepère, membre de l'Académie des Beaux-Arts, au même Ministre et aux mêmes fins (pp. 55-63).

V - Compte rendu de la séance du 17 mars 1876 de l'Institut impérial de Calédonie (section des Beaux-Arts) sur une statue équestre de Paris (pp. 65-72).

VI - Lettre de L. Valfleury, membre de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, au Ministre de l'Instruction publique et aux mêmes fins que III et IV (pp. 73-88).

VII - Lettre de l'Amiral Quésitor au Ministre de la Marine, lui annonçant que ses marins, séduits par la propagande de la peuplade installée à Paris, refusent de regagner Nouméa (pp. 89-98).

Vient enfin (p. 99) un abrégé, en latin, du début de l'*Ecclésiaste*, I, 2, 11 et 14, que je traduis ainsi : « Vanité des vanités, tout est vanité. Il n'est pas de mémoire du passé ; et non plus du futur, il ne sera de souvenir chez les hommes futurs. J'ai vu tout ce qui existe sous le soleil : c'est une vanité universelle ».

Le propos de notre opuscule n'est pas tout à fait homogène : bien qu'elle semble principalement viser l'archéologie comme le fait entendre la citation biblique servie en manière de conclusion, la satire, en plusieurs pages, prend pour cible la société française du temps : curieusement, si l'Empire calédonien a exactement conservé les institutions de la III^e République débutante — mêmes ministères, mêmes sections de l'Institut —, la « peuplade » (p. 9) ou « tribu » (pp. 12,76) occupant le site de Paris a gardé les us français, en particulier politiques, des années 1875 (I, pp. 8-19 ; VI, pp. 77-79) et un esprit républicain si contagieux qu'il pousse à la « mutinerie » (p. 92) les sujets de l'Empereur de Calédonie (VIII) et leur fait adopter « les rêveries politiques de ces barbares » : République, liberté de la presse, suffrage universel, etc. (p. 94). Mais la majeure partie du livre, et qui a seule à nous intéresser ici, est un persiflage de l'archéologie.

Expressément donnée comme intéressant celle-ci (p. 38 et 43), l'Expédition calédonienne de Paris n'est pas l'apanage des seuls archéologues, mais avec ses « trois membres de l'Académie des Beaux-Arts, trois membres de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, et trois membres de l'Académie des Sciences » (p. 32) rappelle l'Expédition française de Morée dont elle garde les préoccupations en faits de géologie, de flore et de faune (pp. 39-42).

Après que le Ministre (II, pp. 30-32) ait bien voulu nous faire connaître, dans une énumération à la Rabelais, de quel matériel il dote l'Expédition, savoir, servis par deux régiments d'infanterie de ligne et trois régiments du génie :

« 10,321 pioches.
 9,814 pelles.
 2,503 pinces.
 1,001 pics.
 6,062 balais de bouleau.
 3,602 balais de bruyère.
 1,025 balais de crins.
 6,206 brouettes.
 1,309 tombereaux.
 807 guérites.
 1,206 wagons de terrassement.
 301,837 kilos de rails.
 12,004 traverses.
 203,128 coussinets.
 711,902 boulons.
 127 niveaux d'eau.
 142 mires.
 59 plaques tournantes.
 24 grues à vapeur.
 19 balayeuses mécaniques.
 201 locomobiles.
 99 locomotives.
 163 appareils télégraphiques.
 307 disques.
 29 boussoles.
 4,721 poteaux.
 11,111 kilos de fil de fer.
 122 ânes.
 603 mulets.
 3,001 chevaux.
 13 photographes» ,

nous voyons nos archéologues au travail. Ils font bévues sur bévues : restitutions fantaisistes, identifications fausses, chronologie erronée.

C'est d'abord une « querelle chronologique qui divise depuis si longtemps les archéologues » qui trouve « une solution définitive » : la révolution géologique qui a anéanti Paris n'est pas postérieure à 1700 (p. 43) ! Puis l'on passe à l'exégèse de monuments particuliers. Les savants calédoniens sont aussi philologues que les archéologues classiques du XIXe siècle : ils sont armés d'instruments de travail tout semblables : une *Anthologie française* rappelant l'*Anthologie palatine* où sont conservés, par exemple, quatre vers de Musset (p. 82 et aussi p. 44) ; une *Recueil général des historiens français* qui comporte au moins douze volumes (pp. 45, 49, 69, 80), des *Extraits* de Joanne (pp. 20-47), etc. Et surtout ils ont le même goût déclaré

des inscriptions. Pour leur premier exercice épigraphique (III), les voici devant « l'arc triomphal élevé sur la rive droite de la Seine » et que « trois jours suffirent à » « déblayer » (p. 43) ; aussitôt, grâce à un fragment de Duruy renfermant une liste des principaux chefs français (p. 45), ils confondent les généraux et les batailles : comme « l'action du temps a rendu la plupart de ces inscriptions illisibles » (p. 45), « nous ne pouvons donc citer, parmi les batailles, que celles de :

Kellermann.
Lannes.
Augereau.
Ney.
Masséna.
Lafayette.
Kléber.
Dumouriez.
Murat.

Et nous avons recueilli seulement les noms des généraux :

Valmy.
Montebello.
Castiglione.
Elchingen.
Austerlitz.
Marengo.
Wagram.
Aboukir ».

Ils ne sont pas plus heureux (III) avec la restitution d'une « plaque indicative » (p. 49) provenant de l' « immense avenue » (p. 47) conduisant à l'arc triomphal :

AVENUE
DES
CHEFS-ILLUSTRES.

«La lumière était là, et elle ne tarda pas à luire à nos yeux. Une courte conférence nous suffit pour restituer les lettres effacées par le temps, et compléter l'inscription, qui doit évidemment être lue ainsi :

AVENUE
DES
CHEFS-ILLUSTRES.

L'avenue des Chefs-Illustres aboutit à une vaste place, autrefois décorée avec magnificence».

Les interprétations autres qu'épigraphiques ne valent pas mieux. Nos archéologues considèrent cinq monuments. D'abord l'obélisque de la Concorde (III, pp. 51-52) : «Nous pensons qu'on doit y reconnaître soit un ex-voto, soit un monument religieux élevé à la mémoire des anciens nautes qui inaugurèrent le commerce

par eau, resté toujours si actif sur la Seine. La situation de cette place au bord du fleuve, un fragment d'inscription ainsi conçu : ERE DE LA MARINE et les débris de nombreuses colonnes rostrales, tout concourt, en effet, à démontrer que les intérêts et les services de la navigation fluviale se centralisaient en cet endroit».

Ainsi éclairés sur la « Place de la Navigation » (p. 58), ils s'interrogent ensuite sur le Jardin des Tuileries, le groupe du Laocoon et le Rémouleur (IV, pp. 59-61) :

«Nous savons par Max. du Camp (*Fragments*, I, 9, 37) que les jardins étaient fort rares dans l'enceinte de Paris ; notre première pensée fut donc que cet immense espace avait dû servir de cimetière, et les fouilles partielles, exécutées un peu au hasard sur divers points, ont confirmé cette supposition.

Plusieurs tombes existent encore. Dans celles que nous avons ouvertes, toutes traces de corps organisés avaient disparu sous l'action des siècles ; mais le groupe et la statue qui surmontaient deux d'entre elles étaient encore en parfait état de conservation.

Le groupe est composé de trois personnes : un homme vigoureux et deux jeunes gens, ses fils sans doute : tous trois luttent désespérés contre des serpents qui les tiennent enlacés. Nous ne possédons aucun renseignement sur le terrible accident qui coûta la vie à cette famille, et la situation géographique de Paris ne permet guère d'admettre que des serpents de cette taille aient jamais pu y vivre en liberté ; ceux-ci s'étaient donc échappés sans doute de quelque ménagerie, et n'ont été repris qu'après avoir immolé ces trois innocentes victimes.

La statue, sculptée également dans le marbre, représente un rémouleur occupé à aiguïser un couperet sur une pierre. La tête est belle et expressive ; mais nous ne saurions dire par suite de quelle circonstance exceptionnelle on éleva un tombeau de marbre blanc à un homme d'une condition si humble, et qui semble avoir à peine possédé de quoi s'acheter des vêtements. Peut-être faut-il y voir le héros populaire de quelqu'une de ces insurrections politiques si chères aux Parisiens».

Puis ils traversent la rue et découvrent la statue de Jeanne d'Arc : d'abord décrite par J. Lepère qui reconnaît l'image d'une jeune fille armée et signale dans la cavité de la statue « ces mots tracés à la craie : *République française. Pucelle d'Orléans* ; phrase inexplicable qui complique le problème au lieu de l'éclaircir » (IV, pp. 61-62), elle est expédiée à Nouméa où elle fait l'objet d'une séance de l'Académie des Beaux-Arts (V). La commission chargée de l'étudier a émis trois hypothèses :

— ce serait la statue d'une Amazone, mais plusieurs savants opposent l'armure complète, la figuration du sein gauche et les mots inscrits à l'intérieur du monument (pp. 68-69) ;

— à rapprocher ceux-ci de fragments de Thiers, Michelet et L. Blanc faisant connaître que « les Français (ont) été gouvernés pendant quelques années par une femme nommée République », « n'est-il pas tout naturel qu'une statue lui ait été élevée » (p. 69) ? mais on objecte que ces vues ne s'accordent pas à la seconde ligne de l'inscription ;

— c'est celle-ci «qui doit nous fournir l'explication du problème» (p. 70) : au bout du compte il s'agit d'une Minerve « fondue dans la ville d'Orléans, sous le gouvernement de la reine République » (pp. 71-72) .

C'est ensuite le rez-de-chaussée, seul conservé, du Musée du Louvre qu'ils prennent pour « l'imposante nécropole où, depuis l'origine de la monarchie, étaient déposés les restes mortels des souverains français » (p. 79). Le commentaire s'égare sur des cercueils de pierre « chargés d'inscriptions en caractères hiéroglyphiques », « langue sacerdotale des Français », qui s'écartent parfois de ceux du monolithe de la Place de la Navigation (pp. 79-80) ; ainsi que sur des « statues et de(s) bustes représentant les rois et les reines de France » (p. 80) : certains étaient presque nus, qui « préféraient imiter certains dieux des religions primitives » (p. 81) ; il s'y trouve des Vénus, dont une à laquelle « les deux bras manquent malheureusement » ; « l'on doit attribuer ce chef-d'oeuvre au célèbre sculpteur Karpeau qui florissait vers la fin du seizième siècle » (p.82-83).

Enfin la Mairie du Ier arrondissement et Saint-Germain-l'Auxerrois, «deux églises construites sur le même plan et reliées entre elles par une tour octogone. Nous avons déblayé seulement les façades, qui sont fort élégantes, et nous avons appris ainsi que l'un de ces temples était consacré à Sainte Marie du Louvre. Une inscription, gravée dans la pierre et sans doute incomplète, portait, en effet, ces mots :

MAIRIE DU LOUVRE

et tous les philologues savent qu'en vieux français l'A étymologique qui portait l'accent se renforçait et devenait la diphtongue AI ; on écrivait donc *Bretaigne* pour *Bretagne*, *Champaigne* pour *Champagne*, *Mairie* pour *Marie*, etc., etc. Votre Excellence ne l'ignore pas, la philologie est devenue, de nos jours, une science exacte au même titre que l'algèbre.

Mais toutes les vérités s'enchaînent, et le texte de cette inscription venant confirmer les données fournies par l'examen architectural, il nous est démontré avec une rigueur mathématique que le monument en question a été élevé avant le seizième siècle de l'ère chrétienne».

Le livre n'est pas signé. Je n'ai pas tenté l'enquête qui peut-être eût permis d'en lever l'anonymat ; mais l'auteur, en tout cas, était quelqu'un de bien au fait des us archéologiques du temps et le style des lettres adressées aux Ministres est tout à fait celui des *Rapports de Missions scientifiques* ou des lettres, publiées dans le *Bulletin de correspondance hellénique*, que les membres de l'Ecole d'Athènes expédient à leur directeur, avec le même souci des empêchements journaliers tels que l'obstacle des gelées et des neiges (p. 58). On aimerait aussi savoir s'il s'en prend collectivement aux archéologues ou s'il vise tel ou tel savant particulier. Si oui, la clé est dans les noms des académiciens calédoniens dont il faudrait déterminer s'ils sont de fantaisie ou le pastiche de noms d'académiciens de 1875. On relève,

à l'Académie des Beaux-Arts : J. Lepère (p. 63) et Mr. Legendre (p. 68) ;

à l'Académie des Inscriptions : L. Le Rouge (p. 53) et L. Valfleury (p. 88) ;

sans indication, mais paraissant appartenir à la même Compagnie : Mr Chevalier (p. 82) qui attribue la Vénus de Milo à Karpeau et MM. Pinson et de Grandpont qui opinent dans la séance de la dite Académie (p. 86) ; enfin M. Seyssel, membre de l'Expédition (p. 96) ; M. Nairan (p. 52), apparemment égyptologue ; M. Dartieu (p. 6), qui a « savamment restitué » les fragments géographiques de Kortambert (sic)².

En tous ces noms je n'ai su reconnaître, au consulté des annuaires de l'Institut, que quelques transpositions quasi certaines : à l'Académie des Beaux-Arts Ph.-H. Lemaire et J.-E. Lenepreu correspondaient assez bien à Lepère et Legendre ; à l'Académie des Inscriptions E.-F. Leblant et J.-P. Rossignol à Le Rouge et Pinson. Mais ces ténèbres prosopographiques sont au fond assez secondaires et le principal de l'intérêt est pour nous le projet du livre.

Il est, en un mot — et selon une idée qui se fait déjà furtivement jour chez Balzac³ — d'anticipation archéologique : ordinairement c'est la science archéologique qui est de notre temps tandis qu'appartient au passé l'objet dont elle s'occupe ; dans l'anticipation, au contraire, c'est l'objet archéologique qui est de notre temps et la science qui appartient au futur (ne pas confondre, par conséquent, avec les utopies du genre de *L'an 2440* de L.-S. Mercier, qui, pour stigmatiser l'insane du sien, s'imagine l'état du monde après un progrès de quelque sept siècles ; ni avec notre science-fiction qui est toujours de notre temps mais s'applique, par pronostic, à un objet futur). De cette inversion où l'on imagine la science de demain considérant la réalité d'aujourd'hui, l'avantage méthodologique éclate aux yeux : pour parler en vieux professeur, je dirai qu'ordinairement l'archéologue fait de son mieux pour approcher d'un livre du maître qui toujours lui échappera ; dans l'anticipation, on a le corrigé et on imagine la copie forcément fautive que rendra l'archéologue à venir⁴. « Quand on trouvera notre maison dans deux ou trois

² Sous une graphie barbare à la Lecomte de Lisle, tout le monde reconnaît Carpeaux en « Karpeau ». Mais Eugène Cortembert est aujourd'hui plus oublié : son œuvre n'en occupe pas moins seize pages du Catalogue général des livres imprimés de la Bibliothèque Nationale.

³ Ph. Bruneau, « Balzac et l'archéologie », *L'année balzacienne*, 1983, p. 31.

⁴ Je rends grâce à M. Pierre-Yves Balut de l'aide qu'il m'a apportée dans la formulation de ces distinctions.

Et aussi d'une longue lettre qu'il m'a adressée au reçu de mon manuscrit et dont il veut bien que je reproduise ici les termes. Il m'y fait sentir « que les bévues archéologiques des savants calédoniens ne sont pas toutes du même ordre ni de même gravité :

— certaines erreurs tiennent à l'ambiguïté fondamentale du raisonnement archéologique qui fait que nous-mêmes, dans ces conditions, nous nous tromperions encore : si dans une opération archéologique, nous ne disposons que des moyens logiques pour établir la congruence, par vraisemblance, par simple cohérence des faits, sans possibilité de poser leur sens suivant d'autres sources, nous avons autant de chance de nous tromper que d'avoir raison et la démonstration est impossible. C'est précisément le cas de l'identification de la place de la Concorde comme « Place de la Navigation » sur la base, toute raisonnable, mais non congruente à la situation du temps — le nôtre —, de la proximité du fleuve, des colonnes rostrales (de l'éclairage d'Hittorff), de l'inscription non restituée (Minist)Ere de la Marine, et de l'affectation, plus conjecturale, de l'obélisque comme ex-voto des « Nautes » ! Mais ne nous moquons pas,

siècles, on dira ceci ou cela », et toujours sous-entendu : erronément ; faisant apparaître le risque sans cesse couru de l'interprétation archéologique, l'anticipation est pédagogique⁵. Au début de ma carrière, les élèves répétaient à qui mieux mieux que la comédie *castigat...*, que par le persiflage elle corrige les abus du monde : avec la satire de l'anticipation — comme avec la parodie, tel le canular qu'ici-même Ph. Bruneau et P.-Y. Balut ont naguère monté à propos de mon jardin⁶ — le petit monde des archéologues trouve sa Thalie ! Mais une Thalie qui y va fort et

nous faisons toujours de même dans mille et une situations similaires, où l'impossibilité d'un raisonnement congruent nous laisse toute liberté, avec force logique, de refaire le monde à notre convenance. Par quoi, littérairement, les Calédoniens nous apparaissent, plutôt touchants car il vaut mieux ne pas les fustiger sur un point où nous risquerions aussi d'être fautifs — et leur erreur, éminemment instructive sur notre discipline. On pourrait encore rattacher à ce genre d'erreur la restitution d'un nom de rue : ne sachant pas qu'il existait des Champs-Élysées dans le Paris moderne, le nom de l'avenue, à partir des vestiges conservés, a été transformé en celui «des chefs-illustres» ;

— un second type d'erreur, touchant encore comme un propos d'enfant ignorant, tient à un simple défaut d'érudition qui ne concerne pas l'archéologie, mais la connaissance de l'histoire : sur l'Arc de Triomphe, les Calédoniens prennent pour des généraux des noms de batailles et vice versa ;

— le troisième mode d'erreur permet, lui, littérairement, la caricature des archéologues plus que de l'archéologie : ces doctes, en effet, disputent avec une pseudo-érudition, dans de pseudo-raisonnements qui pour nous — nouveaux Ménalques ? — les couvrent de ridicule comme les femmes savantes, les précieuses ou le bourgeois gentilhomme : la Mairie du 1er arrondissement est identifiée comme église dédiée à la Vierge parce que l'inscription « Mairie du Louvre » est entendue comme « Marie » par un argument philologique outré de demi-savants où s'amalgament des cas différents, la double graphie -aigne/-agne du n mouillé étant parfaitement assurée mais ne pouvant servir à justifier une alternance Mairie/Marie.

Idem des Tuileries affectées comme nécropole sans savoir érudit sérieux ni raisonnement archéologique ; de l'identification de la statue de Jeanne d'Arc, aux Pyramides, avec une Minerve ; de l'attribution du Laocoon à Karpeau — une statue épargnée par hasard, reliée à un nom prestigieux par hasard retenu : n'est-ce-pas le commun usage aberrant de l'attribution en archéologie classique ? — et de son affectation comme signal de tombe ; de l'affectation encore d'une capsule de bouteille comme médaille militaire d'un dernier « Poleons » de la France ; de l'identification comme langue sacerdotale des hiéroglyphes de l'Obélisque, etc. En quoi ce ne sont plus les limites de l'archéologie qui sont montrées, mais bien la bêtise prétentieuse, la cuistrerie ignorante qui, ne sachant rien, croit tout connaître et tout comprendre — l'Académie calédonienne ne manque pas d'ancêtres !

Croyez ... ».

⁵ Dans une lettre qu'il m'autorise, lui aussi, à recopier ici, M. Ph. Bruneau m'indique que l'anticipation « s'inscrit dans le problème méthodologique difficile de la vérification des résultats en archéologie : un des moyens d'éprouver la fiabilité des procédures archéologiques peut être de confronter les hypothèses qu'elles permettent de poser à un savoir assurément établi par ailleurs (par exemple, l'observation des tunnels et stations du métro parisien, conduite comme on le ferait d'un temple antique, permet-elle de retrouver la genèse du réseau qui est déjà parfaitement connue ?). De cette simulation, l'anticipation est ici le mode satirique, puisqu'elle se solde par une non-conformité totale des hypothèses de l'archéologie au savoir assuré, c'est-à-dire par l'échec absolu de la discipline ».

⁶ RAMAGE, 5 (1987), communiqué de la dernière page.

donne pleinement raison à l'*Ecclésiaste* : l'archéologie est vaine et, quoiqu'elle fasse on espère, le passé, si j'ose dire, est définitivement décomposé⁷.

Nos grands mères savaient

L'idée, on le voit, n'était donc pas si neuve de David Macaulay dont le *Motel of mysteries* est paru en 1979 à Boston, puis chez nous en 1981 sous le titre plus explicite de *La civilisation perdue, naissance d'une archéologie*⁸. La présentation et l'illustration abondante rendent cet album moderne d'un abord bien différent des *Ruines de Paris en 4875*, mais le propos, satirique et didactiquement monitoire, est le même.

J'essaie que mon grand âge ne me fasse pas trop donner dans le passéisme ordinaire aux vieillards : tout n'est pas dit et l'on ne vient pas trop tard ; mais, il faut en convenir, on découvre à lire les vieux livres — et sans tomber dans les assimilations élémentaires et simplifiantes — qu'il est bien de fausses nouveautés et que s'oublie trop souvent ce que savaient de précédentes générations. Dans le domaine de l'archéologie, en tout cas, mon rapprochement des *Ruines de Paris* et du *Motel* de Macaulay s'inscrit dans une série d'observations déjà faites par M. Ph. Bruneau : le principe de la prospection aérienne par examen des contrastes végétaux est compris dès la fin du XVIIIe siècle, de même que l'importance des relations d'association ; Balzac entend faire une archéologie contemporaine et imagine déjà ce que sera l'archéologie des poubelles ; Champollion-Figeac dispute en 1833 de la distinction de l'archéographie et de l'archéologie, et dès 1876 apparaît le terme d'« archéologie industrielle ». Et s'il est encore des gens pour ne pas voir que le genre du mot impose son sexe à la personnification, le mécanisme en est clairement énoncé dès le XVIe siècle⁹.

A cette liste j'aimerais encore ajouter un item. On a souvent noté dans *RAMAGE* l'importance archéologique du concept d'autopsie : il est piquant de trouver le mot, sinon exactement l'idée, en plein XIXe siècle chez Adolphe-Napoléon Didron qui, comme les responsables de notre revue, a dû l'emprunter à l'historiographie antique ; il parle déjà des antiquaires « autoptiques, qui ne s'en rapportent qu'à leurs yeux et qu'aux monuments eux-mêmes » ; mais il n'oppose pas comme ici

⁷ C'est le titre de la thèse de L. Aschieri, *Le passé composé* (cité dans *Provence Historique*, 37, 1987, p. 412, n. 1), qui m'a inspiré ce jeu de mots peut-être un peu trop facile.

Dans cette vue pessimiste de l'archéologie, on mesure mieux combien M. P.-Y. Balut a eu raison de clairement distinguer (*RAMAGE*, 1, 1982, pp. 102-108) la « restitution » par laquelle s'atteint une certitude scientifique des « reconstitutions » auxquelles l'archéologie est trop souvent condamnée.

⁸ Le texte français est de J.-B. Médina.

⁹ Ph. Bruneau, *L'Année balzacienne*, 1983, pp. 47-48 ; *RAMAGE*, 3 (1984-1985), p. 153, et 4 (1986), p. 293, n.28 (M. Ph. Bruneau me signale un nouveau cas d'incompréhension des raisons de la féminité de Marianne ; Max Querrien, *Monuments historiques*, 144, mais 1986, *La République*, p. 3).

l'examen direct au témoignage, mais plutôt au savoir érudit puisqu'il ajoute : « qui se moquent des livres et se raillent des traditions »¹⁰.

Si nos grands mères savaient beaucoup de ce que nous pensons découvrir, elles pouvaient néanmoins en juger autrement. On a naguère ironisé ici même sur l'« irrésistible ascension » de la pipe en terre qui est en passe de devenir, comme on dit, le « fossile directeur » des fouilles de vestiges récents. Ce n'est pas d'aujourd'hui qu'on déterre de la pipe, mais l'enthousiasme, autrefois, était moindre. Un personnage de Mérimée, et sans doute Mérimée lui-même, en a déjà découvert : « oui, j'ai fait une fouille (...) On a trouvé une pipe cassée et je ne sais combien de vieux tessons »¹¹.

Archéologue, archéographe, archéophile

La distinction, rappelée plus haut, que fait Champollion-Figeac de l'archéographie et de l'archéologie appelle quelque développement.

J'en rapproche, d'abord, ces explications d'un *Dictionnaire universel* de 1856 : « Archéologue. Celui qui est versé dans la science de l'archéologie, qui applique la science de l'archéologie à l'histoire morale et politique des peuples. L'antiquaire est un collectionneur... (il) n'a pas l'érudition de l'archéologue. Synonymes : archéologue, archéographe. L'archéologue est nécessairement archéographe ; mais l'archéographe n'est pas toujours archéologue. Celui-ci est plus savant, il suffit que le premier sache voir et décrire ce qu'il observe »¹².

Plus généralement, ensuite, on aimerait mieux saisir quand et comment le vieux terme grec d'*archeologia* est passé de son sens antique et étymologique d'« histoire ancienne » à celui de « science des monuments » qui est établi dès le XIXe siècle¹³. Il y faudrait une vaste enquête à travers la littérature. Je verse à ce dossier qu'en 1795 J.-P. Richter prête au proviseur Faelbel le goût de l'« archäologische Bemerkung » : or, la remarque porte sur les anciennes pénalités militaires, donc dans un sens du mot qui n'est pas encore celui du XIXe siècle¹⁴.

¹⁰ Cité par C. Brisac et J.-M. Léniaud, *Revue de l'art*, 77 (1987), p. 35. — Sur l'autopsie dans *RAMAGE*, voir les fascicules 3 (1984-1985), p. 7 ; 4 (1986), p. 9 ; 6 (1988), p. 12.

¹¹ *RAMAGE*, 4 (1986), p. 6. Mérimée, *Arsène Guillot*, chap. II (p. 613 de la première édition de la Pléiade).

¹² *Le Dictionnaire universel, Panthéon historique, littéraire et encyclopédie illustrée* par M. La Chatre (Paris, 1856), s.v. « archéologue » — Je dois indirectement la connaissance de ce texte à un jeune homme de grand savoir, M. Bruno Bentz, qui en avait fait libéralement part à M. Ph. Bruneau, lequel a bien voulu lui-même me communiquer cette information.

¹³ On pourrait citer mille exemples ; mais puisqu'il a été naguère question ici de « l'archéologie dans la correspondance de Mérimée » (*RAMAGE*, 3, 1984-1985, pp. 195-206), je rappelle seulement celui-ci : quand Colomba et le colonel, au dernier chapitre du roman, n'accompagnent pas les jeunes mariés qui dessinent les peintures d'un hypogée étrusque, Mérimée, en 1840, écrit sans hésiter qu'ils sont « assez indifférents pour l'archéologie ».

¹⁴ J.-P. Richter, *Voyage du Proviseur Faelbel*, p. 28 de l'édition de G. Bianquis dans la Collection bilingue Aubier.

Enfin, au couple « archéologue-archéographe » se doit encore ajouter un troisième terme. En lisant les *Souvenirs de l'Orient* que le Comte de Marcellus fit paraître en 1839, j'ai trouvé que des « fouilles récentes (avaient été) entreprises par une société d'archéophiles résidant à Athènes »¹⁵. Ce mot ne figure dans aucun des dictionnaires que j'ai consultés, pas même dans le *Trésor de la langue française*, mais *archaiophilos* est au contraire recensé dans les dictionnaires du grec moderne¹⁶ : « archéophile » est donc sûrement un hellénisme, peu surprenant chez un diplomate qui avait été en poste près de la Porte et avait fréquenté la Grèce, ce qui, on le sait, vaut à la France de posséder la Vénus de Milo.

Albert THIBAUT
Ancien professeur de Lettres,
Saint-Sébastien d'Anjou.

Post-scriptum : M. Ph. Bruneau a plusieurs fois prôné l'opportunité de revenir à ce que le XIXe siècle nommait l'« histoire archéologique » et il a cité trois occurrences de cette expression¹⁷. Il me signale en dernière minute que l'expression vient d'opportunément reparaitre dans un compte rendu du Pr Fr. Chamoux, *Revue des études grecques*, 101 (1988), p. 530. De mon côté, « en lisant les vieux livres », j'ai découvert une autre occurrence ancienne : A. Toulmouche, *Histoire archéologique de l'époque gallo-romaine de la ville de Rennes* (1841-1846).

¹⁵ Je connais ce livre par une édition de 1861 où ce texte figure p. 130. On trouve des passages intéressants les rapports des deux termes d'« antiquaire » et d'« archéologue » ; chez le Cte de Marcellus ils paraissent interchangeable puisque Fauvel est présenté p. 477 comme « vieil antiquaire » et p. 478 comme « savant archéologue » (et à nouveau p. 483).

¹⁶ Ainsi dans la *Mégale Ellènikè Enkyklop.*, 5 (1928), p. 725 ; dans le *Mégalon Lexikon tès ellènikès glossès* de D. Dèmètrakos, 2 (1949), s.v.

¹⁷ Dans *RAMAGE*, 3 (1984-1985), p. 161, n. 56.

DE LA PHOTOGRAPHIE D'IDENTITE EN CABINE AUTOMATIQUE A L'ARCHEOLOGIE DE L'IDENTITE INDIVIDUELLE

C'est la rencontre avec un recueil de photographies d'identité récoltées aux abords de photomaton londoniens qui a initialement attiré ma curiosité. Un artiste, spécialiste de la conception de pochettes de disques, avait eu l'idée de les rassembler en album.

A quoi tenait l'étrangeté désagréable de ces photographies rejetées par leurs propriétaires ? Images de l'insatisfaction, on devinait immédiatement pourquoi elles avaient été jugées inacceptables et vouées à destruction : elles exhibaient des grimaces, parfois c'étaient les yeux fermés qui « n'allaient pas », ou encore une expression flagrante qui désavantageait. Certaines avaient été déchirées, d'autres brûlées ou chiffonnées. Ce qui frappait surtout dans cette assemblée était la densité d'humanité prise dans un morceau de carton dérisoire, chaque image répétant après la précédente un drame identique, mais joué différemment. La photographie d'identité m'apparut dans sa brutalité standardisée comme le plus impitoyable des portraits. L'épaisseur tragique des visages fatalement voués à destruction s'avérait d'autant plus palpable que l'image en était mince, et pourtant durable.

En regard de cette précarité, la machine à l'origine de ces photographies semble incongrue et déplacée à la sortie des supermarchés, au détour d'un couloir de métro, ou encore dans le hall du musée des sciences de la Villette. Entrer dans la boîte, s'exposer au flash, refermer le rideau, attendre et repartir avec son portrait miniature que l'on fera circuler en délégation de soi-même engage la personne. Confier cette tâche à une machine automatique relève d'une situation de haut comique, suivant la définition de Bergson : quoi de plus mécanique que la machine à portraiturer, quoi de plus vivant que la chair du visage ?

I. LA CABINE

La boîte

La cabine automatique de photographie est un atelier en réduction et automatisé. Sa structure se subordonne à la taille humaine moyenne à laquelle elle s'adapte. La conception générale est celle d'un double boîte parallélépipédique dont l'une est vide et ouverte à la réception d'un quidam, l'autre pleine et fermée où sont concentrés les outils de prise de vue et de révélation. L'isolement ne relève pas d'une nécessité technique liée à la photographie. Nul besoin d'ombre comme le prouvent de vieux types de photomaton ouverts aux regards, la cabine joue un rôle d'isoloir qui n'est pas sans en rappeler un autre. Elle s'apparente aux espaces réduits (cabines téléphoniques, de plage, cabinets de toilette, ...) destinés à accueillir des individus seuls pour des activités intimes. Comme le montrent les difficultés d'usage en groupe de tels endroits, la cabine est conçue aux dimensions d'un individu debout (hauteur 190-195 cm) ou assis (largeur 60 cm, profondeur 76 cm).

Cet isoloir a pour effet de contraindre la technique photographique dans un espace restreint : elle oblige le visage à se cadrer sans rien faire apparaître d'autre sur l'image résultante. L'organisation intérieure de ce logement le confirme ; siège unique, glace sans tain où se reflète le visage et qui permet de régler la pose, ajustement technicisé par l'indication de la hauteur des yeux ou de la tête à respecter, mise en page par avance que l'on obtient par le réglage du siège. La combinaison de ces dispositifs prépare les caractéristiques de l'image : la représentation du visage isolé, seule requise, permettra de répondre aux fins proposées par la photographie, à savoir attester de l'identité de tel ou tel.

Le photographe et le policier

La part d'invention, ou plus exactement de réaménagement d'une performance technique, peut être appréciée par comparaison aux outils voisins qui remplissent des fonctions apparentées. A ce titre, la cabine automatique pourrait avoir deux modèles immédiats. D'une part l'atelier artisanal de photographie, d'autre part l'atelier de la préfecture de police.

Les ateliers artisanaux sont une perpétuation de ceux qui existaient au siècle dernier, où les critères artistiques du portrait demeurent de mise : les artisans actuels se plient à la norme en usage mais leur pratique se différencie de l'effectuation du portrait en cabine automatique. Le réglage de la lumière leur incombe ainsi que le moment du déclenchement de la prise de vue, ils ont aussi pour charge de conseiller leur clientèle sur l'attitude à adopter. De ce point de vue, la cabine photomaton, par son automatisme, est bien dispense de faire. Mais cette dispense a des conséquences sur l'image car elle est également dispense de savoir-faire, tout au moins en ce qui concerne la cuisine d'atelier, le je-ne-sais-quoi dont fait preuve l'opérateur en studio, tandis que la photo automatique se moque éperdument du rendu. En se dispensant du tour de main, ou plus précisément du coup d'œil de l'opérateur, le photomaton rejette a priori toute valorisation esthétique.

On pourrait dire que la cabine photomaton est un croisement de ces ateliers traditionnels avec l'atelier de photographie policière. La photographie automatique est d'ailleurs contemporaine par son invention de la systématisation de la photo judiciaire par Alphonse Bertillon à la fin du siècle dernier. Celui-ci entreprit d'uniformiser les modalités de prise de vue des criminels afin de constituer un

immense fichier signalétique. Cette uniformisation consistait à recourir à certains moyens dont le photomaton héritera, notamment la distance régulière entre le sujet et l'objectif afin d'obtenir une échelle de réduction constante, ainsi que les conditions d'éclairage invariables. Le siège de cet atelier obligeait le portraituré à se tenir dans une pose réglée, auquel répond le rudimentaire tabouret de nos cabines.

Ce sont là des rapprochements ; la photographie de police s'interdit nécessairement toute retouche, l'éclairage frontal visant à faire ressortir les indices particuliers aussi disgracieux soient-ils, ce que tend à gommer l'artisan de quartier soucieux de l'apparence imagière de son client. Et si l'atelier photographique de police ne se passe pas d'un opérateur, celui-ci a pour rôle de vérifier la régularité des conditions de prise de vue plutôt que l'attention au modèle. D'autre part, la photo signalétique est, dans l'esprit de son inventeur, subordonnée à l'anthropométrie, chaque photographie de suspect devant être accompagnée des douze mensurations des os conventionnelles et d'une description, dite portrait-parlé, basée sur des notations visant à établir les caractéristiques physiques de l'individu concerné. Ce système n'a d'ailleurs pas changé, le format des trois vues, de face, de profil et en pied établissent une réduction au 1/7ème ; seule la couleur est sur le point d'être introduite.

Il reste qu'une invention technique a toujours pour effet de réaliser un projet en le dépassant mais aussi en le décevant : outre le fait que l'usager du photomaton est consentant quand le suspect devant le policier-photographe est contraint, le procédé automatique public n'est pas réductible à la seule fin d'un fichage systématique. Et c'est par où il échappe à cet aspect policier que le photomaton rejoint l'atelier artisanal.

Dans l'usage, les images sorties d'un photomaton ont des destinations bien plus étendues que celles qui sont réservées aux photographies signalétiques de suspects. C'est une loi inhérente à l'outil que de composer des éléments préexistants pour en divertir les fins. C'est ainsi que le photomaton, en tant qu'atelier de prises de vues, combine des éléments issus de la pratique artisanale dont il est configurativement une réduction avec des éléments empruntés à la photographie policière.

En définitive, il est établi que la cabine automatique se rapproche de l'atelier de police par le processus ergologique bien que l'image réalisée ait des destinations différentes ; elle diffère de l'atelier de quartier dans le mode fabrication mais en reste proche par les fins recherchées. L'image photomaton est donc une photographie signalétique consentie ou un portrait individuel contraint.

II. L'IMAGE

Seul le visage

Dans un premier temps, la cabine a pour effet d'isoler l'individu à photographier. On peut parler de la solitude du photomaté, de cette solitude aménagée par la cabine de telle sorte qu'elle passe sur l'image. Garantir l'unicité d'un individu requiert d'abord sa mise à l'écart momentanée du reste des éléments de la société. C'est que dans l'image produite, la personne imagée s'oppose virtuellement à la totalité de ses congénères absents.

Or, le thème d'une image mimétique se distance de son référent par l'entremise du schème. Il se définit par ce qu'il inclut dans l'image, mais aussi par ce qu'il rejette. Une image photomaton montre le visage en réduction de la face d'un individu à l'exclusion de toutes les autres parties de son corps. La sélection de l'individu s'accompagne donc, dans un deuxième temps, de l'élection du seul visage. Le torse ferait aussi bien l'affaire, ou le sexe, ou le pied. Cette dissection imagière a d'ailleurs été effectuée par les policiers : ce sont d'interminables planches de nez, de mains, d'oreilles, exemplaires réunis par types. Dans l'usage non policier le visage de face, ou de trois quarts, est privilégié car il est l'élément différencié du corps le plus visible, comme le signale l'étymologie. Il faut rechercher la préférence du visage seul dans l'usage sociologique où l'efficacité de l'identification s'avère le corollaire de la bienséance.

La pose

« Presque tous les hommes affectionnent une posture par laquelle ils croient faire ressortir tous les avantages dont les a doués la nature. Cette attitude, chez Crevel, consistait à se croiser les bras à la Napoléon, en mettant sa tête de trois quarts et jetant son regard comme le peintre le lui faisait lancer dans son portrait, c'est-à-dire à l'horizon »¹. Comme le personnage de Balzac le photomaté peut se présenter de trois quarts, mais le plus souvent il se place de face et dans l'axe comme le veut la norme de la photographie d'identité (voir fig. 1). Il est vrai que dans l'usage les tolérances sont grandes, interdisant toutefois le profil. Pourquoi la face est-elle préférée au profil pour la photo d'identité ?

Aux propos de Susan Sontag, au sujet de la frontalité : « dans la rhétorique normale du portrait photographique, la pose frontale signifie solennité, franchise, révélation de l'essence du modèle »², font écho ceux de Pierre Bourdieu : « Dans le langage de toutes les esthétiques, la frontalité signifie l'éternel, par opposition à la profondeur par où se réintroduit la temporalité, et le plan exprime l'être ou l'essence, bref l'intemporel »³. De ces réflexions il ressort que ce n'est pas pour une ressemblance maximale qu'on préfère la pose frontale ; si l'efficacité identificatoire seule était recherchée, on aurait sans doute choisi le profil ou une double vue, de face et de profil comme on le fait dans les fichiers de police. Le choix de la face semble donc tenir à d'autres critères : la représentation imagée de l'identité doit représenter le visage frontalement parce qu'il serait ainsi révélateur de ce qui perdure indépendamment du changement biologique ; ce serait bien « l'essence du modèle », ou « l'être » qui seraient recherchés. Mais sous les termes philosophiques, quelle réalité y-a-t-il dans l'ouvrage et d'où vient cette convention de l'image ?

Il m'avait semblé dans un premier temps que la comparaison avec la photo signalétique était fructueuse à cet égard. Mon raisonnement était le suivant : la photographie d'identité en cabines automatiques s'accommode de la représentation de face parce que le sujet s'y prête de plein gré, qu'il entre dans une communauté

¹ Balzac, *La Cousine Bette*, éd. Gallimard, coll. Folio (1972), p. 36.

² Susan Sontag, *Sur la Photographie*, éd. du Seuil, coll. 10/18 (1983), p. 55.

³ Pierre Bourdieu, *Un Art moyen*, éd. de Minuit, coll. « le sens commun » (1965), p. 112.

d'hommes responsables en même temps qu'il entre dans l'image, alors que celui qui se fait photographier par les services de police est obligatoirement un suspect; par conséquent, le souci ne serait pas anthropométrique dans le cas de la photo d'identité alors que les deux vues sont nécessaires pour établir des mesures certaines dans le second cas. Cette réflexion pouvait expliquer pourquoi le profil est banni de la photographie d'identité, il ne dit pas pourquoi c'est la face qui est retenue.

Si l'on revient au personnage de Balzac, on remarque l'intention de dire l'échange entre le portrait et son référent. Crevel se tient en société comme le peintre l'a représenté dans son portrait, mais sans doute l'a-t-il fait poser comme il imaginait que l'homme dût se tenir devant autrui, de manière à donner une « bonne image » de lui-même. Ainsi en va-t-il du photomaton : la frontalité du thème n'est peut être pas explicable par une soi-disant logique des images (il vient à l'esprit des contre-exemples de portraits de profil tout aussi susceptibles « d'éternité » que les représentations frontales, à commencer par « le premier portait réaliste », celui de Jean Le Bon visible au Louvre) mais par une convention sociale, à savoir la pose. Si l'image photomaton est un autoportrait, j'en décide moi-même le déclenchement, j'en règle le drame. La mise en scène désirée oblige à me cadrer dans la visée de l'objectif. En cela je suis aidé par la glace sans tain où se reflète le visage. Un trait rouge ou noir m'indique la « hauteur de la tête », ou bien un oeil dessiné de profil, signale l'axe requis pour respecter la norme.

N'est-ce pas une loi inhérente à l'autoportrait que d'obliger l'artiste à se présenter de face, au maximum tourné aux trois quarts ? Dürer se contemple — lui-même ou l'Éternel — frontalement. Rembrandt se regarde désaxé aux trois quarts, le regard en coin. Van Gogh porte son attention ailleurs, comme s'il peignait quelqu'un d'autre. Aujourd'hui les artistes n'hésitent pas à intituler « Autoportrait » des oeuvres montrant toute autre réalité que le visage. Le photomaton est, de ce point de vue, l'avatar de l'autoportrait « classique » : reflet dans un miroir et cadrage du visage. Or, le peintre qui nourrit le projet de se portraiturer tel qu'il perçoit visuellement son visage, se trouve techniquement contraint à l'image spéculaire. De la même façon le photomate se place face au miroir sans tain, dans l'axe invariable de la visée de l'objectif. Cette caractéristique technique contribue à expliquer la frontalité du thème. Ensuite, libre à l'usager de régler son drame selon la façon dont il souhaite apparaître, dans la latitude entre licite et illicite. Le dispositif technique est fixe, le comportement face à lui dépend de critères indépendants de ce donné : les notions de respect, bienséance ou insolence relèvent de la morale. Le photomaton ne fait que fixer l'image que j'entends donner de moi-même, faisant insister le regard jusqu'à la pérennité.

Locus solus

La cabine n'a pas pour seule réalité d'être un isolement, elle abstrait le visage de tout contexte géographique. De même que le photomaton extrait l'individu de la foule, l'image le montre hors d'un milieu réel déterminé, à l'inverse de la photographie de famille ou de corporation (toutes les photos de groupes, scolaires, militaires, sportifs, professionnels...) où l'endroit contribue à conférer leur statut aux êtres.

Pierre Bourdieu : « Les paysages et les monuments apparaissent dans les photographies de vacances, au titre de décor ou de signe ; c'est que la photographie populaire entend consacrer la rencontre unique (...) entre une personne et un lieu consacré, entre un moment exceptionnel de l'existence et un lieu exceptionnel par son haut rendement symbolique »⁴. Dans le cas du photomaton, l'individu en image n'est situé en aucun endroit, le fond neutre de la cabine étant identique à Paris, Téhéran ou San Francisco. Pas de moment exceptionnel, pas de paysage particulier pour mettre en scène l'individualité : celle-ci ne se représente qu'au prix de cette extraction spatio-temporelle.

De l'instantané à l'éternité

L'objectivité mécanique du photomaton s'associe à l'instantanéité de la prise de vue, partagée bien entendu avec la photographie en général. En quoi ce paramètre temporel est-il garant de l'identité du portrait avec son référent ? Posée de manière plus étendue, la question consiste à se demander comment l'instantanéité de la prise fonde la « ressemblance ».

Le temps continu de la durée comporte la possibilité du changement que le processus technique vient contrecarrer. Le temps limité de la prise de vue conteste le temps non mesuré du sujet. Du point de vue sociologique, le temps de la technique photographique est une succession d'instantanés virtuellement séparables. Afin de rendre le sujet indivis et unique il convient de le saisir dans un segment de temps réduit au minimum, l'isolant dans ce fragment où il ne saurait varier et où logiquement il ne peut ressembler qu'à lui-même. C'est dans la fulgurance de l'éclair de magnésium que se fixe la « ressemblance » photographique.

L'adéquation du temps du photomaton à son image dans l'instantané de la prise de vue est certes fictive dans la mesure où la constitution de l'image lui succède, stigmatisant l'incapacité humaine à jamais se coïncider : je suis toujours en avance ou en retard sur les représentations de moi-même.

En outre, l'instantané du photomaton diverge du temps d'une autre photographie. Dans une photo de famille on peut déceler les indices d'une histoire, la parenté des personnes, un événement, le lieu. Rien de tel dans l'image qui nous concerne d'où se trouvent évacués tout passé et tout avenir. Pour que l'image photomaton soit adéquate aux fins qu'elle se propose, il faut qu'elle saisisse la personne dans les mêmes limitations qui lui sont ergologiquement inhérentes. Ces limitations ont pour raison d'être d'assurer la présence en réduisant les informations sur la personne comme si cette réduction garantissait du même coup l'identité invariable. Dans l'instantané de la prise de vue qui persiste sur l'image c'est ce qui ne saurait changer dans l'individu qui est censé durer.

Les bénéfices de la photographie

Les techniques d'enregistrement, en cela même qu'elles reproduisent fidèlement la réalité sensible, sont celles qui se font le mieux oublier dans leur qualité

⁴ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 60.

d'ouvrage parce qu'elles sont toujours un intermédiaire entre une représentation naturelle et une représentation acculturée. Leur qualité de média fait que l'usager passe au travers sans avoir pleinement conscience du filtre qu'elles constituent. Ainsi en va-t-il de la photographie dont on a pu dire qu'elle était « l'icône ressuscitée »⁵, en ce sens qu'elle amenuit la distance entre le schème et le référent jusqu'à l'anéantir apparemment. La photographie est un gage de présence parce qu'elle atteste le passage de tel ou tel événement devant l'objectif en montrant son empreinte dans la lumière. Trivialement, sa qualité est la fidélité au réel, c'est pourquoi elle est tant utilisée dans l'information. Cependant, ce type de représentation imagée obéit à une analyse culturelle du référent au même titre que n'importe quelle imitation outillée : il n'y a d'outil à fin représentative qui n'établisse un schème. Cette capacité instancielle s'ethnicise toujours en performances. La technique photographique est certes de reproduction, sans être pour autant de duplication. Elle ne montre pas le réel tel qu'il est, mais tel qu'il se trouve reproduit par l'intermédiaire technique. Si l'analyse n'est pas réitérée à chaque prise de vue, c'est qu'elle est incluse une fois pour toutes dans la fabrication de l'appareil, elle en est même constitutive. La photographie ne se comprendrait pas sans les investigations de la perspective classique. L'objectif avec ses lentilles, le point de vue unique contrecarrant la vision naturelle, sont des solutions techniques issues de la représentation classique. Sur l'image, les qualités spatiales tridimensionnelles du référent sont projetées dans le plan. La photographie est donc un procédé plus fiable d'imitation en ce qu'elle uniformise mécaniquement et optiquement l'analyse du réel au lieu que les techniques qui la précédaient obligeaient l'opérateur à la reprendre chaque fois. L'appareil photographique dispense de cette analyse en l'outillant et en la standardisant.

L'image photomaton est une application de ce schème photographique comme l'appareil photomaton est une adaptation du procédé photographique : nous avons vu que la cabine automatique contraignait les possibilités de la photographie ; lesquelles limitations vont se retrouver pour ainsi dire répercutées dans l'image et surtout dans l'unité schématique d'une image à l'autre.

Constitutif du schème est le point de vue unique posé sur le monde en général, sur le visage humain en particulier dans le cas du photomaton. La distance focale (longueur qui sépare le centre de l'objectif du centre de la surface sensible) détermine les déformations inéluctables, malgré le désir de reproduire la vision naturelle moyenne. On peut se demander pourquoi on s'accommode de cette vision monoculaire, à quelle préférence elle tient ? Ou à quelle ignorance ?

Pour que cette technique soit efficace dans les fins qu'elle se propose, il convient que les images soient conformes les unes aux autres car il est bien entendu que l'authentification visée doit pouvoir se faire, soit par confrontation du portrait avec le portraituré, soit éventuellement par comparaison avec d'autres portraits. Ainsi une image photomaton isolée ne fait que montrer et seulement montrer un visage. Pour qu'elle acquière pleinement le statut de pièce d'identité il est indispensable qu'elle soit accompagnée d'un nom, d'un numéro, d'une empreinte digitale ou d'informations similaires. Pour que la différenciation mimétique soit certaine il

⁵ Patrick Maynard, « L'icône ressuscitée », *Critique*, mai-juin 1985.

faut que les images soient uniformisées stylistiquement ; plus une image ressemble techniquement à une autre dans la façon dont elle est faite, plus importantes apparaîtront les différences entre les traits individuels de son référent. C'est ce que recherche la photographie d'identité, de façon moins poussée que la photo signalétique, mais assez précisément pour qu'apparaissent les marques caractéristiques (cicatrices, grains de beauté, taches...) et assez uniformément pour qu'on puisse approximativement donner la taille d'un individu, puisque toutes les photos obéissent à la même échelle de réduction.

Tout semble mis en oeuvre pour mettre en relief ce qui dans l'individu ressortit au sujet, l'uniformisation du schème étant destinée à mettre en valeur ce qui tient aux caractéristiques physiques du visage. A l'inverse serait uniformisé par ce même procédé ce qui tend sociologiquement à diverger : du point de vue de l'image d'identité nous sommes tous représentés à travers le même filtre.

Les limites de la ressemblance

Disdéri, célèbre photographe portraitiste du siècle dernier, dépositaire d'un brevet pour sa « carte de visite photographique » ou « portrait carte », s'est expliqué sur ce qu'il entendait par ressemblance : « il ne s'agit pas, en effet, pour faire un portrait, de reproduire, avec une justesse systématique, les proportions et les formes de l'individu ; il faut encore, et surtout, saisir et représenter en les justifiant et en les embellissant les intentions de la nature manifestées sur cet individu, avec les modifications ou les développements essentiels apportés par les habitudes, les idées, la vie sociale. Ceux qui connaissent la personne à représenter s'en font une idée nette qui est la résultante de tous les aspects divers sous lesquels ils l'ont vue des milliers de fois : s'ils possédaient les moyens d'exprimer cette idée, ils feraient le vrai portrait ressemblant ; ils peindraient le type, le caractère, les mœurs, l'âme elle-même : l'artiste doit voir et comprendre son modèle de la même façon ; de plus, il doit tendre à la beauté sans perdre rien de la vérité » ⁶.

On reconnaît le point de vue esthétique du photographe-artisan pour lequel la conformité au modèle doit apparaître sous un jour avantageux ; reflet du « caractère moral », la ressemblance est au moins autant psychologique que physique. Paradoxalement, la photographie est le moyen de représenter une synthèse de la personne : « Composer un portrait, disons-nous, c'est choisir le mode de représentation approprié au modèle et combiner toutes les parties en vue de ce mode unique » ⁷. Dans ce type de ressemblance, c'est la photographie qui s'adapte au modèle pour le servir dans l'image qu'il veut donner de lui-même. La ressemblance selon Disdéri et ses successeurs, ne se trouve pas d'abord dans la physionomie mais dans l'apparence sociale du modèle.

L'autre point de vue, celui de Bertillon, ne s'embarrasse pas de critères esthétiques et vise l'efficacité, comme le prouve son usage. Pourtant, ce type de représentations cherche également la ressemblance : « Produire l'image la plus facile à

⁶ Eugène Disdéri, *L'Art de la photographie*, (1862), cité dans *Du bon usage de la photographie*, anthologie de textes choisis par Michel Frisot et Françoise Ducros, coll. Photo Poche, éd. Centre National de la Photographie (1987), p. 38.

⁷ Eugène Disdéri, *op. cit.* (*supra*, n.6), p. 39.

reconnaître, la plus facile à identifier avec l'original »⁸. Pour atteindre son but, la photographie policière évacue autant que faire se peut la ressemblance psychologique à l'avantage de la ressemblance physiologique : « S'agit-il de prendre de l'individu une sorte d'empreinte qui, adjointe à son signalement et sommier judiciaires, permettra de le reconnaître à un grand nombre d'années d'intervalle ? Il faudra, de toute évidence, nous attacher aux traits les plus fixes de l'être humain, et consulter les sciences naturelles et en particulier l'Anthropologie »⁹. La photographie d'art cherche la ressemblance de la personne par le rassemblement en une image des « traits moraux » tandis que la photographie policière la fixe par la particularisation du sujet : « Les cicatrices, rides, taches pigmentaires et nævus, dits grains de beauté, étant les moyens les plus commodes d'identification, les clichés ne doivent être l'objet d'aucune retouche, sous quelque prétexte que ce soit. C'est là une recommandation qui semble presque superflue, mais que la plupart des photographes judiciaires de province n'observent pas. Le désir de produire de belles épreuves les entraîne malheureusement trop souvent à maquiller leurs images d'une façon pitoyable (...) La scrupuleuse concentration sur un petit espace de toutes les imperfections, rides et replis de la peau de la figure, s'éloigne trop des traditions de la peinture et de la gravure pour ne pas froisser nos sentiments artistiques intimes. Le point de vue étant tout autre quand il s'agit de portrait judiciaire, l'exactitude devient la première, la seule des qualités. La détruire ou l'atténuer par une retouche constitue presque un délit »¹⁰.

Nous avons vu que l'appareil photomaton était issu à la fois de ces deux ateliers aux buts contradictoires. Dans le cas qui nous intéresse le client a libre choix dans le mode de fabrication de son image ; il doit cependant en passer par une norme qui garantit non pas « la ressemblance en soi » qui ne semble exister que dans le mot, mais la ressemblance requise par la photographie d'identité.

Non seulement la notion de ressemblance s'avère fluctuante et soumise à l'appréciation du producteur de l'image, mais encore elle bute sur ses propres limites, quand bien même seraient prises les précautions « scientifiques » nécessaires. Bertillon en personne remarquera très tôt le « cas de non identité individuelle avec ressemblance physiologique ». Fondée sur la mesurabilité, la photographie signalétique n'en demeure pas moins soumise à caution, puisqu'elle fixe l'individu à un stade de son évolution et qu'en matière humaine tous les réaménagements sont possibles. Fonder le critère unique de l'identité sur la ressemblance avec un double photographique, paraît dès lors délicat ; c'est pourquoi la police n'abandonna pas la mesure des os. Le malheur de Bertillon est sans doute d'avoir cru que la photographie pouvait devenir scientifique alors qu'elle est technique et qui plus est, d'enregistrement : c'est-à-dire enregistrant la diversité et le changement à un stade précis sans autre prise sur le référent.

La répercussion sur la photographie d'identité est la suivante : son simple rôle d'évocation, d'approche du référent, explique la tolérance quant à la norme puisque

⁸ Alphonse Bertillon, *Comment doit-on faire un portrait judiciaire ?* cité dans *Du bon usage* (*supra*, n. 6), p. 96.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Op. cit.*, p. 102.

même une réglementation très poussée des prises de vues n'offre pas la ressemblance indiscutable. Il n'en reste pas moins que la photographie d'identité est l'héritière de ce projet d'une photographie « scientifique ». Si la photographie signalétique ne peut servir de preuve au tribunal, dans l'usage courant la photographie d'identité continue à servir de pièce identitaire par adéquation de l'image à son porteur.

Mais qu'est-ce que le photomaton ?

La photographie d'identité n'est concevable qu'à partir du moment où l'individu représente une entité digne d'être mise en image pour elle-même, sans rien faire entrer d'autre dans le cadre. Nous sommes tellement accoutumés à cette manière de considérer l'individu que de telles représentations nous semblent naturelles.

On sait que « la portraiture est fluctuante » en ce sens que la personne n'est pas automatiquement concédée au référent de la représentation¹¹. Il se peut que la portraiture ne soit pas uniquement inhérente au thème mais qu'en un temps donné, en un milieu particulier, le schème lui-même soit à même de conférer le statut de personne à celui qui est représenté. Ainsi, la technique employée serait à même de valoriser le référent, de le « cadrer » socialement. Dans l'Europe de l'ancien régime la circulation des portraits entre les différents milieux aristocratiques avait pour objet de faire voyager imagièrément les personnes. A partir du moment où un visage circulait en portrait peint, la personne se présentait de facto. Il n'est donc pas besoin d'en savoir long sur ce que représente une image si elle est faite selon l'usage en vigueur dans le moment. Ainsi, de nos jours, la présentation en photographie d'identité « parle » pour le référent et confère la personne au sujet par ce seul fait qu'il est passé par la cabine. La photographie d'identité et la convention dont elle est entourée obligent à la considérer comme une personne et non à le percevoir comme un sujet. Il faut remarquer ici que si « la portraiture est fluctuante », le descripteur est fatalement en jeu dès lors qu'il fait de telle ou telle figure un portrait là où un autre locuteur dénierait cette qualité au même ouvrage. Néanmoins il me semble que le statut de la personne est grammaticalement inscrit sur la photographie d'identité en ce que ce type d'images le désigne.

La majeure partie des images photomaton relèvent de l'évocation, c'est-à-dire qu'elles ont principalement pour fin de montrer la physionomie. Le photomaton est un insigne de la personne par le processus imagier ; elle n'acquiert sa pleine efficacité dans le projet de reconnaissance qu'accompagnée de signes. Car si l'image a toujours pour fonction de montrer le référent, elle entre dans un processus de signalisation différenciée suivant ses destinations.

Elle est en elle-même la signalisation d'un droit, en ce qu'elle confère un statut sociologique. Ce droit est précisé selon qu'elle trouve place sur une carte d'identité, de permis de conduire, de séjour, de transport, sur un passeport ou une carte professionnelle etc... Sur tous ces documents il s'agit de pouvoir vérifier l'identité du porteur, la photographie entrant pour sa part dans le phénomène de reconnaissance par comparaison entre les traits du référent présent et ses traits en image.

¹¹ Voir la notice problématique de Ph. Bruneau, *RAMAGE*, 1 (1982), p. 78.

La carte nationale d'identité est le premier exemple auquel on pense, elle vaut qu'on s'y arrête. Le décret du 22 octobre 1955 l'instituant ne précise pas que les photographies nécessaires à son établissement soient fabriquées de telle ou telle façon. Peu importe le mode photographique pourvu que certaines caractéristiques soient respectées.

Parler de photographie d'identité consiste à prendre la partie pour le tout. L'image photomaton ne devient d'identité que dans la mesure où elle entre dans un contexte spatial qui la constitue comme telle. Une image photomaton trouvée dans la rue ne peut être dite d'identité, strictement. L'image sans les rapports qui la relient à son référent reste « muette », ou plutôt elle ne fait que montrer sans que le rapport d'identité soit résolu. La photo s'érige en photo d'identité quand la série qui doit l'accompagner est complète.

C'est d'abord le nom patronymique qui est définitoire de l'identité, puis les prénoms, les date et lieu de naissance. Si l'image anonyme réclame « son » nom, c'est qu'elle est incomplète sans lui, nom propre que l'écriture technicise sur la carte. Le patronyme reste intangible quoi qu'il advienne de l'individu qui le porte, de sa naissance à sa mort et même au-delà, il est le premier et le dernier véhicule de la personne. La photo, en tant que reproduction de la perception, fixe le sujet à un stade de son évolution biologique. Ces deux caractéristiques antithétiques entrent en composition dans la carte nationale d'identité. De plus, ce nom est apposé deux fois, selon deux modes différents puisque l'un émane de l'autorité administrative et l'autre du titulaire sous la forme de la signature. Cette inscription manuscrite suppose un certain rapport au statut sociologique de celui qui signe : le demandeur doit se présenter lui-même, accompagné de ses photographies et des pièces d'état civil (avant 1955 il devait se faire assister de deux témoins). « Les précisions fournies par le demandeur ainsi que les pièces produites à l'appui de la demande engagent sa responsabilité ». On retrouve ici cette notion sociologique inhérente au thème de l'image d'identité. Ce mode de représentation n'existerait sans doute pas sous cette forme si la conjoncture dans laquelle elle s'insère ne faisait pas de l'individu une entité autonome.

Relevant de l'écriture sont mentionnés également la taille, les signes particuliers et des informations relatives à l'émission du document. Les dits signes particuliers et la taille entrent en composition avec la photographie pour signaler la personne. Leur rapport de complétude peut être approché par ce qu'en dit le décret, à savoir que la carte est délivrée sans condition d'âge, par conséquent incluant les enfants. Pour ces derniers, seule la photographie est obligatoire à l'exclusion des mentions de taille et signes particuliers. Il est stipulé en outre que cette « photographie constitue le seul élément d'identification ». Par conséquent « la carte cessera d'être valable lorsque l'identification du titulaire avec sa photographie cessera d'être possible ». A cette fin également répond la validité de dix ans. La ressemblance étant le critère admis de l'image, on a réglementé le vecteur temps afin de contrecarrer l'écart entre le référent biologique qui évolue et son image immuable. Il va sans dire que cette restriction décennale relève d'un choix arbitraire puisque chaque individu évolue certes dans le sens du vieillissement mais toujours différemment de son voisin. C'est l'usage de la photo qui est cause de la limitation temporelle à dix ans, la résistance matérielle de la carte s'y coordonnant plus ou moins.

La photographie joue un rôle d'évocation en tant qu'elle signale un individu par le phénomène de la ressemblance, la représentation imagière entrant en conformité avec la représentation perçue et vice versa : la vérification s'effectue par un aller-retour du regard qui évalue cette conformité. Si l'identité en tant que phénomène social passe par le truchement de la technique, c'est au double que l'agent de l'identification se réfère pour établir l'unicité : lors de la demande de la carte d'identité (qui n'est nullement obligatoire) le requérant doit déposer trois photos. L'une est destinée à la carte tandis que les deux autres sont archivées de deux manières : un duplicata est destiné à être classé au fichier de la préfecture par ordre alphabétique ; une notice est établie et classée par ordre chronologique : « ces services disposeront ainsi d'un double classement, de nature à faciliter éventuellement les recherches ». Le jeu des renvois de conformité est multiple : la validité du porteur est attestée par confrontation directe, mais aussi par conformité de la carte à son double de papier. Notons que la photographie de la carte d'identité est rivetée et reçoit le cachet de la préfecture afin de légitimer l'association de telle image avec tel support tandis que celles qui sont enregistrées auprès de l'administration sont simplement agrafées.

La photographie d'identité figure obligatoirement sur la carte et entre dans la signalisation du droit, en l'occurrence elle certifie l'identité du titulaire et lui confère son statut de membre d'une nation avec les droits qui lui sont propres. On mesure l'importance de la photo dans le fait qu'est elle arbitre la durée de validité ; mais, seule, elle serait incapable de fonder le rapport d'identité. En son absence, la validité du porteur resterait douteuse.

De moindre importance est la photo dans le cas du permis de conduire puisqu'elle n'entraîne aucune limitation temporelle de validité. C'est que ce document ne signale pas l'identité du porteur, mais son droit à conduire un véhicule, quand bien même le titulaire serait devenu méconnaissable.

III. L'UNIQUE ET SON DOUBLE

Le succès des cabines automatique tient à la généralisation du droit au portrait. La photographie elle-même trouve sa raison d'être dans cette diffusion élargie des représentations humaines. Mais qu'en est-il lorsque le droit au portrait, privilège accordé à la personne, s'achève en devoir, quand chacun dispose de son image ? Si ce portrait entre dans une signalisation du droit, il devient obligatoire : l'image photomaton placée dans un passeport constitue un élément indispensable sans lequel le porteur ne pourrait faire valoir son droit à franchir telle frontière où ce document est exigé. La cabine photographique paraît l'outil le mieux à même de répondre à la démocratisation du portrait. Il s'agit d'autoriser la prise de vue de façon à donner une représentation du visage telle qu'il soit reconnaissable, exigence qui passe nécessairement par une norme sans laquelle la diversité stylistique corromprait le projet. Le cas du photomaton relève donc d'une réglementation de la technique de représentation dans le projet « identitaire ».

L'image photomaton, adaptation des moyens photographiques à des fins identificatoires, ne relève pas d'une conception préconçue de l'individu mais résulte d'une transformation de la pratique photographique. En cela elle contribue sans doute à façonner la représentation humaine d'une manière inédite. La ques-

tion est donc d'apprécier la conséquence de la mise en image photomaton sur la manière dont nos contemporains s'y envisagent : aussi banale soit-elle, l'image d'identité des cabines automatiques contribue pour sa part à modifier l'appréhension de l'individu ici et maintenant.

Si la photographie d'identité entre dans la signalisation du droit, elle devient instrument de contrôle quand l'agent reconnaît ou refuse la validité. Cette possibilité de contrôle passe par la représentation uniformisée, systématique et mesurée de l'individu. Seul est reconnu celui qui est ainsi « objectivé », celui qui s'est soumis au schème de la photographie. Ce type de représentation fixe l'individu imagièremment tout en l'engageant sur le plan sociologique : celui qui n'a pas sa photographie d'identité ne peut faire valoir son droit dans les circonstances où elle est nécessaire. Le statut de l'être est donc en jeu dans ce devoir de l'image. Sans photographie d'identité, l'agent du contrôle ne peut savoir à qui il a affaire. Celui qui n'est pas dédoublé en image ne peut être reconnu et par conséquent ne peut exister avec le même statut que celui qui est passé par la cabine.

Il semble donc que l'image photomaton veuille donner une représentation mesurée exerçant une volonté de maîtrise par la technique sur le sujet sans cesse changeant et sur la personne sans cesse divergente. L'individu représenté ne vieillit plus, il est immobilisé dans un fragment de temps auquel il est sommé de ressembler. Si le photomaton est un instrument de connaissance de l'individu, elle l'objective en le ramenant au cadre de l'image. La représentation perçue doit correspondre à la représentation technicisée. Dans la vérification d'identité, l'individu n'est plus en chair et en os mais est passé dans l'image à laquelle il doit coïncider. Dans l'image où il figure sans autrui, sans objet, sans espace et presque sans temporalité, dans l'adéquation de soi à soi, le photomaté offre la figure dérisoire d'un Descartes devenu singe, qui aurait mis son ego cogito sur papier sensible pour assurer la souveraineté indivise de lui-même !

Cette boutade conclusive veut indiquer que l'idée que nous nous faisons de notre personne est une représentation particulière. Elle ne tient pas à mettre en équivalence l'ego cartésien avec « l'ego photomaton », seulement en parallèle. Le projet cartésien, comme le projet de mise en image d'une société tout entière visent une certitude irréfutable : pour Descartes, la résolution se trouve dans l'acte de penser, pour la société elle se trouve dans la technique imagièremment. Au fond du doute, Descartes émerge à la lumière du cogito d'où il tire son être. Afin de contrecarrer la variabilité enivrante de l'humanité, le photomaton en standardise la représentation. Mais il y a plus : le temps du cogito est bref, c'est l'instant de l'intuition. Dans la machine, le photomaté est identifié en un flash. Ce que l'intuition saisit « de l'intérieur » et dans l'ordre de l'esprit (je suis), le photomaton le fixe « de l'extérieur » et dans l'ordre de la chair (tu es). Descartes aurait-il pré-inventé la photographie ?

Pour la philosophie classique, la qualité première d'un objet est sa grandeur, soit la possibilité de mesurer. Souvenons-nous de Bertillon : la mesure était la condition du succès de son entreprise. Le hiatus entre le cogito et le photomaton, c'est qu'on ne peut mesurer le premier. Quant au second, il apparaît très vite que la photographie n'est pas aussi précise que le projet le souhaitait. Néanmoins, l'usage qu'on attend de la représentation de chacun des contemporains présuppose l'idée

que chaque individu est porteur de sa souveraineté. L'ego cogito en est l'assomption philosophique ; le photomaton en est l'avatar imagier. Il reste que cet avatar demeure sociologiquement actif : déléguer ma personne auprès d'autrui par le truquage d'un petit carré de carton où je figure débarrassé de mes congénères, du vieillissement et de tout objet, agit en écho sur la représentation sociale que j'ai de moi-même. Nul doute que le photomaton, et de manière plus vaste, tous les ouvrages d'identité, contribuent à « supporter » l'entité autonome et responsable que je constitue. Le rôle de l'ouvrage s'arrête bien entendu au domaine d'usage qui lui est impartie, tout comme le cogito de Descartes ne l'empêchait pas de rêver ! La diversité et la variabilité inhérente à l'humanité, sa capacité à sans cesse diverger aura sans doute toujours raison des mises en demeure philosophiques ou techniques.

IV. VERS UNE ARCHEOLOGIE DE L'IDENTITE INDIVIDUELLE

La photographie est le moyen le plus répandu, après la signature, d'attestation de l'identité. Si on la considère comme relevant du portrait, il faut remarquer qu'elle donne une image élémentaire de la personne. C'est en octobre 1940 que la carte d'identité est devenue obligatoire, avec apposition de la photographie et empreinte digitale. Aujourd'hui, plus de cinquante millions de Français sont ainsi mis en image, et combien d'individus à l'échelle de la planète ? Une telle diversité sociale nécessite une uniformisation stylistique stricte afin de maintenir l'efficacité recherchée. D'autres moyens sont aujourd'hui mis en œuvre qui fouillent la constitution même du sujet biologique. L'identification par les gènes permet d'avancer dans la certitude de la reconnaissance, dans cette quête de l'individualité irréfutable et permanente tout au long de l'existence. Un premier jugement rendu en Angleterre en 1987 a été fondé essentiellement sur ce mode de preuve. On connaît les limites de la photographie soumise à la contestation du sujet par la personne. Plus le sujet est en cause dans l'outil, plus l'identification est formelle : à quand la carte d'identité génétique ?

En 1975, un séminaire sur l'identité réuni par Claude Lévi-Strauss rassemblait des ethnologues, un philosophe, un biologiste, des spécialistes du langage, un psychanalyste¹². La contribution de chacun s'attachait à l'objet de son secteur scientifique : étude de comportements, analyse de discours, observation physiologique, faits de langage... L'étude de la rationalité technique ne semblait donc pas, a priori, devoir concourir à la compréhension du sujet. L'hypothèse que j'é mets au terme d'une étude sur la photographie d'identité, est au contraire que le produit du travail humain, dans la mesure qui est la sienne, participe à la formation de l'identité individuelle et n'en constitue pas un simple reflet. La constatation que chacun possède son petit arsenal d'identification amène à supposer que la réalité serait différente en l'absence de ces ouvrages.

¹² Cl. Lévi-Strauss. *L'Identité*, P.U.F., coll. « Quadrige », (1983).

L'identité

La notion d'identité situe la question au plan sociologique. Quel découpage le substantif effectue-t-il au sein du groupe ? Plusieurs sens sont possibles, puisque l'identité désigne à la fois le caractère de similitude entre deux unités, et le caractère singulier d'une unité. Prise dans son acception juridique la notion se précise, l'identité est « le fait pour une personne d'être tel individu et de pouvoir être également reconnue pour tel sans nulle confusion grâce aux éléments qui l'individualisent ». Cette définition a pour intérêt de désigner la fracture opérée dans le groupe humain, divisé en une pluralité d'individus, et de souligner que cette pluralité engendre le risque de la confusion. Les « éléments » auxquels il est fait allusion constituent partiellement l'objet de mon propos. Comment sont régis ces « éléments » à fin d'identification ? Quels sont les caractères requis ?

1. Au sein du groupe social, le premier critère décisif de l'identité d'un individu est son unicité.

Le terme d'individu n'est pas un concept théorique puisqu'en ce domaine, ce sont le sujet et la personne qui analysent la réalité sociale, la raison de la personne contestant le sujet.

Cependant, l'individualité est une fracture que nous constatons au sein de l'espèce, puisque nous partageons avec l'animal d'être le produit de deux géniteurs, et d'en être différent tout en restant leur semblable. Dans l'arbitraire de la pose des limites, sont à observer les situations où la personne s'identifie à un sujet unique, et à exclure les personnes renvoyant à une collectivité de sujets. L'expression « identité individuelle » montre qu'au niveau logique, l'identité peut être autre. Ainsi en va-t-il dans le domaine juridique qui distingue la personne physique de la personne morale. Un sujet biologique unique peut supporter plusieurs masques, plusieurs personnes, donc des identités multiples. Inversement, le faux peut donner naissance à une personne fictive, sans ancrage biologique mais tout à fait réelle en tant que personne. Ces deux cas limites illustrent l'indépendance relative du sujet et de la personne et la pluralité des découpages ethniques qu'elle entraîne.

2. Au plan de la représentation, cette unicité est rendue possible par la faculté de reconnaissance.

L'identification, c'est-à-dire le processus de reconnaissance d'un exemplaire de l'espèce en tant qu'individu, n'est pas l'apanage de l'homme. Nous partageons avec l'animal la capacité naturelle d'enchaîner un indice et un sens : nous nous reconnaissons les uns les autres tout comme un animal familier reconnaît son maître. On sait, d'autre part, que l'organisation sociale conteste le programme de l'espèce. Cette capacité essentielle de la reconnaissance à l'état naturel, se trouve acculturée chez l'homme en segmentations sociales. L'unité élémentaire de cette reconnaissance est l'identité biologique d'un organisme humain. Que je ne confonde pas Pierre et Paul, à vue, relève d'une capacité animale. Que le juge estime la culpabilité de tel criminel par la correspondance entre son code génétique et les fragments anatomiques qu'il a abandonnés sur sa victime, relève d'une performance proprement humaine.

3. Cette reconnaissance de l'unique se fonde, au plan axiologique, sur la préférence. Le chien familier ne fait pas des joies à n'importe quel individu, mais à son maître préféré. Le symbole chargé de sens sert naturellement de garant à la validité de l'identification ; la préférence est la condition de l'authentification. La capacité naturelle s'acculture en règle : la signature apposée sur le chèque n'a de validité qu'en rapport à celle qui a été déposée à l'ouverture du compte. Il s'agit de certifier la reconnaissance par la valeur accordée à telle performance. Si je vous présente Pierre et que vous n'accordez aucun crédit à ma parole, vous pourrez toujours supposer qu'il s'appelle Jacques. Mais une simple fiche d'état civil fera foi.

L'archéologie

L'identification individuelle s'avérant être une capacité naturelle, on peut supposer qu'il n'existe pas de société où elle ne ferait pas l'objet d'une acculturation, comme il ne se trouve pas de société qui fasse l'économie de la dialectique du sujet et de la personne. Etant capacité naturelle, cette distinction individuelle doit par ailleurs être universelle.

Si l'« identification » se passe parfaitement de technicisation de l'identité (nul outil est nécessaire pour distinguer Paul de Jacques), on doit cependant constater que ce phénomène naturel se diffracte en performances multiples. La photographie d'identité est un premier exemple qui s'apparente à d'autres ouvrages, formant avec eux une « industrie de l'identité ». Tous ces ouvrages portent la marque des caractères énumérés : unicité de l'individu, possibilité de sa reconnaissance et garantie de l'authentification.

L'histoire nous apprend que le statut des personnes varie selon les époques, les milieux et les lieux. Ainsi, tel ouvrage d'identité n'a de validité qu'en un temps et un lieu donné. Il convient d'exclure de cette industrie de l'identité les indices qui permettent éventuellement de reconnaître l'individu : une annonce relevée dans *Libération* du 7 décembre 1987 était rédigée comme suit : « (...) Identification : un manteau gris, une écharpe, une bague bleue à la main gauche, mais je n'ai vu que vos cheveux blonds et vos yeux. Aimerais vous voir absolument. Appelez au (...) ». Dans cet exemple ni l'écharpe, ni le manteau ou les cheveux n'ont été fabriqués pour identifier la personne recherchée. De même, une empreinte digitale relevée par l'enquêteur est l'indice de la personne qui l'a laissée. Elle n'a évidemment pas été déposée à dessein. C'est justement le travail du policier ou de l'auteur de l'annonce que de remonter jusqu'à la personne de leurs recherches, recherches dont dispense justement l'outil à fin d'identification. Inversement, l'empreinte digitale prise au commissariat aura pour tâche de permettre l'identification d'un suspect. On comprend que ces deux empreintes semblables quant aux tracés n'ont pas le même statut : la première est indice où la seconde est outil. Dans l'annonce rapportée, les éléments mentionnés sont indices, mais en la matière on peut imaginer qu'un bijou, la bague par exemple, puisse devenir instrument de l'identité. Par contre, tout produit du travail humain ayant pour fin d'attester l'identité de tel ou tel relève, à titre d'ouvrage, de l'archéologie. Il faut s'attendre à ce que les techniques d'identification tendent à reconnaître tantôt le sujet, tantôt la personne. Les deux pôles étant dans la réalité non dissociés, il s'agit de tendance et non de découpes précises : ainsi sur la photo d'identité le sujet est de fait mis en image, mais l'aménagement de la personne aussi. par contre, l'écu signale le chevalier

sans en porter l'empreinte physique. Tendent à identifier le sujet les marques tirées du corps, à commencer par l'empreinte digitale, ou portées sur ce corps, telle l'efficacité visée par cette ordonnance royale du 31 octobre 1684 « pour faire condamner les filles de mauvaise vie qui se trouvent avec des soldats à deux lieues aux environs de Versailles, à avoir le nez et les oreilles coupées »¹³. Même si par « coupées » il faut entendre « fendues », le sujet est directement l'objet de l'identification.

La capacité technique est requise pour assister les facultés naturelles, l'écriture pouvant relayer la mémoire défaillante, ou l'image permettant de prolonger par une représentation visuelle des informations qui ressortissent au langage. Mais la technique peut faire plus en ce domaine. Il ne suffit pas de reconnaître tel individu en opposition à tel autre, encore faut-il pouvoir l'attester avec certitude. La technique vient assister la finalité sociale d'avoir à identifier indubitablement les individus qui la composent. Les processus propres aux techniques de représentation sont susceptibles d'apporter cette garantie au regard de la société.

Puisant dans d'autres milieux que ceux qui sont quotidiennement observables, sans doute faudrait-il refondre dans une archéologie de l'identité individuelle des spécialités comme la sigillographie ou l'héraldique. L'astrologie peut être également mise à contribution dans la mesure où le thème astral qui confère magiquement une identité à un individu, passe par le tracé d'une carte céleste.

Prélude à une archéologie de l'identité individuelle

Qui suis-je dans l'ouvrage censé me représenter ? Cet outil façonne-t-il, dans un mouvement de chiasme, l'unité sociologique que je constitue ? Autant poser la question au colonel Chabert, un des personnages de *La Comédie Humaine*. Voici le résumé de la nouvelle :

Un jour de février 1818, un homme déjà vieillissant vient consulter un avocat. Il lui narre son aventure, peu banale. Il se nomme Hyacinthe, dit Chabert, il est comte de l'Empire, a pris part à la campagne d'Egypte et fut laissé pour mort à la bataille d'Eylau en 1807. Le visage défiguré par de nombreuses blessures, il ne peut être reconnu ; tenu pour mort, on le prend pour quelque usurpateur désireux de s'emparer de la fortune du colonel Chabert qu'il prétend être. En Allemagne où il a séjourné après sa « résurrection », existent, affirme-t-il, des pièces authentiques, certifiant qu'il est bien le colonel, et il charge le jeune avocat Derville de les faire revenir afin qu'il puisse rentrer dans sa fortune. Une barrière se dresse en la personne de sa propre femme qui, mariée par intérêt, a hérité des biens du pseudo-défunct et a refait sa vie. Ne reste au pauvre colonel Chabert que le recours de la justice.

Il s'agit de la recherche sociale de son identité par le personnage, quête qui doit s'achever quand le vieux militaire de l'Empire sera à même de prouver qu'il est bien lui-même. Cette preuve est ouvrage, car ici la parole ne suffit plus. En fait, Balzac joue de ce que nous appelons la dialectique du sujet et de la personne : dans le milieu de la Restauration, la personne du colonel est un héros. Mais qu'on

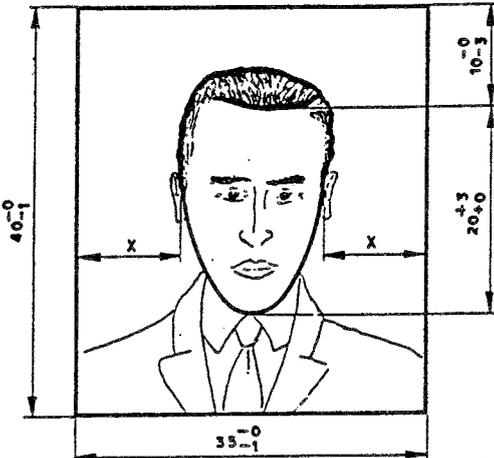
¹³ Ordonnance exposée au Musée de l'Ile-de-France, Château de Sceaux.

n'évoque pas son sujet qui doit, pour l'intérêt de la société, être définitivement mort ! Or, seul l'ouvrage d'identité pourrait « rendre » sa personne au sujet. Malheureusement, les pièces n'arriveront pas d'Allemagne, Chabert devra renoncer à sa fortune, à son épouse et jusqu'à son nom de gloire ; il finira à l'hospice du Kremlin-Bicêtre, en revendiquant : « Je ne suis plus un homme, je suis le numéro 164, septième salle ». Brillante démonstration de ce que l'outil d'identité peut faire ou ne pas faire d'un homme dans une société comme celle du XIXe siècle que Balzac a si vivement mise en œuvre.

Photographie d'identité, empreinte digitale, « code » génétique, numéro tatoué sur le bras du prisonnier, blason, thème astral, sceau du souverain, signature, sont autant d'outils à même d'aménager des statuts de l'être. En leur absence, ce même statut se trouve altéré. Ces ouvrages ne sont donc pas équivalents : l'écu médiéval apparaît dans le milieu de la chevalerie au XIIe siècle, au moment où l'armure vient couvrir le corps du guerrier. Dans la mêlée de la bataille, comment reconnaître si la masse d'acier brillante est amie ou ennemie ? La perception naturelle s'avérant incapable, l'ouvrage — l'écu aux couleurs vives — assiste cette défaillance. De même il y a un fossé entre l'identification par la photographie d'identité et l'identification par les gènes. Dans le premier cas, l'être reste visible dans sa forme sociale ; l'apparence minimale est sauvegardée. La photographie d'identité analyse la personne telle qu'en elle-même, dans sa solitude positive d'homme responsable. Par contre l'identification par les gènes tire l'individu d'un fond d'indifférenciation où il aurait très bien pu « tirer un autre numéro », ou tout simplement ne pas exister. La photographie d'identité objective l'individu social, le code génétique le renvoie au hasard de son origine. On comprend que le passage de l'une à l'autre technique, si la seconde se généralisait par un procédé quelconque, ferait varier sensiblement l'appréhension que chacun a de soi-même.

Dans cette perspective, il pourrait être fructueux de revenir, par exemple, sur l'émergence de l'individu à la fin du moyen âge, telle que la décrivent les historiens. En recherchant les outils d'identité en usage, on pourrait s'attendre à relativiser cette assomption de l'entité individuelle (étant capacité naturelle, l'individualité doit préexister sous d'autres formes), mais également la confirmer par le recours à de nouveaux dispositifs techniques. Si dans ce domaine, les réponses attendues confirmaient la parité de l'outil avec le langage et les comportements dans la réalisation de l'identité individuelle, alors l'archéologie pourrait apporter sa contribution à une évaluation de ce qui nous constitue en identités distinctes.

Arnould LE BRUSQ

NORME FRANÇAISE	DOCUMENTS ADMINISTRATIFS PHOTOGRAPHIES D'IDENTITÉ	NF Z 12-010 Février 1956
<p style="text-align: center;">I — GÉNÉRALITÉS</p> <p style="text-align: center;">OBJET DE LA NORME</p> <p>La présente norme a pour objet de fixer certaines caractéristiques et en particulier les dimensions des photographies d'identité.</p> <p style="text-align: center;">DÉSIGNATION</p> <p>Photographie d'identité — NF Z 12-010.</p> <p style="text-align: center;">II — FABRICATION</p> <p>Les photographies d'identité sont réalisées sans retouche sur un support de fond neutre uni faisant ressortir nettement le contour et les détails du portrait.</p> <p style="text-align: center;">III — SPÉCIFICATIONS</p> <p>1 — Format de la feuille : 35 mm × 40 mm Tolérance sur chaque dimension : — 0 — 1 mm</p> <p>2 — Hauteur de la tête : de la racine des cheveux à la pointe du menton : 20 mm $\begin{matrix} + 3 \\ + 0 \end{matrix}$</p> <p>3 — Cadrage de la tête : par rapport au bord supérieur de la feuille : la racine des cheveux sera à : 10 mm $\begin{matrix} - 0 \\ - 3 \end{matrix}$</p> <p>Par rapport aux bords latéraux : la tête sera approximativement dans l'axe de la photographie.</p> <p>4 — Position de la tête - tête nue, de face ou au maximum de trois quarts.</p> <div style="text-align: center;">  <p style="text-align: center;">Photographie d'identité (échelle 2)</p> </div>		
Homologuée le 29 février 1956 J.O. du 12-4-56		

 ÉDITÉE PAR L'ASSOCIATION FRANÇAISE DE NORMALISATION (AFNOR), 23, rue Notre-Dame-des-Victoires, PARIS-2^e, Tél. Cen. 95-80. Bureau de vente : 19, rue du 4-Septembre, PARIS-2^e, Tél. Ric. 80 55.

Fig. 1

ARCHEOLOGIE DES DEVANTURES DE PHARMACIE A PARIS

Intéressée depuis longtemps par la décoration des vieilles pharmacies, j'ai eu l'idée d'en étudier les devantures dans le cadre d'une maîtrise d'archéologie moderne et contemporaine. Devant le nombre impressionnant des officines existant rien qu'à Paris, j'ai dû limiter mon enquête à un échantillon de soixante-dix-neuf devantures situées dans les I^{er} et VIII^e arrondissements, en prenant en compte tant les pharmacies anciennes que les pharmacies contemporaines qui rythment de leurs enseignes lumineuses les rues de Paris.

Sans négliger les informations fournies par le témoignage d'autrui, j'ai mené une enquête de terrain systématique. Chaque devanture observée a fait l'objet d'une ou plusieurs photographies. J'ai considéré la devanture comme un objet archéologique dans la mesure où c'est un produit de la technique. Dans cette perspective, il m'a semblé impossible de n'envisager dans les devantures d'officine que l'aspect publicitaire et commercial de la profession. J'ai donc cherché à déterminer quelles sont les différentes fonctions assignées à ces ouvrages ainsi que les procédés techniques qui y sont ordonnés. La devanture m'est ainsi apparue comme ressortissant à l'enseigne, à la vitrine, mais aussi au logement.

Enseigne

Au plus immédiatement évident, la devanture de pharmacie sert à la signalisation d'un lieu et d'une fonction, par la présence de certains éléments fabriqués uniquement pour faire reconnaître le type d'activité exercée dans l'officine. Ce sont les enseignes qui la distinguent de la boutique de l'opticien ou de telle autre profession.

Elles sont réalisées selon différentes techniques et au moyen de matériaux divers :

— enseigne fabriquée de manière autonome et ensuite rapportée en devanture à partir de métaux, de matières plastiques (plexiglas, papiers plastifiés autocollants), de verre, de peinture ;

— enseigne fabriquée à partir des éléments de la devanture, soit sculptée dans le matériau même qui en est constitutif, soit incrustée, soit peinte.

Les enseignes sont situées dans de multiples endroits, parfois même à une centaine de mètres de l'officine; le rôle d'enseigne peut donc se disjoindre de la devanture, mais la devanture elle-même n'est pas normalement sans enseigne.

L'enseigne peut être localisée sur la porte et jouer à la fois ce rôle et celui de poignée.

On y reconnaît les trois modes de la déictique :

— des images, emblèmes du métier de pharmacien (mortiers, vases à thériaque, plantes et animaux entrant dans la composition des recettes préparées en pharmacie), enseignes corporatives à l'image d'un serpent enroulé autour d'une coupe (caducée du pharmacien) ;

— des indicateurs, la croix et le vert, qui est la couleur caractéristique de la pharmacie et obligatoire pour les croix; peut-être a-t-elle été choisie par réaction contre l'obligation faite aux pharmaciens de ne plus utiliser le rouge, désormais réservé à la Croix Rouge et dont le vert est la couleur complémentaire;

— de l'écriture qui rend encore plus immédiate l'identification du commerce; l'enseigne écrite donne des informations sur la fonction, le lieu, l'époque, le milieu.

Les enseignes sont pour la devanture l'équivalent des insignes pour le vêtement : les préparateurs se distinguent des pharmaciens, titulaires d'officine ou assistants, par des insignes différents portés sur la blouse blanche : mortier pour les premiers, caducée pour les seconds.

Vitrine

Mais lorsqu'on construit une devanture de pharmacie on a également en vue l'exhibition, tant de l'intérieur de la boutique que de certains objets : la devanture relève alors de la vitrine en tant qu'espace clos consacré à la « montre ». Elle peut être rendue partiellement opaque par le mur ou des panneautage; ou être tout entière vitrine par la transparence du matériau qui la constitue : un vitrage clair (mur et porte) ; c'est l'intérieur de la boutique qui est montré, ou simplement en partie (elle constitue un espace à trois dimensions dont la profondeur est limitée par un support vertical qui peut être un voilage épais, un store à lamelles verticales, un coffrage amovible, un panneau de bois).

La vitrine comporte, pour la montre efficace, un certain nombre de dispositifs : l'aménagement du fond ; les installations fabriquées pour servir de support aux biens exhibés (des étagères, des présentoirs); l'éclairage qui est destiné à en accentuer la perception visuelle ; ces biens eux-mêmes : objets qui n'ont pas été fabriqués à cette fin mais font partie d'un décor (chapeau, lunettes de soleil ...), ou qui sont représentatifs des produits vendus dans l'officine (produits de beauté, trousse de toilette ...); matériel ancien de la pharmacie (globes colorés, mortiers, vases à thériaque ...) qui sont autant d'indices permettant au passant l'identification du commerce ; ou objets fabriqués exprès pour cela ; ce sont des panneaux publicitaires distribués aux pharmaciens par les laboratoires.

Ces ouvrages, en carton, néon, matière plastique, papier auto-collant, relèvent de l'industrie déictique. Ce peuvent être soit des images (réalisées à partir de photographies ou simplement dessinées et sorties tout droit de l'imagination), soit de l'écriture (fantaisiste, à partir d'un modèle repris à l'identique un grand nombre de fois), ou les deux à la fois.

Ces panneaux donnent des informations d'ordre, soit publicitaire (destinées à inciter un certain public à connaître, désirer et acheter un produit); soit non publicitaire mais plutôt éducatif en matière de prévention sanitaire.

L'aménagement des vitrines s'intègre dans un moment : il en est de permanentes, faites pour durer et qui, en effet, durent; mais la plupart sont temporaires, réaménagées tous les mois ou tous les trois mois en fonction de l'actualité, de la saison, des fêtes du calendrier. L'équipement particulier — que nous appelons « calendaire » — exhibé à l'occasion des fêtes ou des saisons est ressorti tous les ans à la même époque (boules et guirlandes de Noël, champignons en plastique...).

L'aménagement des vitrines diffère selon les lieux; elles ne sont pas meublées de la même façon par les pharmaciens installés sur des lieux de grande affluence et désireux de vendre au mieux à une clientèle de passage que par ceux qui sont établis dans des quartiers plus tranquilles et qui ont une clientèle de quartier. Pour les premiers on peut parler de « vitrines bazars » qui se traduisent par une profusion d'objets exhibés, alors que les seconds se préoccupent plutôt de l'aspect éducatif et décoratif de leurs vitrines.

Logement

Mais la devanture participe aussi au logement, tant du pharmacien que de sa clientèle.

Des quatre murs qui constituent une partie de l'officine, un, deux ou même trois donnent sur la voie publique et contribuent à la délimiter. En cela la devanture n'est que la façade d'un type particulier d'habitation et en subit donc toutes les contraintes qui peuvent contredire ou restreindre les rôles conjoints d'enseigne ou de vitrine. La devanture, en effet, est la limite de l'occupation d'un espace : en deçà, le trottoir, la rue, les autres façades; au-delà, un comptoir de vente, des présentoirs, des médicaments stockés. Comme telle la devanture est bornage : elle détermine une réelle propriété juridique et réglementée aussi bien qu'une zone d'occupation. Elle relève d'ailleurs du code de l'urbanisme et répond à certaines règles de construction.

A la différence de l'étal, par exemple, qui tient également de la vitrine mais n'est pas mur du logement, la devanture protège aussi pharmaciens et clients des agressions extérieures, qu'elles soient d'ordre naturel ou du fait de l'homme. La devanture relève ainsi du mur, en tant qu'ouvrage fait de pierre, béton, revêtement plastique, bois, métal, céramique, vitrage, etc., imperméable à la pluie, au vent, au bruit, à la lumière, à la vue et difficilement franchissable par un intrus.

Mais ce mur doit pourtant être normalement franchissable. Il est ainsi percé d'une porte. Le vantaill qui permet de la clore répond au besoin physiologique du sujet qui, vivant à l'intérieur, est ainsi coupé du froid, du vent, du bruit, etc., tandis qu'en s'ouvrant elle donne accès à l'officine et permet l'échange social. L'ouverture doit être naturellement assez large pour permettre le passage d'une personne et, si possible, le croisement de plusieurs; l'ouverture du battant, ou des deux battants, peut se faire manuellement par poussée ou automatiquement, ce qui facilite l'entrée d'une personne chargée de paquets. La porte peut être marquée par une plante en pot, placée sur le trottoir; les ouvertures sont souvent situées légèrement en retrait par rapport au reste de la devanture (ces retraits constituent des espaces rectangulaires ou triangulaires couverts dont les murs, en verre, sont souvent aménagés en vitrines).

La devanture tient aussi de la fenêtre, en tant qu'ouvrage en vitres transparentes laissant passer la lumière et permettant la vision aussi bien de l'intérieur que de l'extérieur. Elle possède certains équipements répondant aux besoins biologiques des sujets ou sociaux des personnes qu'elle a pour fin de protéger : des stores intérieurs ou extérieurs, des gaines d'aération, des vitres teintées et des systèmes de fermeture (grilles ou rideaux métalliques, verrous, serrures, systèmes d'alarme).

La présence en devanture de décoration n'est pas nécessaire, mais il en existe pourtant, sous différentes formes : peintures sur bois ou revêtement en plastique, gravures sur vitres argentées, sculptures, revêtement en glace argentée réfléchissante.

Je n'ai indiqué ici que les principales dissociations qui m'ont permis d'analyser les devantures d'officine sans pouvoir, faute de place et d'une illustration suffisante, présenter le faciès propre des soixante-dix-neuf officines parisiennes que j'ai en particulier étudiées, c'est-à-dire le résultat historique de mon investigation; du moins mon mémoire sera-t-il consultable à la bibliothèque de la Société d'histoire de la pharmacie où je compte le déposer. D'autre part, les devantures de pharmacies toujours en activité sont renouvelables à tout moment et ressortissent donc à ce que dans *RAMAGE* on a appelé l' « archéologie de l'éphémère »; mais parce qu'elles sont en train de se faire ou à faire demain, elles intéressent aussi la production à venir et ne laissent pas de donner lieu à polémique; c'est de ce dernier point de vue que j'avais naguère traité de la devanture d'officine, dans un article paru dans le n° 1824 du *Moniteur des pharmaciens* (3 décembre 1988).

Dominique LETOURNEUR

Etudes d'archéologie du vitrail français au XIXe siècle, III*

LE SENS DE LECTURE DES VITRAUX A SERIES DE SCENES

Si l'on désire un jour étudier statistiquement la production de vitraux d'un ou de plusieurs ateliers, il semble indispensable de mettre préalablement au point un modèle d'analyse des verrières qui, à partir de leurs divers caractères, devrait permettre d'établir une grille organisant les différents cas possibles et d'aller plus loin que le simple regroupement des seuls vitraux attestés pour un corpus encore trop peu inventorié.

Ce type d'opération peut s'avérer d'une grande rentabilité. Nous allons pouvoir le vérifier en considérant le sens de lecture des différentes scènes de vitraux illustrant un récit continu en plusieurs épisodes, soit sur une fenêtre simple ou divisée en plusieurs lancettes, soit sur des baies voisines. Dans le cadre d'une étude sur le vitrail du XIXe siècle, il faudra se limiter aux ensembles de scènes toutes disposées à la même époque et exclure les baies vitrées de scènes anciennes préexistantes mélangées à des scènes modernes, car les premières ont pu influencer la disposition des secondes, retirant au maître-verrier sa liberté d'organiser les verrières à son goût. Les vitraux de la chapelle de la Vierge des églises Saint-Gervais-Saint-Protais et Saint-Merry (Paris, IVe arr.) étant dans ce cas, ne sont donc pas concernés par le développement qui va suivre.

* Sous ce titre général j'aurais dû placer deux études antérieurement parues dans *RAMAGE* et auxquelles, rétrospectivement, je donne les numéros I et II :

I. La politique « nationaliste » de l'Eglise catholique française sous la IIIe République : l'exemple de Notre-Dame des Vertus d'Aubervilliers (*RAMAGE*, 5, 1987, pp. 191-236).

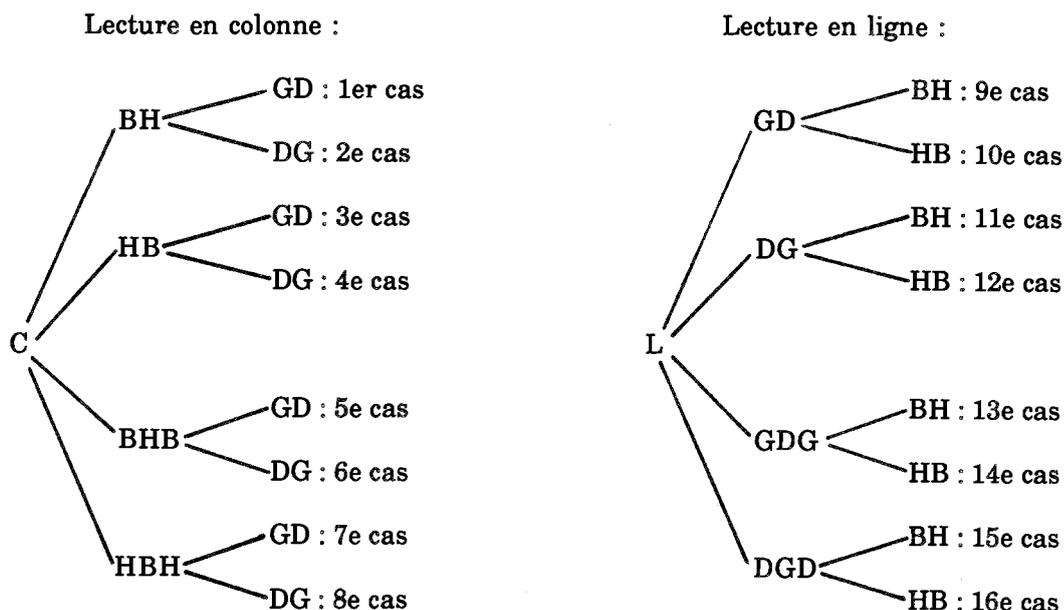
II. Du « vitrail archéologique » (*RAMAGE*, 6, 1988, pp. 107-126).

L'observation de plusieurs baies à scènes multiples révèle qu'elles ne se lisent pas toutes suivant le même sens. Dans une grille systématique des divers cas possibles, cette lecture peut se faire selon trois couples de paramètres :

- lecture en colonne (C) ou en ligne (L),
- de bas en haut (BH) ou de haut en bas (HB),
- et de gauche à droite (GD) ou de droite à gauche (DG).

De plus, BH et HB ou GD et DG peuvent ne pas s'exclure, mais au contraire, se combiner par alternance, ce qui engendre en colonnes ou en lignes, une lecture dite en « boustrophédon », c'est à dire à la manière du bœuf qui va et vient dans le champ.

La combinaison de tous ces paramètres détermine seize cas de lecture possibles, schématisés comme suit :



A ces seize dispositions possibles, il faudrait ajouter les lectures circulaires, tel le plafond des litanies de la Vierge réalisé par Emile Hirsch en 1882 pour la chapelle de la Vierge de Saint-Philippe-du-Roule (Paris, VIIIe arr.) ; les lectures en spirale, en commençant du centre ou de l'extrémité ; et les lectures en diagonale totales ou partielles, mais elles semblent beaucoup plus rares que les lectures rectilignes.

En l'état actuel de mes recherches sur le vitrail du XIXe siècle, seules six combinaisons sont attestées sur les seize déterminées plus haut. En voici des exemples numérotés de 1 à 21, ce qui permettra ensuite de les citer plus aisément. Les numé-

ros des exemples illustrés par un schéma¹ (pp. 73 - 76) sont suivis d'un astérisque(*) .

— 1er cas (C, BH, GD) :

1. 1855, église Saint-Eugène-Sainte-Cécile (Paris, IXe arr.) : trois verrières de la vie de la Vierge, par Antoine Lusson.
2. 1855, église Sainte-Clotilde (Paris, VIIe arr.) : cinq verrières de la vie de la Vierge, par Laurent Gsell.
3. avant 1857, église Saint-Lambert-de-Vaugirard (Paris, XVe arr.) : verrière de la vie de la Vierge, composée de trois scènes en colonne, par Antoine Lusson.
- 4* 1867, église de la Sainte-Trinité (Paris, IXe arr.) : verrières de la vie de la Vierge, réparties sur trois baies à deux lancettes, par Eugène Oudinot et A. (Leton ?).
- 5* 1869, église Saint-Pierre-de-Montrouge (Paris, XIVe arr.) : trois verrières du Rosaire, par Eugène Oudinot.
6. 1895, cathédrale Notre-Dame-de-la-Treille, à Lille (Nord) : vie de la Vierge et du Christ sur plusieurs lancettes successives, par Edouard Didron.
7. 1931, église Saint-Léon (Paris, XVe arr.) : trois verrières du Rosaire, par Louis Barillet.

— 3e cas (C, HB, GD) :

8* 1898, église Saint-Nicolas-des-Champs (Paris, IIIe arr.) : verrière de saint Joseph, composée de trois scènes en colonne, par Charles Champigneulle de Paris. Ce troisième cas n'est malheureusement illustré ici que d'un exemple de baie unique à trois scènes superposées. Des recherches ultérieures permettront sans doute de découvrir des exemples plus démonstratifs de verrières à plusieurs colonnes de scènes ou réparties sur plusieurs baies contigües se lisant en colonne, de haut en bas et de gauche à droite.

Notons qu'en 1884, L. Michaux utilisa ce sens de lecture pour sa description des verrières du Rosaire de Saint-Leu-Saint-Gilles (Paris, 1er arr.), cf. 14* , dans la notice qu'il consacra à l'église², ne suivant pas, en cela, l'ordre chronologique des scènes.

— 7e cas (C, HBM, GD) :

- 9* 1842, église Saint-Louis-en-l'Île (Paris, IVe arr.) : verrière de saint Louis, de part et d'autre du portrait en pied du roi, par Joseph Vigné et Jules Jollivet.
10. fin du XIXe siècle, église Saint-Eustache (Paris, 1er arr.) : verrière de la vie de la Vierge, par Charles Champigneulle de Paris.

— 9e cas (L, GD, BH) :

11. 1855, cathédrale Notre-Dame (Paris, IVe arr.) : verrière de la Vierge, par Antoine Lusson et Edouard Bourdon.
- 1859, église Saint-Jean-Baptiste-de-Belleville (Paris, XIXe arr.) , vitraux d'Auguste De Martel :
- 12* verrières de la vie du Christ des trois fenêtres hautes centrales de l'abside,
- 12bis. vitraux des trois fenêtres basses de la chapelle de la Vierge.
- 13* 1865, église Saint-Martin de Roubaix (Nord) : verrières de la vie de la Vierge, par Claudius Lavergne.
- 1875-1881, église Saint-Leu-Saint-Gilles (Paris, 1er arr.), vitraux de Henri Chabin :

¹ Je remercie Gilles Bellan d'avoir exécuté ces schémas.

² Cf. L. Michaux, « Eglise Saint-Leu », *Inventaire général des richesses d'art de la France, Paris, monuments religieux*, T. II (Paris, éd. Plon, 1888), p. 110, description des verrières de la chapelle de la Vierge.

- 14* verrières des mystères du Rosaire (1875), sur trois fenêtres,
- 15. verrières de la vie de sainte Anne,
- 16. verrières de la vie de saint Jean-Baptiste (1881),
- 16bis*. verrières de la vie de saint Joseph (1880).

— 10e cas (L, GD, HB) :

17*. 1849, basilique Notre-Dame-de-Bonsecours (Seine Maritime) : ensemble des verrières des bas-côtés Nord et Sud, occupant des fenêtres à deux lancettes par Laurent Gsell.

18*. 1880, église Saint-Leu-Saint-Gilles (Paris, 1er arr.) : fenêtre à trois lancettes, verrière de la Genèse, par Henri Chabin.

19. 1880, église Notre-Dame-d'Auteuil (Paris, XVIe arr.) : trois verrières de la vie de la Vierge, par J. E. Roussel.

— 13e cas (L, GDG, BH) :

20*. 1854-1856, église Saint-Pierre de Lisieux (Calvados) : verrières, déposées, de la vie de la Vierge, par Antoine Lusson.

21*. 1881, église Saint-Leu-Saint-Gilles (Paris, 1er arr.) : verrière de sainte Geneviève, par Henri Chabin.

Cet inventaire des sens de lecture des scènes sur les vitraux du XIXe siècle n'appelle pas moins de six remarques :

1. La lecture se fait systématiquement de gauche à droite.

Notre grille montre que la lecture des vitraux se fait toujours de gauche à droite, tandis que les lectures de droite à gauche sont systématiquement absentes, y compris lorsqu'il s'agit de boustrophédon en ligne débutant par la droite (15e et 16e cas) qui retrouveraient pourtant une lecture de gauche à droite dès le deuxième registre.

Des huit lectures possibles commençant par la gauche, seuls le 5e cas (boustrophédon en colonnes commençant de bas en haut) et le 14e cas (boustrophédon en ligne commençant par le haut) ne sont actuellement pas attestés. Ils sont pourtant normalement attendus et existent certainement, si l'on systématise un processus déjà vérifié six fois sur huit, et qui reprend l'habitude des lectures des textes écrits dans nos civilisations indo-européennes.

2. Les scènes sont disposées selon deux tendances : de bas en haut, ou de haut en bas.

Très ponctuellement, une disposition particulière des scènes sur un vitrail peut s'expliquer, par exemple, par le thème représenté. C'est le cas à Saint-Leu-Saint-Gilles (Paris, 1er arr.), d'une verrière d'Henri Chabin. L'histoire de la Genèse (18*) débutant par la séparation du ciel et de l'eau, il était esthétiquement plus heureux de placer la représentation du ciel au sommet de la verrière, les autres scènes se déroulant ensuite tout naturellement, vers le bas, sur le reste de la baie.

Mais ce n'est là qu'un cas particulier. D'une façon générale, les scènes de tous les vitraux sont organisées selon deux tendances : soit de bas en haut, soit de haut en bas. Le premier parti reprend le système de lecture traditionnel des verrières du Moyen-Age, tandis que le second semble plus particulier aux vitraux du XIXe siècle.

a/ La reprise du système de lecture médiéval

Si notre grille était appliquée aux vitraux médiévaux à sens de lecture unique et continu, elle permettrait de classer de la même façon vitraux anciens et modernes. Nous verrions alors que le vitrail du Bon Samaritain de la cathédrale de Sens (Yonne) relève du 3e cas de lecture³, et la verrière de la Passion de la façade Ouest de la cathédrale de Chartres (Eure-et-Loir), du 13e cas, avec une lecture en boustrophédon⁴. Toutefois, si tous les vitraux médiévaux n'ont pas la même organisation, les scènes de la majorité d'entre eux se lisent de bas en haut et de gauche à droite (1er cas). Parmi de nombreux exemples, citons le vitrail du Bon Samaritain de la cathédrale de Chartres (Eure-et-Loir)⁵ et celui de la cathédrale de Rouen (Seine-Maritime)⁶, et les verrières du milieu du XIIIe siècle de la Sainte-Chapelle (Paris, 1er arr.), avec une variante selon les cas : dans la première fenêtre Nord, les scènes illustrant un récit par lancette du bas vers le haut, on peut ainsi suivre selon le 1er cas de lecture, à gauche le supplice et la mort de saint Jean l'Évangéliste et à droite l'enfance du Christ⁷ ; tandis que dans la fenêtre axiale, entièrement occupée par des épisodes de la vie du Christ et relevant du 9e cas de lecture, la succession des scènes ignore la séparation des deux lancettes par un meneau et se suit ligne par ligne de gauche à droite et de bas en haut⁸.

Il semble que les verrières à scènes du XIXe siècle reprennent majoritairement le système de lecture le plus souvent utilisé au Moyen-Âge (1er et 9e cas). Pour les ateliers du siècle dernier, c'était un moyen de perpétuer une des traditions médiévales du vitrail et d'en faire un facteur d'« archéologie » de leur œuvre, venant s'ajouter à ceux que j'ai énumérés ici même l'an dernier⁹.

b/ L'adoption du système de lecture des textes

Le second type de lecture statistiquement le plus fréquent, s'inspire moins, me semble-t-il, d'une pratique traditionnelle des ateliers de vitraux que de la lecture des textes écrits dans notre civilisation occidentale. Elle se fait en ligne, de gauche à droite, en commençant par le haut et en se terminant par le bas, et comprend les 3e et 10e cas de ma classification. Peut-être s'agit-il là d'une des manifestations du didactisme des maîtres-verriers du XIXe siècle. Car dans le contexte général de promotion de la lecture au siècle dernier, avec la multiplication des écoles primaires, des maisons d'éditions, etc. les créateurs de vitraux ont pu penser à appliquer aux images de leur production, un système de lecture des textes de plus en plus familier à la population française.

³ Cf. le schéma de lecture de la verrière dans l'ouvrage de C. Manhes et J.-P. Deremble, *Le vitrail du Bon Samaritain ; Chartres, Sens, Bourges* (Paris, 1986), p. 76.

⁴ Cf. Fl. Deuchler, « Le sens de la lecture ; à propos du boustrophédon », *Études d'art médiéval offertes à Louis Grodecki* (Paris, 1981), pp. 252-253.

⁵ *Op. cit.* (*supra*, n.3), p. 28.

⁶ *Ibid.*, pp. 185-194.

⁷ Cf. M. Aubert, L. Grodecki, J. Lafond, et J. Verrier, *Les vitraux de Notre-Dame et de la Sainte-Chapelle de Paris* (Paris, éd. du Corpus vitrearum Medii Aevi, 1959), pp. 195-206.

⁸ *Ibid.*, p. 74.

⁹ Cf. H. Cabezas, « Du "vitrail archéologique" », *RAMAGE*, 6 (1988), pp. 107-126.

3. Le sens de lecture en ligne ou en colonne est parfois indépendant de la forme ou de l'organisation de la fenêtre.

On pourrait s'attendre à ce que le sens de lecture des scènes, en ligne ou en colonne, respecte la forme de la fenêtre d'accueil du vitrail. Ainsi, dans la chapelle de la Vierge de Saint-Leu-Saint-Gilles (Paris, 1er arr.), les deux registres superposés de huit compartiments chacun (14*) appelaient une organisation linéaire des scènes du Rosaire, plutôt qu'une disposition en colonnes. De même, les fenêtres simples ou divisées en lancettes, de forme verticale, ordonnent bien souvent la disposition des scènes qui les ornent, comme le montrent les exemples des 1er, 3e et 7e cas de notre inventaire.

Hors, dans bien des cas, l'organisation des vitraux contrarie ce que ferait d'abord attendre leur cadre d'accueil. Ce sont les lectures en ligne dans des fenêtres verticales que l'on retrouve le plus fréquemment :

- Les verrières peuvent ignorer la structure de la fenêtre. Par exemple, à Saint-Leu-Saint-Gilles (Paris, 1er arr.), les épisodes de la Genèse (18*) et de la vie de sainte Anne (15), de saint Jean-Baptiste (16) et de sainte Geneviève (21*) sont disposés en lignes horizontales, alors que leur fenêtre d'accueil est divisée en lancettes verticales par des meneaux.

- La lecture horizontale des scènes peut se faire aux dépens de la composition du vitrail, indépendamment de la présence d'un sujet central sur la verrière. Toujours dans l'église Saint-Leu-Saint-Gilles (Paris, 1er arr.), la lancette centrale de la baie de saint Joseph (16bis*) est vitrée de verre jaune servant de fond à la statue placée devant le vitrail ; pourtant, les scènes disposées en colonnes dans les lancettes gauche et droite se lisent en lignes. De même, à Saint-Martin de Roubaix (Nord), les scènes de la vie de la Vierge (13*), disposées en colonne de part et d'autre d'une baie centrale, doivent être lues linéairement, chaque passage d'une scène à l'autre imposant au spectateur de regarder les compositions centrales, partiellement ou totalement extérieures au cycle : Jessé et les auteurs des prophéties concernant la sainte Vierge — Moïse, Isaïe, Jérémie, David et Salomon —, pour le premier registre, et les personnages qui participèrent à la gloire de Marie — saint Anselme et les papes Sixte IV et Pie IX —, pour le second.

- Parfois même, la lecture linéaire des vitraux se fait sur plusieurs baies, sans tenir compte de la rupture constituée par des murs d'environ 1,50m qui divisent les différentes fenêtres. C'est le cas à Saint-Jean-Baptiste-de-Belleville (Paris, XIXe arr.) (12*), à Saint-Leu-Saint-Gilles (Paris, 1er arr.) (14*), et à Notre-Dame-d'Auteuil (Paris, XVIe arr.) (19).

A un sens de lecture donné correspond donc plusieurs types de fenêtres ; mais corrélativement, l'inverse est également vrai.

4. A un type de fenêtre donné, ne correspond pas une organisation particulière des scènes.

C'est vrai pour des verrières identiquement composées : à Saint-Louis-en-l'Île (Paris, IVe arr.) (9*), à Saint-Leu-Saint-Gilles (Paris, 1er arr.) (16bis*) et à Saint-Martin de Roubaix (Nord) (13*) se trouve une verrière dont la partie centrale est occupée par un motif extérieur au cycle de scènes ; sur la première, les scènes latérales se lisent en colonne et en boustrophédon (7e cas), et sur les deux autres, en ligne et de bas en haut (9e cas).

Mais également pour les fenêtres de même forme. Pour une fenêtre simple, à trois médaillons disposés en colonne, Antoine Lusson opta, vers 1857, pour une lecture de bas en haut (1er cas) à Saint-Lambert-de-Vaugirard (Paris, XVe arr.) (13), et Charles Champigneulle de Paris, en 1898, pour une lecture de haut en bas (3e cas) à Saint-Nicolas-des-Champs (Paris, IIIe arr.) (8*). Il en est de même pour les ensembles de trois fenêtres simples au fond des chapelles de la Vierge : l'organisation de leurs scènes suit le 1er cas de lecture à Saint-Pierre-de-Montrouge (Paris, XIVe arr.) (5*), le 9e cas à Saint-Jean-Baptiste-de-Belleville (Paris, XIXe arr.) (12bis), et le 10e cas à Notre-Dame-d'Auteuil (Paris, XVIe arr.) (19). Mais plus surprenant encore est de voir, à la fin du XIXe siècle, Henri Chabin organiser les scènes de ses vitraux selon trois sens de lecture différents en seulement six ans, pour un même type de fenêtre à plusieurs lancettes divisées par des meneaux, en l'église Saint-Leu-Saint-Gilles (Paris, 1er arr.) : en ligne, de haut en bas (10e cas) pour illustrer la Genèse (18*), de bas en haut (9e cas) pour la vie de sainte Anne (15), de saint Jean-Baptiste (16) et de saint Joseph (16bis*) ; et en boustrophédon (13e cas) pour la vie de sainte Geneviève (21*).

5. Le sens de lecture est toujours unitaire

Sur une verrière médiévale, la lecture d'ensemble des scènes est parfois variée et complexe, avec même plusieurs schémas de lectures à l'intérieur d'une même verrière ; celle du Bon Samaritain de la cathédrale de Bourges (Cher)¹⁰ en est un bon exemple. Au contraire, il semble que les verrières à scènes multiples du XIXe siècle suivent toujours la règle du sens de lecture continu et unique. J'y vois une volonté de didactisme de la part des ateliers, qui se manifeste également dans la variété des sens de lecture adopté selon la baie à vitrer, et dans la volonté d'offrir au spectateur une organisation des scènes la plus évidente et la plus aisée à suivre.

6. La mise en valeur de l'ouvrage intervient sur l'ordre du récit.

A l'intérieur même des organisations variées des images, le sens de lecture normal peut être bouleversé par le parti de valoriser certaines scènes, dans une esthétique qui privilégie le centre, l'axe et le sommet.

Il peut y avoir valorisation des images dans tous les sens de lecture évoqués et dans des proportions plus ou moins importantes. Les verrières des chapelles de la Vierge des églises parisiennes en fournissent plusieurs exemples. A Notre-Dame-d'Auteuil (XVIe arr.) (19), le cycle de la vie de Marie se lit régulièrement selon le 10e cas de lecture, à l'exception de la scène du sommet de chacune des trois fenêtres : à gauche, le Triomphe de la Vierge, au centre, le Couronnement de la Vierge, et à droite Notre Dame de Bonsecours, valorisées par leur place hors de la série. A Sainte-Clotilde (VIIe arr.) (2), les scènes des quatre lancettes se lisent régulièrement selon le 1er cas de lecture, de l'Annonciation à l'Assomption. Une place privilégiée est toutefois accordée au Couronnement de la Vierge par la Trinité, placé entre la deuxième et troisième lancette, juste au-dessus du retable de la chapelle. Mais à Saint-Pierre-de-Montrouge (XIVe arr.) (5*), c'est toute la lancette axiale, avec ses cinq scènes, qui est valorisée par sa place anachronique : les mystères

¹⁰ *Op. cit. (supra, n. 3), p. 90.*

joyeux du Rosaire ornent la fenêtre de gauche, les mystères douloureux, la fenêtre de droite, tandis que les mystères glorieux, qui devraient normalement terminer le cycle, occupent la baie axiale. Les verrières des Mystères du Rosaire furent disposées de la même façon dans la chapelle de la Vierge de Saint-Pierre de Lisieux (Calvados) (20*). Cette organisation n'est bien sûr pas propre aux verrières mariales ; dans la chapelle de Jeanne d'Arc de Notre-Dame-de-la-Treille, à Lille (Nord), la lancette centrale est ornée des derniers épisodes de la vie de l'héroïne, du sacre de Charles VII à Reims, au supplice de Jeanne à Rouen, alors que les épisodes précédents occupent les fenêtres gauche et droite. Même bouleversement de l'ordre textuel des neuf chœurs d'anges, tel que le donne par exemple Denys l'Aréopagite¹¹, au profit d'une valorisation, sur les vitraux de H.-M. Magne et Légliise, occupant les fenêtres de l'abside de Saint-Michel-des-Batignolles (Paris, XVIIe arr.) : la première hiérarchie céleste — les chérubins, les séraphins et les trônes — occupe les trois fenêtres du centre, tandis que les verrières de gauche et de droite sont respectivement ornées des deuxième et troisième hiérarchies — les vertus, les dominations et les puissances, et les archanges, les principautés et les anges — .

Bien entendu, les scènes n'ont pas besoin d'être très nombreuses pour qu'il y ait valorisation. La chapelle axiale de l'église Saint-Augustin (Paris, VIIIe arr.) n'est ornée que de trois verrières réalisées par Claudius Lavergne en 1866, et la Déposition du Christ est au centre, entre l'Annonciation à gauche, et la Visitation à droite. Les verrières de Laurent Gsell de 1854 formaient la même composition dans l'abside de Notre-Dame-des-Blancs-Manteaux (Paris, IIIe arr.), à cette différence près qu'une Crucifixion ornait la fenêtre centrale¹². La liste d'exemples serait longue à dresser car il peut y avoir valorisation d'une scène dans tout ensemble de plusieurs images thématiquement apparentées, selon son époque ou son lieu de destination ; sur les vitraux des apparitions de la Vierge dans l'abside de la basilique de Pontmain (Mayenne) ainsi que dans l'église toute proche de La Bazouge-du-Désert (Ille-et-Vilaine), la Vierge de Pontmain est placée au centre, entre celle de La Salette et celle de Lourdes, alors que, chronologiquement, elle aurait dû occuper la troisième lancette de la baie¹³, etc.

Une telle étude peut avoir diverses utilités. Elle permet tout d'abord de repérer les verrières soit mal conçues, soit mal remontées. On peut ainsi noter plusieurs erreurs de montage dans les verrières des bas-côtés de la basilique Notre-Dame-de-Bonsecours (Seine-Maritime) (17*), sans doute le fait du maître-verrier J.-B. Devisme, restaurateur des vitraux de l'édifice en 1949-1950. Par exemple, sur la baie 7 de la chapelle de la Vierge, l'Assomption et les noces de Cana sont inversées. Il en

¹¹ Cf. L'abbé Darboy, *Œuvres de saint Denys l'Aréopagite* (Paris, 1845), pp. 204-220.

¹² Cf. l'abbé Fr. Maupin, *Notre-Dame des Blancs Manteaux, l'histoire, l'église, la confrérie* (Paris, 1901), p. 15.

¹³ La verrière est reproduite dans l'article de Ph. Bruneau, « L'archéologie de la République et du catholicisme dans la France du XIXe et du début du XXe siècle », *RAMAGE*, 3 (1984-1985), p. 39, fig. 4.

est de même des vitraux de Jeanne d'Arc, réalisés en 1947 par L. Gouffault, d'après des cartons de T. G. Hanssen, pour la chapelle Saint-Michel, à la basilique du Sacré-Coeur (Paris, XVIIIe arr.). Sur la première lancette, à gauche, Jeanne d'Arc est figurée sur le bûcher, tandis que sur la troisième, à droite, elle entend ses voix. Les deux compositions ont donc été interverties. D'ailleurs, les autres baies à plusieurs scènes successives conçues par Hanssen et Gouffault au Sacré-Coeur confirment cette erreur, car elles se lisent toutes de gauche à droite; ainsi les verrières de saint Louis, de saint Vincent de Paul ou du Rosaire.

Ensuite, le classement de toutes les verrières à scènes multiples, quel que soit leur sens de lecture, se trouve facilité.

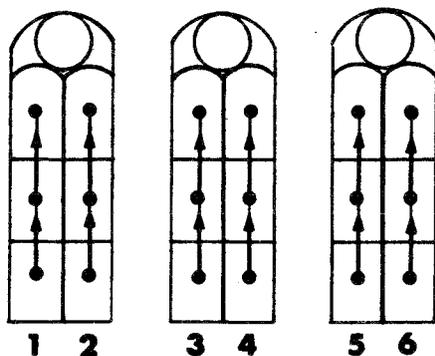
Enfin, les préférences pour une solution, d'un ou de plusieurs ateliers, à un moment particulier du XIXe siècle, dans une région ou pour certains groupes sociaux, apparaissent beaucoup plus nettement. Une étude statistique s'inspirant des remarques qui viennent d'être faites permettra de savoir, par exemple, si l'on a plutôt adopté le sens de lecture des textes écrits (10e cas) dans les églises urbaines ou dans les paroisses riches, fréquentées par une population plus scolarisée que celle des campagnes ou des quartiers socialement défavorisés.

La variété des sens de lecture des vitraux à scènes du XIXe siècle permet dès lors d'aborder le rôle de ces verrières dans les églises. Puisqu'il n'existait pas de règle d'organisation systématique des scènes dans une verrière, il fallait connaître l'histoire illustrée pour la comprendre et suivre dans l'ordre la suite d'images représentées. Plus qu'un catéchisme d'enseignement, il semble donc que ces ensembles imagiers aient eu pour fin première de remémorer des passages importants des textes — bible ou vie de saints — connus des fidèles, d'autant que les images n'étaient pas toujours légendées.

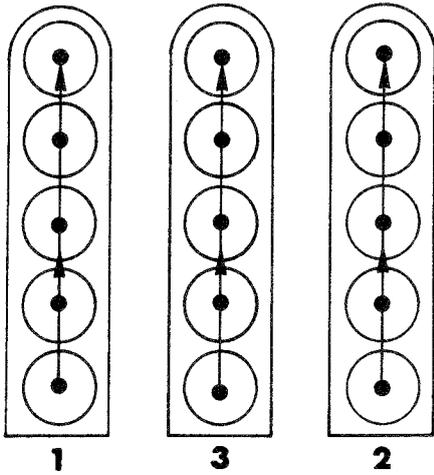
Hervé CABEZAS

Schémas :

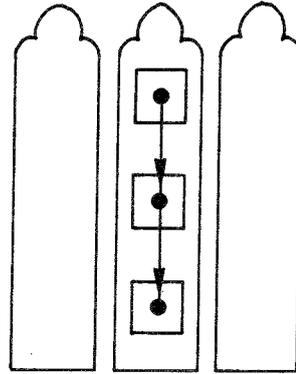
- un point (●) correspond à une scène.
- les numéros indiquent l'ordre de lecture des colonnes ou des lignes.
- les différents dessins ne sont pas tous à la même échelle.



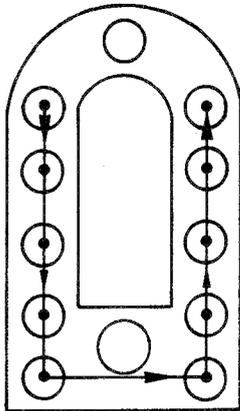
4. La Ste-Trinité (Paris IXe)
verrières de la Vierge



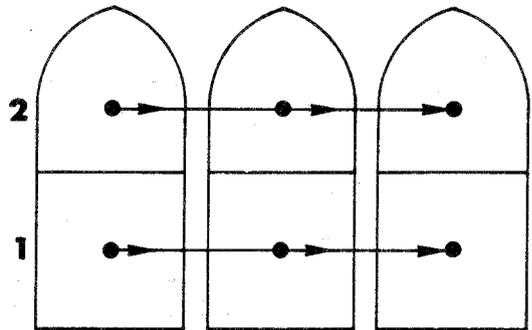
5. St-Pierre-de-Montrouge (Paris XIVe)
verrières du Rosaire



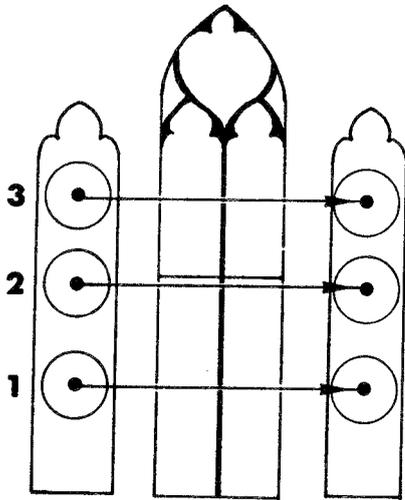
8. St-Nicolas-des-Champs (Paris IIIe)
verrière de saint Joseph



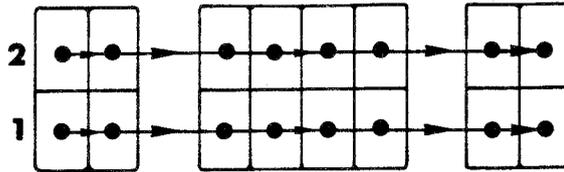
9. St-Louis-en-l'Île (Paris IVe)
verrière de saint Louis



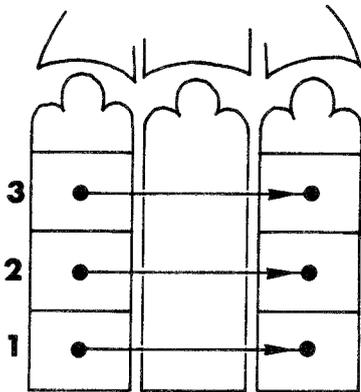
12. St-Jean-Baptiste-de-Belleville (Paris XIXe)
verrières de la vie du Christ



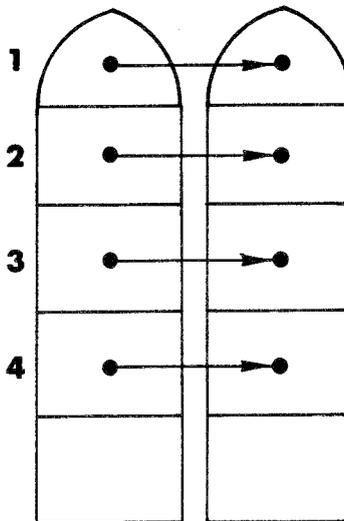
13. St-Martin de Roubaix (Nord)
verrières de la Vierge



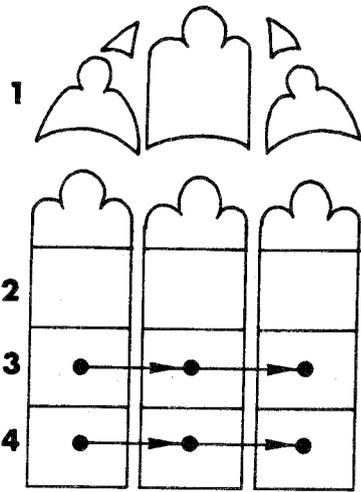
14. St-Leu-St-Gilles (Paris 1er)
verrières du Rosaire



16 bis. St-Leu-St-Gilles (Paris 1er)
verrière de Saint Joseph

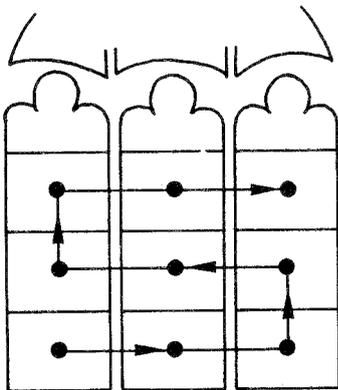
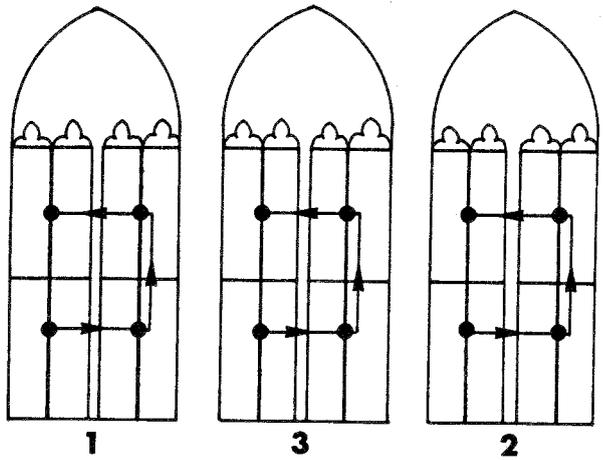


17. N.-D.-de-Bonsecours (Seine-Maritime)
verrières des bas-côtés



18. St-Leu-St-Gilles (Paris 1er)
verrière de la Genèse

20. St-Pierre de Lisieux (Calvados)
verrières de la Vierge



21. St-Leu-St-Gilles (Paris 1er)
verrière de sainte Geneviève

Etudes d'archéologie du vitrail français au XIX^e siècle, IV

LA SIGNATURE DES VITRAUX FRANÇAIS DU XIX^e SIECLE

Les études actuelles du vitrail du XIX^e siècle privilégient nettement l'image (thèmes, programmes, style, etc.) et ne retiennent, généralement, des inscriptions qui peuvent s'y trouver que l'information transmise, aux dépens d'une prise en compte de leur technicité ; disons dans nos termes, ce qui en elles ressortit au message et non à l'ouvrage. C'est vrai des dates, du nom du donateur, des raisons ou circonstances d'érection du vitrail, ou encore de la « légende » accompagnant l'image, dont elle technicise le « gramme »¹, au moins de quatre façons : elle peut être équivalente à l'image, se limitant à la description du thème représenté ; elle peut la commenter, renforçant ainsi le rôle catéchistique de la verrière ; la compléter, en inscrivant sur le vitrail ce qui ne peut être représenté imagièremment, comme les paroles prononcées par les personnages ; ou encore, s'y substituer, la chose écrite pouvant dispenser de la représenter. Cas extrême, dans les bas-côtés de l'église Sainte-Marguerite (Paris, XI^e arr.), les événements chrétiens vécus par l'église et son quartier sont relatés sur sept verrières², réalisées par E. Royer en

¹ Cf. Ph. Bruneau, « De l'image », *RAMAGE*, 4 (1986), pp. 269-270.

² Dans le bas-côté gauche :

- baie 15 : « (Martyr ?) de Ste Marguerite/titulaire/de cette église/20 juillet 290 » ;

- baie 13 : « Messire/Antoine Fayet/curé de St Paul/entreprind/la construction/d'une église au Faubourg St Antoine/1624-1626 » ;

- baie 11 : « (... ?)/érige en paroisse/l'église/Sainte Marguerite/1 décembre 1712 » ;

- baie 9 : « Guérison/miraculeuse/de la Dame Delafosse/rue de Charonne/à la procession de la Fête Dieu/31 mai 1725 » ;

- baie 7 : « S.S. le pape/Pie VII/visite l'église/Sainte Marguerite/et y célèbre la messe/11 février 1805 » ;

et dans le bas-côté droit :

-baie 10 : « Martyre/des XVI carmélites/barrière du Trône/17 juillet 1794 » ;

1923³, sous la forme d'inscriptions placées dans un cadre de style néo-Louis XV se détachant sur un fond de grisailles, mais se dispensant de toute illustration. Il faudrait donc au moins observer comment se répartissent quantitativement ces quatre types de légendes, selon les époques, les lieux, les milieux et les ateliers.

Il m'a toutefois paru essentiel de traiter en priorité de la signature. Elle prend au XIXe siècle une importance jusqu'alors inconnue dans les arts en général et dans le vitrail en particulier, où elle pose plusieurs questions spécifiques à cette technique, étant donné la variété des collaborateurs participant généralement à la création d'une verrière.

En outre, si la nécessité d'une épigraphie moderne et contemporaine n'est plus à démontrer⁴, cette étude justifiera son application au vitrail des XIXe et XX siècles.

Pour la signature, comme pour toute inscription, il faut prêter attention à son énoncé mais donc aussi, comme ouvrage, à sa forme épigraphique et à sa place sur la verrière. Dépassant la simple attribution de vitraux à un atelier ou à un artiste, la signature peut alors nous renseigner sur son rôle et sur l'organisation professionnelle au sein de l'atelier.

I. LES ROLES DE LA SIGNATURE

A. L'absence de signature

Quantitativement, tous les ateliers ne signent pas leur production dans les mêmes proportions. L'anonymat d'une verrière nous révèle autant les pratiques des ateliers que la présence d'une signature.

Ergologiquement, il peut s'expliquer par la fragilité du « support », la disparition d'une signature par décollement de la grisaille ou bris de verre pouvant ne pas avoir été suivi d'une restitution, ou être lié au montage de la verrière, car il arrive que le mastic qui assure l'étanchéité de la fenêtre recouvre une signature peinte sur le bord de la verrière, ainsi qu'il l'est mentionné p. 96 à la chapelle Notre-Dame-de-la-Compassion (Paris, XVIIe arr.).

Sociologiquement, ce peut être soit une habitude de l'atelier de ne pas signer ; soit le respect d'une tradition ; il est, en effet, fréquent au XIXe siècle de ne trouver qu'une seule verrière signée pour tout un ensemble posé dans un monument par un même atelier à la même époque. Ainsi, à Saint-Germain-l'Auxerrois (Paris, 1er

- et baie 12 : « Mgr Affre/blessé à mort/Faubourg St Antoine/25 janvier 1848 ». Cet ensemble de verrières commémoratives participe du même esprit que de nombreux autres de la même époque ; cf. par exemple H. Cabezas, « La politique "nationaliste" de l'Eglise catholique Française sous la IIIe République : l'exemple de Notre-Dame des Vertus d'Aubervilliers », *RAMAGE*, 5 (1987), pp. 191-235 ; ou *Vitrail et guerre de Vendée* (Nantes, 1987).

³ Cf. une lettre du peintre-verrier parisien, établi 52 rue des Martyrs, adressée le 23 février 1923 à l'abbé Meuret, curé de la paroisse : archives de Sainte-Marguerite (Archives Historiques de l'Archevêché de Paris).

⁴ Cf. Ph. Bruneau, « L'épigraphie moderne et contemporaine », *RAMAGE*, 6 (1988), pp. 13-39.

même atelier à la même époque. Ainsi, à Saint-Germain-l'Auxerrois (Paris, 1er arr.), sur les dix verrières placées en 1847 par l'atelier Maréchal et Gugnon de Metz dans les bas-côtés Nord et Sud de la nef, seule la Déposition du Christ est signée. Si ce vitrail se trouvait détruit ou retiré, les autres baies de la série deviendraient alors anonymes.

Enfin, axiologiquement, une absence de signature peut-être due à un oubli ou à une absence d'envie de signer, pour nous inexplicables. Mais c'est parfois sciemment que le peintre-verrier n'appose pas son nom sur le vitrail qu'il vient de réaliser, notamment lorsque la signature est la marque d'une reconnaissance artistique de l'atelier pour son œuvre. Un maître-verrier m'a récemment confié qu'il ne signait que ce qu'il considérait comme ses créations, mais que des verrières produites par lui pour des raisons «alimentaires», dont le programme ou le style lui avait été imposé par une commande trop stricte, ne lui laissant aucune liberté créatrice, ne portaient pas sa marque. Un financement trop mince, tout aussi contraignant pourrait susciter chez lui la même attitude vis à vis de sa production. D'où la nécessité de distinguer, dans l'artiste, le producteur de l'ouvrage, de l'auteur de l'œuvre d'art ne s'appropriant pas obligatoirement une verrière qu'il a pourtant produite. Il est toutefois bien souvent difficile de choisir l'une de ces explications. Une chose est en revanche certaine ; toute absence de signature devait engendrer le dépit du commanditaire, car une œuvre signée est déjà une « œuvre d'art ». Au moins peut-on, dans un premier temps, mesurer les absences de signatures selon les époques et les ateliers. Ce recensement prendra toute son importance, confronté à celui des différents types de signatures qui vont être distingués dans les lignes suivantes. D'autres absences de signatures y seront mentionnées, puisque tous les participants à la création d'une verrière ne signent pas l'œuvre.

B. La lisibilité des signatures

L'ensemble des inscriptions d'une verrière peut être plus ou moins lisible selon les cas. Pour les légendes, il semble normalement nécessaire de pouvoir les lire quand elles accompagnent les images et aident bien souvent à les comprendre. Devant les deux types principaux de fenêtres d'église, on s'attendrait plutôt à ce que les légendes des fenêtres basses soient lisibles, et que celles des fenêtres hautes, plus éloignées du spectateur, ne le soient pas, telles les phrases placées sous les scènes de la vie de la Vierge, exécutées par Eugène Oudinot en 1867 pour l'église de la Sainte-Trinité (Paris, IXe arr.). Pourtant, dans certains cas, les légendes sont parfaitement lisibles à l'œil nu sur certaines fenêtres hautes, comme à Sainte-Elisabeth (Paris, IIIe arr.) sur les deux vitraux du chœur réalisés par Lobin en 1891, et elles peuvent rester illisibles sur des verrières basses pour un spectateur placé dans des conditions normales de vision de vitraux dans une église, et même parfois, lorsque le dit spectateur se munit de jumelles. C'est le cas des légendes qui figurent autour des médaillons racontant la vie de saint Louis sur la verrière basse axiale de l'église Saint-Louis-en-l'Île (Paris, IVe arr.), peinte par Vigné et Jollivet en 1842.

Il y a lieu de se demander quel est alors l'utilité de légendes qui ne s'adressent plus au spectateur, alors même qu'elles sont parfois descriptives. Était-ce parce qu'elles n'étaient destinées qu'à être vue de près avant le montage définitif de la

verrière, lors d'une exposition temporaire ; présentation privée ou publique, telle une exposition universelle où furent, par exemple, montrés en 1855 à Paris des vitraux de Lusson placés à Saint-Pierre de Lisieux (Calvados) en 1856⁵ ; ou Salon officiel : les verrières de la Manufacture de Sèvres destinées aux chapelles royales de Louis-Philippe étaient ainsi d'abord présentées publiquement au Louvre⁶. Ou encore, était-ce que, réalisées en atelier, telles des peintures de chevalet, les verrières n'étaient pas conçues comme des œuvres à voir de loin ? Quoi qu'il en soit, l'illisibilité des légendes apparaît comme l'indice d'une erreur de conception ou d'affectation de la verrière.

Pour les signatures en revanche, la lisibilité est moins indispensable car elle ne joue aucun rôle dans la compréhension du vitrail. L'observation d'un grand nombre de verrières permet toutefois de distinguer deux types de signatures selon qu'elles sont ou non déchiffrables par le spectateur. Cette distinction est d'autant plus fondée qu'une même verrière porte parfois conjointement la même signature inscrite selon des moyens différents. Il en existe au moins quatre exemples à Paris. D'abord, dans le déambulatoire de Saint-Louis-en-l'Île (IV^e arr.), sur la verrière de Blanche de Castille. La partie droite du socle sur lequel la mère de saint Louis se tient debout, est occupée par la signature « officielle » de la verrière : « Ce vitrail a été peint / par Jollivet et Vigné / verrier en MDCCCXLI », tandis que dans la partie inférieure du vitrail, sur la coque du bateau des armoiries de la ville de Paris, se lit en beaucoup plus petit la signature « officieuse » de l'équipe, « Vigné-Jollivet ». Ensuite, à Saint-Leu-Saint-Gilles (1^{er} arr.), sur la verrière de gauche de la chapelle des martyrs : en bas et à droite de la baie, « H. CHABIN PARIS 1888 », inscrit en caractères d'imprimerie blancs sur la bordure de grisaille brune, est aisément déchiffrable, tandis qu'en bas et à gauche de la représentation de saint Fortunat, au centre de la lancette de gauche, se trouve la signature manuscrite « H. Chabin » peinte sur un fond légèrement plus clair, ce qui la rend très peu visible. Le même phénomène se retrouve sur une fenêtre haute du chœur (baie 102) de Sainte-Elisabeth (III^e arr.) : quoique les deux signatures aient le même énoncé « L.L.^D LOBIN 1891 » et soient, de par leur grande taille, identiquement visibles à l'œil nu, elles se distinguent par leur mode d'inscription et leur emplacement. La première est peinte en bas et à droite de l'image représentée, de la même grisaille brune qui sert vraisemblablement à peindre le sol de la scène qui lui sert de fond, alors que la seconde est inscrite en lettres brunes sur un bandeau de verre blanc, sous la bordure inférieure du vitrail. Enfin, la verrière haute axiale, du Christ, de l'abside de Saint-Germain-des Prés (Paris, VI^e arr.) porte aussi deux types de signatures : le premier, aisément compréhensible, est inscrit en lettres noires sur un bandeau de verre clair, sous les armoiries de la ville de Paris : « V. BALTARD . DIR^T H. FLANDRIN . INV : H. GERENTE.FECIT », en revanche, dans les coins inférieurs de la verrière, les

⁵ Cf. *Le Normand*, n° 24, samedi 14 juin 1856, p.2, et A. de Caumont, *Statistique monumentale du Calvados*, T. III, arrondissement de Lisieux (Caen, 1867), p. 225.

⁶ Cf. N. Blondel et P. Bracco, « Un art retrouvé, le vitrail à Sèvres au XIX^e siècle ». *L'Estampille*, n° 118 (février 1980), p. 14.

monogrammes d'Hippolyte Flandrin, à gauche, et Henri Gérente, à droite, sont beaucoup plus énigmatiques pour le profane.

De même, en l'église Saint-Taurin d'Evreux (Eure), la verrière représentant le Triomphe de la Vierge est signée en bas et au centre, en lettres capitales « DVHAMEL-MARETTE A/EVREUX », tandis qu'au fond de la scène, un obélisque inclus dans un paysage d'architectures porte la mention « THIS STAINED / GLASS WINDOW / AS BEEN PAINTED / AND GIVEN BY / DVHAMEL-MARETTE / AND FAMILY / TO THIS CHURCH / IN THE YEAR / OF OUR LORD / EIGHTEEN HUNDRED / AND SIXTY SEVEN » en lettres capitales romaines si petites qu'elles ne sont pas visibles à l'œil nu.

Ergologiquement, les deux types de signatures ne sont pas de même nature. La première pourrait être qualifiée de signature « d'authentification », attestant de la réalisation de l'œuvre par un producteur et permettant de la lui attribuer, même si elle n'est compréhensible que de lui seul, et la seconde, s'adressant cette fois directement au spectateur, de signature « d'exhibition », clairement déchiffrable par tous. Chacun de ces deux types est techniquement bien marqué.

1. La signature d'« authentification »

La signature d'« authentification » est de caractère privé. Elle est apposée par un artiste ou un atelier sur sa création pour en marquer l'achèvement et la reconnaissance et permet, en cela, d'authentifier l'attribution. Toutefois, ne nécessitant pas d'être visible ou intelligible par le spectateur de la verrière, elle peut être techniquement marquée par les modes de représentation tant industriels que techniques les plus confidentiels et les moins visibles.

a) Industriellement, la signature peut prendre la forme des trois modes de signalisation qui technicisent de la représentation⁷, qu'ils soient isolés ou conjoints⁸ : l'indicateur, comme le petit quadrilobe que l'atelier Duhamel-Marette plaçait parfois sous sa marque écrite ; l'image, thème quelconque choisi arbitrairement comme symbolique de l'atelier, telle l'estampille de la Manufacture de Sèvres visible sur la baie 16 de la chapelle Notre-Dame-de-la-Compassion (Paris, XVIIe arr.), ou portraits des artistes, s'ils ne sont pas légendés : ainsi, au bas de la verrière centrale de l'église Sainte-Odile (Paris, XVIIe arr.) conçue en 1935-1937 par le maître-verrier François Decorchemont, ont été figurés « les ouvriers qui placèrent les vitraux, le curé qui les commanda, madame Decorchemont, sa fille Michelle, ses employés et l'artiste lui-même en mendiant tendant une sébile⁹ », mais à moins de les connaître, il est impossible au spectateur d'identifier ces personnages ; et surtout l'écriture, sous trois formes principales : le monogramme, tel celui d'Eugène Oudinot, bien visible en bas et à gauche des trois verrières de 1869 de la chapelle de la Vierge à Saint-Pierre-de-Montrouge (Paris, XVe arr.), mais

⁷ Cf. Ph. Bruneau, « De l'image », *RAMAGE*, 4 (1986), pp. 252-253.

⁸ L'écrit, l'image et l'indicateur sont aussi les trois moyens pour mentionner les donateurs du vitrail et comme pour les signatures, il y a des mentions qui « authentifient » seulement le donateur, et d'autres qui l'« exhibent ».

⁹ Cf. P.-J. Deschênes, « Un homme du moyen Moyen-Age », *François Decorchemont* (cat. ex-
pos. Galerie du Grand Cerf, Evreux, 7 octobre - 3 novembre 1971), p. 1.

incompréhensible pour qui n'en possède pas la clef, les initiales, et la signature, le paraphe de l'artiste.

b) Techniquement, la façon dont la signature est inscrite peut aussi « crypter » le message et le rendre moins compréhensible, et cela, que la signature soit claire dans sa formulation, ou qu'elle soit déjà industriellement inintelligible, tel que nous l'avons vu dans le paragraphe précédent.

Ce peut être sériellement, par le choix de petits caractères de lettres, ou par l'utilisation de grisaille en camïeu ; la signature se détache alors mal de son fond bleu sur la verrière de Blanche de Castille à Saint-Louis-en-l'Île (Paris, IV^e arr.), ocre sur la verrière des martyrs à Saint-Leu-Saint-Gilles (Paris, 1^{er} arr.), et brun sur la baie 2 de Saint-Elisabeth (Paris, III^e arr.).

Ou encore, associativement, en incluant la signature dans l'image : à Saint-Taurin d'Evreux (Eure), sur la verrière de 1867 du Triomphe de la Vierge, la signature de Duhamel-Marette figure sur un obélisque, au fond et à gauche de la composition, dans un paysage d'architecture ; et en l'église du Cœur-Immaculé-de-Marie, à Suresnes (Haut-de-Seine), la signature du vitrail de la Pentecôte a été placée en bas et à gauche de la scène, sur un livre ouvert, au milieu d'inscriptions en latin : « dominus vobiscum / Amen Amen / dico vobis / Henry Brémond del / HC exc / en l'an 1909 / ce vitrail / fut posé / Deo Gratia ».

En outre, la position finale de la signature peut contribuer à en atténuer la visibilité ou à crypter l'intelligibilité de son message. D'abord par sa hauteur sur la verrière : dans la chapelle de la Vierge de Saint-Pierre de Lisieux (Calvados), la signature « A. Lusson » était parfaitement inscrite en caractères d'imprimerie, à la grisaille brune sur fond blanc, mais n'occupant qu'une largeur de trois centimètres¹⁰ au sommet de deux des lancettes de la fenêtre centrale, à plus d'une dizaine de mètres de hauteur, elle n'était visible d'aucun spectateur ; de même, dans la chapelle de la Vierge de la Sainte-Trinité (Paris, IX^e arr.), le nom d'« Eug. Oudinot » est très lisiblement calligraphié en lettres cursives, mais pour l'apercevoir, en bas et à gauche de la deuxième lancette, sur la fenêtre droite, le spectateur doit se servir de jumelles. La signature peut aussi être masquée lors des opérations de montage de la verrière. Si elle a été peinte trop au bord d'une pièce de verre, elle peut être recouverte par une aile de plomb, une barlotière, ou par le mastic appliqué sur la verrière pour lui assurer une meilleure étanchéité, comme il semble que ce soit le cas à la chapelle Notre-Dame-de-la-Compassion, (Paris, XVII^e arr.) au bas de la baie 9.

c) Quant à la fréquence des signatures d'« authentification » elle peut varier selon les ateliers, mais n'est pas indispensable. Au demeurant, rien n'empêche un artiste de signer plusieurs baies d'une même série : sur les dix-sept verrières hautes de l'abside de Saint-Germain-des-Prés (Paris, VI^e arr.), onze portent dans leur angle inférieur gauche ou droit le monogramme du peintre-verrier Henri Gérente (baies 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 109, 110, 113 et 114), cinq celui du cartonnier Hippolyte Flandrin (baies 100 à 104), et six celui de l'architecte Victor Bal-

¹⁰ J'ai pu mesurer cette signature actuellement déposée au musée de Lisieux.

tard (baies 107, 108, 109, 110, 115 et 116) ; ou d'apposer son nom sur chacune des compositions de son vitrail : à Saint-Germain-l'Auxerrois (Paris, 1er arr.), huit des onze médaillons de la baie 1 portent la signature « E. Thévenot 1840 », quatre inscrites en lettres cursives et quatre en capitales d'imprimerie ; ou encore chaque participant à la création d'une verrière d'apposer son nom sur l'œuvre commune : en l'église d'Aumâle (Seine-Maritime), Denis Lavalley a récemment identifié dix-sept signatures, invisibles à l'œil nu, au sommet d'une verrière de 1869 de l'atelier Jules Boulanger. Ce dernier exemple est l'exact équivalent des représentations imagées du maître-verrier et des ouvriers de la verrière centrale de Sainte-Odile (Paris, XVIIe arr.) mentionnée plus haut.

2. La signature d'« exhibition »

Nul ne saurait contester que toute signature permet l'attribution d'une verrière. Toutefois, la nature du message et le mode d'inscription de certaines attestent de leur caractère public. S'adressant au premier chef au spectateur de la verrière, bien plus que l'authentification de la patte de l'artiste, elles deviennent la publicité exhibée de l'atelier.

a) Elle l'est par la nature de son message ; l'artiste ou l'atelier favorise, en effet, sa promotion en adjoignant à son nom les informations les plus diverses. Ainsi, certaines mentions permettent de localiser et donc de s'adresser facilement à l'atelier. Le nom de la ville d'établissement, parfois complété de son département, est une première indication. Mais l'inscription de l'adresse complète rend l'intention plus évidente encore. Afin d'être bien visible à l'œil nu, elle est toujours placée au bas de la verrière. On la trouve sur un bandeau occupant toute la largeur de la baie, sur une verrière représentant Olivier de Clisson, jusqu'à présent non localisée¹¹ : « Paris, Noël Laperane 74, rue d'Assas, 189... » ; et sur le vitrail de la Vierge Immaculée Conception, dans la chapelle privée du château des Hayes (Maine-et-Loire) : « Bruin Aîné à Paris rue de Chevert 19 » ; ou sur plusieurs lignes, à Saint-Séverin (Paris, Ve arr.) au centre du vitrail de 1904 montrant saint Vincent de Paul donnant l'extrême-onction à Louis XIII : « Charles Champigneulle / rue N.-D. des Champs 96 / Paris », et à Saint-Médard (Paris, Ve arr.), sous le portrait de sainte Isabelle de France, sorti du même atelier au début des années 1880 ; ou encore dans la chapelle de la Vierge de Sainte-Marguerite (Paris, XIe arr.) dans le coin inférieur gauche des verrières de l'Annonciation, de la Sainte Famille et de la Présentation de Jésus au Temple, toutes trois réalisées en 1924 : « J.W.J. Vosch / peintres verriers / 21 rue Franklin / Montreuil (seine) / Paris ». On notera dans ce dernier cas, le rajout prestigieux de « Paris » qu'annexe l'atelier établi dans la banlieue Est de la Capitale.

Le caractère commercial de la signature est aussi très sensible lorsque le nom de l'atelier se complète d'informations valorisantes sur son histoire : on lit ainsi

¹¹ La maison CIM de Mâcon, qui a édité la carte postale reproduisant la verrière ; la localise à Clisson (Loire Atlantique) et n'est pas en mesure de donner d'autres précisions. D'après le curé de cette ville, il ne semble pas que le vitrail orne l'église Notre-Dame ou celle de Trinité. Le conservateur de la Commission régionale de l'Inventaire des Pays de Loire (Nantes) chargé du canton de Clisson n'a, quant à lui, pas recensé de vitrail de Laperane représentant Olivier de Clisson en pied sous un dais architectural.

la mention « Ancienne maison Coffetier / Ch. Champigneulle fils de Paris et Cie » en bas et à droite du vitrail de 1893 de la « Dévotion de la France au Sacré-Cœur » à Saint-Louis-en-l'Île (Paris, IV^e arr.), et en bas et à gauche de la verrière du bras gauche du transept à la chapelle du monastère de la Visitation (Paris, XIV^e arr.) ; ou « G. NERET E. ROYER Sr (successeur) Paris » au bas du vitrail de sainte Anne, dans la chapelle de l'hôpital Notre-Dame-de-Bonsecours (Paris, XIV^e arr.)¹².

L'information peut même s'étendre à une sorte de titulature des compétences, ainsi, à Saint-Pierre-du-Gros-Caillou (Paris, VII^e arr.), le vitrail du Sacré-Cœur est signé en bas et à droite « P. Bitterlin/peintre graveur verrier /Paris 1885 » ; ou à la mention des divers lieux d'implantation de l'atelier, comme sur la verrière du chœur de Saint-Martin de Roubaix (Nord) signée « E. Bourdon et A. Lusson / Paris et Le Mans ».

La langue choisie pour véhiculer le message n'en est pas moins importante puisqu'elle permet à l'atelier de se rattacher à un groupe social particulier, comme je l'avais déjà noté en 1986 pour les légendes idiomatisées¹³. Ainsi, l'utilisation du français dans « peintre-verrier », « a peint », « restauré par », etc. rend la mention intelligible au plus grand nombre, tandis que celle du latin pour « pinxit », « invenit », « fecit » ou « delinavit », qui confère à la signature un caractère traditionnel en reprenant une habitude des artistes des beaux-arts, n'en crypte pas pour autant le message dans un milieu ecclésiastique qui connaissait parfaitement le latin.

b) Si l'on considère cette fois la signature du point de vue de l'ouvrage, indépendamment du message qu'elle transmet, on observe qu'un certain nombre de caractères techniques peut, de la même façon, la faire remarquer du spectateur.

Sériellement, c'est d'abord par le choix de gros caractères de lettres, mais aussi, par le contraste entre un fond et des lettres peintes d'une couleur différente, les mettant en valeur ou par la variété ergologique de la signature.

Les vitraux français du XIX^e siècle sont signés soit en écriture cursive, soit en caractères d'imprimerie, avec, selon les cas, des différences stylistiques. Si certains ateliers ont retenu le second mode d'inscription pour sa meilleure lisibilité, peut-être pourrait-on voir dans le choix de l'un, comme de l'autre, une raison liée à l'image de marque véhiculée par chaque écriture. La signature en lettres cursives évoque, en effet, plus naturellement, la marque d'un individu, l'artiste, mais se différencie toutefois du paraphe par sa lisibilité, comme le montre la marque de l'atelier Charles Champigneulle de Paris. Des années 1880 aux années 1920, elle s'inspira de l'effet d'ensemble de la signature de son directeur, voir ci-dessous¹⁴,

¹² M. Callias Bey, V. Chaussé, L. de Finance et Fr. Gatouillat en donnent d'autres exemples dans « les ateliers », *Revue de l'art*, n° 72 (1986), p. 66, n. 107.

¹³ Cf. H. Cabezas, « Le culte de Jeanne d'Arc en Grande-Bretagne », *RAMAGE*, 4 (1986), p. 185.

¹⁴ Signature extraite d'une lettre publicitaire de Ch. Champigneulle, des premières années du XX^e siècle, conservée dans les archives de la paroisse Notre-Dame-du-Rosaire de Saint-Ouen (Seine-Saint-Denis). Je remercie P. Poret de m'avoir communiqué ce document.

faisant précéder le nom « Champigneulle », parfois de « Charles », mais beaucoup plus fréquemment des initiales « Ch. » ; utilisant toujours la lettre cursive ; et soulignant généralement la signature d'un trait, que ce soit sous le nom « Champigneulle », tel qu'au bas de la verrière de sainte Elisabeth de France à Saint-Médard (Paris, Ve arr.) (voir ci-dessous, à gauche), ou sous la mention « de Paris », comme on peut le voir dans l'abside de Notre-Dame-des-Champs (Paris, VIe arr.) (voir ci-dessous, à droite).

Au contraire, le caractère d'imprimerie, plus impersonnel, pourrait signaler la fabrique déjà industrialisée.

La variété socio-stylistique des signatures peut également parfaire l'image de l'atelier. Ainsi, Duhamel-Marette qui signait parfois ses verrières de style néo-XVe-XVIe siècles en caractères gothiques¹⁵, ou Alfred Gérente qui choisit, en 1864, des lettres néo-médiévales pour indiquer son nom au bas de la fenêtre, en grisaille, de la première travée du bas-côté Sud de Notre-Dame de Paris (IVe arr.) (voir ci-dessous), visaient peut-être à préserver l'unité stylistique de leurs œuvres, mais s'affichaient également, par là même, comme des spécialistes du vitrail de style ancien.

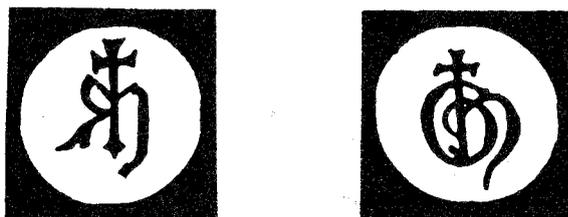
ALF: GERENTE: M: D: CCC: LXIV:

Associativement, on peut faire en sorte que la signature soit remarquée : d'abord par sa position traditionnellement attendu, en bas, à gauche ou à droite de la verrière ; mais aussi en la plaçant sur une surface dépourvue de tout autre élément peint, dans un cartouche réservé, ou près d'un élément de la verrière que l'on regardera plus volontiers. Par exemple, la personnification de la charité qui occupe la baie 17 de l'église Saint-Pierre-du-Gros-Cailou (Paris, VIIe arr.) est signée « P. Bitterlin Paris » juste sous la légende « Caritas », dans le cartel porté par deux angelots en bas du vitrail.

Enfin, l'interférence ou l'adjonction de l'indicateur et de la signature peut être pour l'atelier un moyen supplémentaire de s'afficher.

¹⁵ Cf. El. Cornetto, « Un atelier de peintre ébroïcien : Duhamel-Marette », *Le vitrail à Lisieux* (cat. expos. Musée de Lisieux, 8 avril-28 juin 1988), pp. 226-227.

Le mélange des lettres de la signature et d'un indicateur est porteur de sens et pour l'artiste le moyen de souligner un aspect de sa personnalité. Ainsi, les peintres-verriers étant principalement appelés à fabriquer des vitraux pour des édifices religieux, la présence d'une croix dans leur signature indiquait au spectateur les artistes chrétiens. C'était le cas des deux monogrammes qui figuraient au bas des verrières créées en 1845 pour la chapelle du château du Plessis à Bouquelon (Eure) : à droite « h.G. », pour Henri Gérente, et à gauche « R.h. », sans doute pour R. A. Harrisson, son associé ; les deux h se terminant par une croix ¹⁶ :



Mentionnons également les signatures de Claudius Lavergne, membre de la confrérie de Saint-Jean et artiste chrétien s'il en était ¹⁷ : il avait pour monogramme un C entremêlé à une croix remplaçant l'initiale de son nom, visible, par exemple à Saint-Augustin (Paris, VIII^e arr.), en bas et à gauche de la Déposition du Christ. Lorsque sa signature mentionnait son prénom et son nom en toutes lettres, comme à Saint-Martin de Roubaix (Nord), la croix était placée entre les deux mots. C'était là ce que nous appellerions aujourd'hui le « logo » de l'atelier, car cette même composition de la marque se retrouve sur l'en-tête de son papier à lettre de 1872, conservé dans les archives paroissiales de Saint-Sulpice (Paris, VI^e arr.), aux archives historiques de l'archevêché de Paris :

CLAVDIVS † LAVERGNE

PEINTRE VERRIER

74, Rue d'Assas.

PARIS.

Il semble que son fils, Georges-Claudius, ait repris cette habitude : sur sa signature, «G. C. LAVERGNE », le L de son nom se termine par une croix, comme

¹⁶ Les verrières ont depuis été partiellement réutilisées dans l'église de La-Lande-Saint-Léger (Eure) ; cf. El. Cornetto, *op. cit.* (*supra*, n. 15), pp. 214-215. Le relevé des signatures a été exécuté d'après un cliché de l'abbé J. Saussaye (conservation des Antiquités et Objets d'Art de l'Eure).

¹⁷ Cf. Br. Foucart, *Le renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*, (Paris, 1987), pp. 232-233.

on peut le voir en bas et au centre du vitrail de l'église de Douarnenez (Finistère), représentant le départ de Michel Le Nobletz¹⁸.

c) Bien entendu, une signature d'« exhibition » doit être la plus exhibée possible pour atteindre son but.

Il peut, pour cela, y avoir d'abord fréquence d'un même type de signature dans l'ensemble de la production d'un atelier. Car si la variété ergologique de l'écriture permet au spectateur de distinguer un atelier d'un autre, la constance de signature d'un même atelier favorise la promotion de sa marque en la rendant reconnaissable. Le meilleur exemple est sans doute celui de l'atelier Charles Champigneulle de Paris qui, des années 1880 aux années 1920 appose au bas de ses verrières le même type de signature décrit pp. 84 - 85. On le trouve sur des fenêtres basses, au cours du dernier tiers du XIXe siècle, dans la chapelle du monastère de la Visitation (Paris, XIVE arr.) ; et à Saint-Médard (Paris Ve arr.), au bas des vitraux de la remise des clefs à saint Pierre, et de sainte Elisabeth de France ; en 1889, sur la verrière de l'Education de la Vierge, à Saint-Nicolas-du-Chardonnet (Paris, Ve arr.) ; en 1893, à Saint-Louis-en-l'Île (Paris IVE arr.), sur le vitrail figurant la dévotion de la France au Sacré-Cœur, ou à Saint-Eustache (Paris, 1er arr.), sur celui des saints du Tiers Ordre ; en 1898, à Notre-Dame-des-Champs (Paris VIe arr.), au bas des deux verrières de saint Denis, à gauche et à droite de l'abside ; en 1904, à Saint-Séverin (Paris, Ve arr.), sur la scène montrant saint Vincent-de-Paul assistant Louis XIII sur son lit de mort ; en 1911 et 1912 sur deux verrières de Saint-Jean-Baptiste-de-la-Salle (Paris, XVe arr.) ; ou en 1914 et 1920, à Notre-Dame-des-Vertus d'Aubervilliers (Seine-Saint-Denis) ; ou encore sur des fenêtres hautes, en 1894, à Saint-Philippe-du-Roule (Paris, VIIIe arr.). Toute signature différente est exceptionnelle et ne semble due qu'à des circonstances très particulières. Ainsi, sur la fenêtre de la coupole de l'église Saint-Augustin (Paris, VIIIe arr.), qui termine l'ensemble de verrières consacrées aux églises du diocèse de Paris et à leur saint patron, la mention « Ch. Champigneulle fils de Paris/MDCCCLXXXX » est inscrite en lettres capitales d'imprimerie, parce qu'elle est placée dans un cartel, aux côtés d'autres noms, tels ceux du pape Léon XIII et de l'archevêque de Paris, le cardinal Richard, dont elle ne pouvait se distinguer graphiquement. Face à la constance de signature de Champigneulle, comment ne pas évoquer la variété de marques d'atelier de Duhamel-Marette ? Un premier corpus récemment constitué par Elisabeth Cornetto réunit une dizaine de variations graphiques de sa signature, couvrant une période d'environ vingt-cinq ans¹⁹.

Une signature peut ensuite marquer tous les types de verrières produits par un atelier. Il semble qu'on la trouve majoritairement sur les vitraux historiés, mais elle marque parfois aussi les grisailles ; ainsi, à la chapelle du monastère de la Visitation (Paris, XIVE arr.), Adolphe Didron a signé et daté chacune des quatre grisailles néo-XIIIe siècle qu'il posa en 1856 et 1857 dans les fenêtres de la nef.

Enfin, par opposition aux ateliers qui ne signent qu'une verrière de la série placée par eux dans un monument, la répétitivité des signatures a des chances de les

¹⁸ Reproduit dans A. Croix, « Les cartes de Michel Le Nobletz, l'art de la prédication au XVIIe », *Ar Men*, n° 17 (1988), p. 82.

¹⁹ *Op. cit.* (*supra* n. 15).

faire remarquer du spectateur. Ainsi, sur les huit fenêtres à quatre lancettes des bas-côtés de la Sainte-Trinité (Paris, IXe arr.), identiquement vitrées, on trouve symétriquement dans les collatéraux gauche et droit, quatre fois la signature « Paul Nicot Paris 1865 » dans la première chapelle et deux fois dans la troisième ; les cinq verrières hautes de l'église Saint-Louis-d'Antin (Paris, IXe arr.) sont toutes signées de la même façon, en bas et au centre « E. DIDRON/Paris 1882 » ; et dans les bas côtés de Saint-Séverin (Paris, Ve arr.), j'ai relevé dix vitraux du dernier tiers du XIXe siècle signés très lisiblement par Emile Hirsch.

Il n'y a, bien entendu, pas de règle absolue dans le choix de la signature d'authentification ou d'exhibition. On peut le vérifier en observant la production d'ensemble d'un atelier : ainsi, Antoine Lusson apposait ordinairement sa signature au bas de ses vitraux, mais dans la chapelle de la Vierge de Saint-Pierre de Lisieux (Calvados), son nom fut placé en 1854 au sommet de la baie centrale. Certains maîtres-verriers font bon usage des deux types de signature, Claudius Lavergne est de ceux-là : sa Déposition du Christ, créée en 1864 pour l'église Saint-Augustin (Paris, VIIIe arr.), est signée, en bas et à gauche, de son monogramme, car faire figurer son nom en toutes lettres aurait été superflu puisque le vitrail occupe une fenêtre haute de l'église. En revanche, son prénom et son nom sont bien visibles dans la partie inférieure de sa verrière basse de la Vierge, à Saint-Martin de Roubaix (Nord). D'autres artistes, au contraire, sont incohérents : Eugène Oudinot place, en 1869, son monogramme inintelligible au bas de verrières basses à Saint-Pierre-de-Montrouge (Paris, XIVe arr.), et son nom parfaitement calligraphié sur un vitrail de fenêtre haute, où il n'est pas visible, à la Sainte-Trinité (Paris, IXe arr.). Et même au sein d'un ensemble, les deux types de signatures peuvent alterner : dans l'église des Grangettes (Doubs), la baie 1 porte en bas et à droite la signature manuscrite « A. Gorgeon/Besançon 1900 », la baie 4, uniquement l'initiale du prénom et le nom du peintre-verrier, et les baies 2, 3 et 5, le monogramme manuscrit « A G » en bas et à droite.

Si les deux signatures alternent le plus souvent, on les trouve parfois réunies sur une même verrière. Elles sont alors dissociées, comme l'ont montré pp.80-81 les exemples parisiens de Saint-Leu-Saint-Gilles (1er arr.), Sainte-Elisabeth (IIIe arr.), Saint-Louis-en-l'Île (IVe arr.) et Saint-Germain-des-Prés (Paris, VIe arr.), et de Saint-Taurin d'Evreux (Eure), ou combinées : ainsi, à la signature d'exhibition de l'atelier « Maréchal et Gugnion (de) Metz », s'ajoutait parfois la signature d'authentification du peintre-directeur d'atelier, Maréchal, « M. l. ». C'est le cas à Paris, sur la verrière de la quatrième travée du bas-côté Nord de Saint-Germain-l'Auxerrois (1er arr.), et sur les trois verrières des prélats de Paris, dans la nouvelle sacristie de la cathédrale Notre-Dame (IVe arr.)²⁰.

Une étude statistique des absences de signature, comme de leur présence sous les différents aspects évoqués plus haut, devrait permettre de déterminer quels ateliers

²⁰ La signature de la verrière centrale (Sud) est lisible sur la photographie reproduite dans la *Revue de l'art*, n° 72 (1986), p. 63. Sur les verrières Est et Ouest de la sacristie, la marque de l'atelier est abrégée en « A.^{er}/M.G. ».

du XIXe siècle pratiquaient une politique publicitaire active en utilisant au maximum les moyens dont ils disposaient, comme il semble que cela ait été le cas de l'atelier Charles Champigneulle de Paris.

II. SIGNATURE ET ORGANISATION PROFESSIONNELLE AU SEIN DE L'ATELIER

La réalisation d'une verrière nécessite de procéder à un minimum de treize opérations, depuis la conception de son projet jusqu'à mise en place dans le monument. Un même individu peut être capable de toutes les pratiquer, mais le plus souvent, elles sont partagées entre divers artistes chargés de plus d'une opération. En outre, un atelier pouvait compter plusieurs artistes pour un même travail (peinture, montage, etc.)²¹. La multiplicité des artistes n'implique pas la présence de leur nom sur la verrière. La distribution des signatures permet donc d'évoquer l'organisation professionnelle au sein de l'atelier, si ce n'est le statut des créateurs de vitraux

A. La prédominance de la signature unique et de la marque de fabrique

D'une façon générale, il semble que les verrières à signature unique soient les plus nombreuses. Qu'elle soit d'« authentification » ou d'« exhibition », cette signature est toujours la marque de fabrique de l'entreprise, de la firme — en italien, « signature » se dit « firma » — ; à Saint-Léon (Paris, XVe arr.) la lancette centrale de la chapelle axiale est signée « atelier/L. BARILLET ».

Ce peut-être une mention impersonnelle et générale telle que « Manufacture Nationale de Sèvres » ; ou le nom du propriétaire de l'atelier, maître d'œuvre mais ne mettant jamais « la main à la pâte », comme Adolphe Didron qui ne savait pas dessiner mais dont le seul nom figurait pourtant sur ses vitraux, tel qu'à Notre-Dame de Paris (IVe arr.), sur la verrière de l'Incarnation de 1867, indépendamment de celui de tout cartonnier ou peintre-verrier ; ou encore, directeur mais capable de participer à la création des verrières, soit totalement, soit partiellement. Emile Hirsch se réservait toutes les opérations picturales, depuis la conception du projet — les Archives Historiques de l'Archevêché de Paris en conservent six, pour des vitraux destinés à l'église Saint-Philippe-du-Roule (Paris, VIIIe arr.), tous signés de l'artiste²² — à la réalisation du carton et la peinture du vitrail, mais laissait la cuisson et le montage des pièces de verre à la charge de ses collabora-

²¹ Sur les différentes étapes de création d'un vitrail et la composition des ateliers de vitraux aux XIXe et XXe siècles, cf. Fr. Roussel, « Le peintre-verrier au XIXe siècle : un industriel ? », *Revue de l'art*, n° 72 (1986), pp. 57-60.

²² Deux, non datés, réalisés à la mine de plomb sur papier calque : l'apparition du Sacré-Cœur à sœur Marguerite-Marie Alacoque et la Crucifixion ; et quatre, datés de 1882 : un dessin, saint Philippe, exécuté à l'encre de chine sur papier calque, et trois autres, réalisés à l'encre de chine réhaussée d'aquarelle sur papier à dessin représentant la verrière du saint Esprit destinée au chœur de l'église, le plafond de la chapelle axiale, orné des litanies de la Vierge, et le baptême de l'Eunuque par le diacre Philippe (*Actes des Apôtres* 8, 26-40). Seul, ce dernier projet ne fut pas réalisé.

teurs ; au contraire, Antoine Lusson faisait exécuter ses cartons par un tiers. Cela n'implique évidemment pas que le directeur ait effectivement participé à la fabrication de toutes les verrières qui portent son nom, même de son vivant ; le dernier Charles Champigneulle de Paris meurt en 1908²³, mais on trouve encore son nom sur des verrières de 1935 à Notre-Dame-du-Rosaire de Saint-Ouen (Seine-Saint-Denis) et sur la publicité de l'atelier en avril 1936 dans la revue *L'Art sacré*. Lorsque le directeur de l'atelier est aussi l'auteur d'une verrière, une mention particulière le signale parfois, notamment dans les ateliers de grande taille. J'ai déjà cité p. 88 l'exemple de Maréchal de Metz, et la même raison explique peut-être la présence du mot « pinxit » aux côtés de certaines signatures « Ch. Champigneulle et fils de Paris », par exemple, sur les vitraux parisiens de saint Louis à Saint-Eustache (1er arr.), de sainte Anne à Saint-Nicolas-du-Chardonnet (Ve arr.), et de saint François de Sales à Saint-Philippe-du-Roule (VIIIe arr.).

B. L'absence du nom de l'auteur du modèle

Il semble que le nom de l'auteur d'un modèle n'apparaisse jamais sur une verrière si l'artiste n'a pas, également, réalisé ses cartons. C'était déjà vrai sous la Renaissance puisque le nom de Dürer n'apparaît pas sur les verrières de cette époque, pour lesquelles on a pourtant copié les compositions du graveur, et çà l'est tout autant aux XIXe et XXe siècles, quels que soient l'atelier en cause et la célébrité de l'artiste ou de l'œuvre copiée.

Le modèle peut être une œuvre ancienne, vitrail ou tableau : en 1882, Henri Carot s'inspira de la sainte Marguerite de Raphaël, du musée du Louvre, pour réaliser son vitrail destiné à la fenêtre haute axiale de l'église Sainte-Marguerite (Paris, XIe arr.)²⁴ ; ou une œuvre contemporaine, vitrail ou encore gravure de toute sorte, peinture, sculpture ou architecture. Parmi d'innombrables cas, on peut citer l'exemple du cycle de Jeanne d'Arc peint au Panthéon (Paris, Ve arr.) par Lenepveu, qui servit plusieurs fois de modèle aux ateliers ; notamment pour le vitrail de Jeanne d'Arc au sacre de Charles VII, réalisé après 1909 pour l'église Saint-Martin de Bienfaite (Calvados), et pour les verrières de Jeanne d'Arc écoutant ses voix et Jeanne d'Arc au bûcher réalisées en 1914 par l'atelier Charles Champigneulle de Paris, pour l'église Notre-Dame-des-Vertus d'Aubervilliers (Seine-Saint-Denis)²⁵. Il en est de même de la Jeanne d'Arc d'Ingres conservée au musée du Louvre, dont s'inspirèrent souvent les peintres-verriers, comme l'atteste au moins trois vitraux : le premier, postérieur à 1909, à Saint-Martin de Bienfaite (Calvados) ; le deuxième, daté de 1911 et signé « Chanussot », à Saint-Joseph-des-Epinettes (Paris, XVIIe arr.) ; et le troisième, réalisé dans les années 1920 par E. Brière à Saint-Justin de Levallois-Perret (Haut-de-Seine). Toujours dans l'église

²³ Charles Champigneulle, fils de l'associé de Maréchal de Metz, s'installe à Paris en 1881 et meurt en 1905. Son fils aîné, Charles Champigneulle, lui succède en 1904 et meurt en 1908 à l'âge de 28 ans ; cf. les notices nécrologiques parues dans *La Chronique des arts et de la curiosité* (1905), p. 283 et (1908), p. 257, et *Le Bulletin de l'art* (1908), p. 203.

²⁴ La verrière n'est pas signée. Son auteur est mentionné dans *La paroisse Sainte-Marguerite au Faux-Bourg Saint-Anthoine* (Paris, 1914), p. 57.

²⁵ Modèle et vitrail reproduits dans H. Cabezas, *op. cit.* (*supra*, n. 2), p. 209.

Saint-Martin de Bienfaite (Calvados), on trouve un vitrail de Jeanne d'Arc écoutant ses voix reprenant exactement la schématique du groupe statuaire d'André Allar visible à la basilique de Domrémy (Vosges) ; et le Vœu de Louis XIII signé en bas et à gauche dans un écu « Muraire/Evreux, 1903 », mais réalisé d'après le tableau d'Ingres de la cathédrale de Montauban (Tarn et Garonne).

Il semble même que l'auteur d'un modèle spécialement réalisé pour une verrière n'était pas plus systématiquement indiqué : le vitrail représentant Mgr Affre, à Saint-Roch (Paris, 1er arr.), est signé sur son bord inférieur « Manufacture Nationale/Sèvres 1848 H. Régnier inv^t (le cartonnier) A^{is} Apoil et F^x Bastin (les peintres-verriers) », tandis que le nom du peintre Devéria, auteur de la composition d'origine²⁶, n'y figure pas.

Au sein des ateliers de vitraux, il n'y avait donc généralement pas de reconnaissance officielle, par la signature, des artistes dont les œuvres étaient copiées. Seule, une participation directe à la réalisation du vitrail par la conception du carton, comme vraisemblablement Ingres à la chapelle Notre-Dame-de-la-Compassion (Paris, XVIIe arr.), la peinture du verre ou le montage du vitrail pouvait justifier une signature sur l'œuvre achevée. La réalisation du vitrail désappropriant de sa création l'auteur du modèle copié.

C. Le caractère exceptionnel des signatures multiples

La prédominance de la signature unique, comme marque de fabrique, n'en rend que plus intéressante la présence de signatures de collaborateurs multiples sur les verrières, car elles attestent d'une reconnaissance particulière au sein de l'atelier. Comme précédemment, la prise en compte de la configuration des signatures (taille et style des caractères de lettres, mode d'inscription en toutes lettres ou sous forme de monogramme), des informations qui leur sont adjointes, et de leur place sur les verrières, permettront d'aborder les rapports professionnels particuliers qui devaient parfois exister entre les différents collaborateurs à une même verrière.

La mention de tous les participants à la création d'un vitrail est très rare et ne peut s'expliquer que par le caractère exceptionnel de la verrière. L'attention portée à la fenêtre basse axiale de Saint-Germain-l'Auxerrois (Paris, 1er arr.)²⁷ véritable prototype du vitrail néo-médiéval du XIXe siècle par sa composition tant thématique que schématique, explique, par exemple, que l'on ait pris tant de soin à faire figurer en bas et au centre de la composition le nom de tous les participants à sa création : « Donné par M. Demerson/curé en 1838/composé par MM. Lassus et

²⁶ C'est ainsi que je comprends les choses ; d'après les signatures de la verrière, il semble que Régnier ait réalisé le carton d'après un modèle de Devéria. Ce dernier n'est donc sans doute pas l'auteur du carton, contrairement à ce qui est mentionné dans l'article « Devéria et la renaissance du vitrail au XIXe siècle : les commandes de la Manufacture de Sèvres », *Achille Devéria* (cat. expos. musée Renan-Scheffer, Paris, 18 juin - 29 septembre 1985, p. 69. Pour éviter de telles incertitudes, il faudrait d'abord s'assurer si les termes « invenit », « delinavit », « pinxit » ou « fecit » correspondent à une opération précise dans la création du vitrail, et si leur emploi ne varie pas selon des ateliers.

²⁷ Cf. J.-M. Leniaud, *Jean-Baptiste Lassus (1807-1857) ou le temps retrouvé des cathédrales* (Paris, 1980), p. 168.

Didron/exécuté par M. Steinheil peintre et M. Reboulleau chimiste ». De même, on peut considérer que la verrière aux dix-sept signatures de l'église d'Aumâle (Seine-Maritime), déjà mentionnée p. 83, est une sorte de « chef-d'œuvre » signé par chacun de ses exécutants.

Mais parmi les signatures multiples, les noms de l'architecte du monument à vitrer, du cartonnier, du peintre-verrier et de l'artiste chargé du découpage, de la cuisson et du montage des pièces de verre, se retrouvent le plus fréquemment. Ils sont, je crois, l'indice d'une situation exceptionnelle.

1. L'architecte.

Si l'architecte chargé de la construction ou de l'entretien de l'église d'accueil du vitrail a contribué à la conception de la verrière par ses conseils ou ses dessins, il est normal d'y voir figurer son nom aux côtés des autres créateurs de l'oeuvre, tel J.-B. Lassus pour la baie axiale de la chapelle de la Vierge de Saint-Germain-l'Auxerrois (Paris, 1er arr.). Mais il est plus surprenant de relever le nom de l'architecte qui n'a dirigé que la pose du vitrail. A Saint-Philippe-du-Roule (Paris, VIIIe arr.), la seule inscription « TRAIN DEL^{vit} » figure sur le plafond vitré de la chapelle de la Vierge, preuve du rôle de cartonnier de l'architecte pour ce vitrail, mais la mention « E. TRAIN arch^e » est inscrite sur un fin filet de verre jaune rapporté sous les baies 5 et 6 créées en 1887 par E. Hirsch, et ne fait donc pas partie intégrante du vitrail. En revanche, à Notre-Dame-d'Auteuil (Paris, XVIIe arr.), le nom de l'architecte fut porté à deux reprises sur les verrières mêmes : en bas et à gauche de la grande fenêtre en grisaille, de 1880, de l'extrémité gauche du déambulatoire, et sur le médaillon inférieur de la lancette droite de la chapelle de la Vierge, sur le phylactère présentant à droite de la Vierge en Assomption, l'inscription « 1881/G. Vaudremer/Arch/T. Malhot/inv. et del./J. Roussel, P. v^r/Beauvais/Oise ».

A Paris, de tous les architectes dont le nom figure sur des verrières, Baltard est sans doute celui que l'on trouve le plus fréquemment. Sur la verrière de 1841 d'Isabelle de France, à Saint-Louis-en-l'Île (Paris, IVe arr.) « V. Baltard » est noté sans autre mention, sur une pièce de verre bleu, juste au dessus des armoiries de Paris. Sur la verrière de saint Pierre guérissant un boiteux, de l'ancienne église Saint-Pierre-de-Chailot (Paris, XVIIe arr.), reconstruite dans les années 1930, on pouvait lire « Vict-Baltard, architecte, Aug. Hesse et Vigné, décorateurs-peintres-verriers. Paris 1842 »²⁸. Dans la chapelle des catéchismes de Saint-Philippe-du-Roule (Paris, VIIIe arr.), la verrière de la Vierge porte la mention « V^{or} BALTARD/ARCHITECTE », celle du Christ, au centre, le nom du curé de la paroisse, et celle de saint Jean, les noms du cartonnier et du peintre-verrier « GALIMARD. A^{te}/Paris A. LUSSON/ 1854 ». A Saint-Eustache (Paris 1er arr.), le sommet de la baie 101, représentant saint Pierre, porte sur une sorte de cuir la mention « V. Baltard/P. Lafaye V^{rier}/1858 », date de restauration de ce vitrail du

²⁸ Cf. L. Michaux, « église de Saint-Pierre de Chailot », *Inventaire général des richesses d'art de la France, Paris, monuments religieux*, T. III (Paris, éd. Plon, 1901), p. 7.

XVII^e siècle. Au bas des deux baies de la chapelle de la Vierge de Saint-Merry (Paris, IV^e arr.), des inscriptions nous apprennent que « ces verrières ont été complétées (et) restaurées par Prosper Lafaye (en) l'an 1863 », « sous la direction de M. Baltard ». Enfin, dans l'abside de Saint-Germain-des-Prés (Paris, VI^e ar), la mention « V. BALTARD.DIRTH. FLANDRIN.INV : H. GERENTE.FECIT » figure au bas de la verrière axiale (baie 100), et le monogramme de l'architecte marque un des angles inférieurs des baies 107, 108, 109, 110, 115 et 116.

Rien ne permet de dire si ces architectes jouèrent un rôle dans la conception thématique ou schématique des vitraux, ou si leur action se limite à une simple direction générale des travaux. Toutefois, la mention de leur nom permet de mesurer l'importance que certains d'entre eux devaient avoir dans l'élaboration des verrières destinées aux monuments dont ils étaient responsables. Elle nous était déjà apparue lors de l'étude des travaux de vitrerie de 1858, à Saint-Sulpice (Paris, VI^e arr.) et à Saint-Roch (Paris, 1^{er} arr.)²⁹ sous la direction de Baltard ; la présence de ces signatures nous le confirme.

2. Les producteurs

Mais les verrières à signatures multiples portent le plus souvent deux noms de producteurs directement impliqués dans la création du vitrail. Il peut s'agir du cartonnier et du peintre-verrier, ou du peintre-verrier et du cuiseur-monteur, l'un des deux étant généralement aussi le directeur de l'atelier. L'examen de ces signatures, de leur identité ou de leur différence graphique ou d'énoncé, permet d'attirer l'attention sur les rapports professionnels qui devaient exister entre les deux artistes, ou sur le statut particulier de l'un par rapport à l'autre, bien qu'il ne soit pas toujours possible de le préciser ou de l'expliquer.

a) L'égalité des signatures

Les deux signatures sont parfois similaires dans leur forme épigraphique comme dans leur énoncé. Elles placent alors les deux artistes sur un même pied d'égalité. Bien entendu, cette remarque ne s'applique qu'aux signatures qui ne sont pas toujours associées au même nom durant toute la vie de l'atelier ou de l'artiste. Lorsque c'est le cas, comme pour « Duhamel-Marette » ou « Maréchal et Gugnion de Metz », les signatures, même composées de deux noms, font office de signature unique, comme littérairement, à la même époque Erckmann-Chatrian. Cette égalité dans la signature peut s'expliquer par une identité de statut au sein de l'atelier ; par exemple dans la direction conjointe de l'entreprise. Ainsi, Antoine Lusson dont les œuvres ne portent assez souvent que son seul nom, signa dans les années 1850, plusieurs verrières avec son gendre Edouard Bourdon. Les deux noms sont inscrits dans les mêmes caractères épigraphiques et ne sont suivis d'aucune précision sur la fonction ou le travail des deux hommes, comme on peut en juger à Notre-Dame de Paris (IV^e arr.) ou à Saint-Martin de Roubaix (Nord). Mais il devait s'agir là de répartition de tâches « artistiques » plus qu'administratives, car sur les baies 1 et 2 de Saint-Martin-des-Champs (Paris, Xe arr.), déjà évoquées l'an dernier³⁰, la date de « 1851 » figure sous le nom de « E.

²⁹ Cf. H. Cabezas, « du "vitrail archéologique " », *RAMAGE*, 6 (1988), pp. 120-121.

³⁰ *Ibid.*, pp. 124-125, n. 40.

Bourdon », tandis que « 1856 » suit celui de « A. Lusson », indiquant une antériorité de cinq ans du carton sur la réalisation finale de la verrière. De même, dans les dernières années d'activité de l'atelier Antoine Lusson, les signatures similaires « A. LUSSON & L. LEFEVRE », visibles par exemple à Saint-Laurent (Paris, Xe arr.), au bas des verrières de 1874 de la chapelle de la Vierge, ne pourraient-elles pas être l'indice du partage de la direction de l'atelier, avant que Lefèvre succédât à son directeur ?

Cette identité de deux signatures sur un même vitrail est bien l'indice d'une situation particulière. Ainsi, sur les 710 verrières de l'atelier Hirsch qu'il a répertoriées, Paul Hartmann³¹ n'a relevé que deux exemples de signatures conjointes et identiques de Hirsch et de son principal collaborateur A. Roche : à Notre-Dame de Versailles (Yvelines), la baie 12 représentant le Bon Pasteur et saint Georges est signée en bas, à gauche « E. HIRSCH/ET/ A. ROCHE » et à droite « PARIS/ 1872 » ; et à Saint-Symphorien d'Ambérieu-en-Bugey (Ain), c'est la baie 100 qui porte en bas la mention « E. HIRSCH/A. ROCHE » à gauche, et « PARIS/1872 » à droite. Comment expliquer qu'Alexandre Roche ne soit associé à Emile Hirsch que deux fois et uniquement en 1872, alors que les deux hommes collaborèrent pendant onze ans, de 1867 à 1878, le premier comme chef d'atelier et le second comme directeur et cartonnier-peintre sur verre ? En l'absence d'une étude plus approfondie des verrières et de l'histoire de l'atelier, on ne peut que supposer soit une conception conjointe des verrières (Roche était également peintre de formation), soit l'éventualité, envisagée en 1872, d'un partage entre les deux hommes de la direction administrative de l'atelier. Le recensement des signatures multiples sur les verrières de Hirsch permet néanmoins de souligner une situation inhabituelle et d'orienter les recherches vers la gestion de l'atelier en 1872.

Qu'elles s'expliquent par un partage de la direction de l'atelier, une reconnaissance du directeur pour son collaborateur ponctuel ou une clause imposée par l'artiste étranger à l'atelier, il faut noter les signatures inscrites de la même façon sur une verrière ; car en d'autres cas, on peut observer la prédominance d'une signature sur l'autre.

b) Prédominance d'une des deux signatures

Une signature peut se distinguer de sa voisine par sa taille, sa forme épigraphique (caractères de lettres utilisés ou inscription du nom complet plutôt que du monogramme) ou son énoncé plus ou moins détaillé (mention de la fonction de l'artiste ou du travail effectué par lui). Selon l'importance prise par la signature du directeur de l'atelier ou d'un de ses collaborateurs, deux cas antithétiques sont à envisager.

- Prédominance du directeur d'atelier sur l'artiste étranger

Dans la mesure où un artiste était employé par un directeur d'atelier, il peut paraître normal que la signature du premier ait, sur la verrière, une importance moins grande que celle du second. La prédominance du directeur sur ses employés est vérifiable lorsque la verrière ne porte qu'une signature. A Saint-Eustache

³¹ P. Hartmann prépare une étude sur E. Hirsch et son œuvre. Qu'il soit remercié pour les relevés de signatures et les repères chronologiques des lignes suivantes qu'il m'a si généreusement communiqués.

(Paris, 1er arr.), le vitrail de l'éducation de saint Louis porte en bas et à droite la signature « Ch. Champigneulle fils de Paris ». En tant que marque de fabrique, cette seule mention pouvait suffire. Toutefois, à la signature est adjoint le mot « pinxit », on attendrait donc, naturellement, le nom du cartonnier Lionel Royer suivie de la mention « invenit » ou « delinavit », pourtant absent³². Cette prédominance du directeur d'atelier s'observe aussi parfois sur certaines verrières signées conjointement par le cartonnier et le peintre, comme dans le bas-côté gauche du déambulatoire de Saint-Germain-l'Auxerrois (Paris, 1er arr.). Les baies des première, troisième et quatrième chapelles sont toutes les trois signées « Vigne », tandis que « J. Quantin » n'apparaît que deux fois, et est remplacé sur la dernière baie par le monogramme « J. Q.ⁿ ». En outre, la mention «^pre Verrier » qualifie par deux fois Vigne, tandis qu'aucun des vitraux n'indique la fonction de cartonnier de Quantin.

Notons toutefois qu'en fine, c'est le peintre-verrier qui, à l'aide de sa grisaille, inscrit les noms des artistes sur la verrière et peut donc aisément privilégier sa signature.

- Prédominance de l'artiste étranger sur le directeur d'atelier

L'église du Cœur-Immaculé-de-Marie de Suresnes (Haut-de-Seine) est pourvue de vingt verrières conçues en 1909 par Henry Brémond et Henri Carot. Le premier s'est sans doute chargé des cartons ou de l'ensemble des opérations picturales, et le second de la réalisation finale des vitraux. Parmi les douze verrières signées, neuf mettent les deux artistes sur un même pied d'égalité par des signatures identiques : « H. Brémond del, H. Carot exc », baies 5, 7, 18 et 20 ; « H. Brémond, H. Carot », sans précision de leur rôle dans la création des verrières, baies 9 et 12 ; et leur monogramme seul « HB, HC », baies 8, 13 et 19. Mais sur trois verrières de la série, le nom du cartonnier prend plus d'importance que celui de son collaborateur : baie 10, il est seul suivi d'une mention qualifiant le travail effectué : « H. Brémond del, H. Carot » ; et baies 6 et 15, il est seul inscrit en toutes lettres, « H. Brémond, HC » et « H. Brémond del, HC exc ». Cette situation ne serait-elle pas l'indice d'une commande passée au peintre Brémond qui aurait alors engagé l'atelier Carot pour réaliser ses compositions. Rien d'autre que les signatures des vitraux ne l'atteste dans l'immédiat. Toutefois, cette supposition est plausible. Son atelier ayant fermé à la fin de l'année 1900, Emile Hirsch demanda, en 1903, au même atelier Henri Carot, d'assurer la transposition de ses cartons de 1902 destinés aux verrières de Saint-Vigor de Marly-le-Roi (Yvelines). Epigraphiquement, on note alors sur la verrière de saint Antoine de Padoue (baie 9) l'utilisation de la majuscule pour toutes les lettres du nom du cartonnier-commanditaire, mais seulement pour l'initiale de celui de l'exécutant : « Emile HIRSCH del./Henri Carot ex. ».

Dans d'autres cas, l'importance plus grande accordée à la signature du cartonnier est certainement le signe d'un statut particulier de l'artiste au sein de l'atelier, ou d'une collaboration exceptionnelle, par opposition aux collaborateurs

³² Présentés à l'Exposition Universelle de 1889, le vitrail est décrit au milieu d'autres œuvres de l'atelier Ch. Champigneulle dans *La Semaine religieuse de Paris* du samedi 21 septembre 1889, pp. 358-359 ; et son carton est reproduit dans l'album Maciet 482-20 de la bibliothèque des Arts Décoratifs (Paris).

habituels de l'atelier qui participaient à la création de la verrière sans se distinguer par l'apposition de leur signature. C'est sans doute vrai pour certaines collaborations de l'atelier Champigneulle dont j'ai déjà souligné l'habitude de ne marquer ses oeuvres que d'une seule signature-marque de fabrique. Trois exemples de vitraux parisiens, signés traditionnellement de la marque d'atelier en lettres cursives, font en effet exception à cette règle. A Saint-Nicolas-du-Chardonnet (Ve arr.), la verrière de l'éducation de la Vierge, de 1889, porte en bas et à gauche en gros caractères d'imprimerie la mention « AD. LA LYRE. INV. », au dessus de la signature « Ch. Champigneulle/et fils de Paris/PINX » ; à Saint-Séverin (Ve arr.), au bas de la lancette de droite de la verrière de 1904 représentant saint Vincent de Paul assistant Louis XIII sur son lit de mort, on peut lire « E. DELA-LANDE/ inv^t. », tandis que la signature de l'atelier occupe le bas de la lancette centrale ; enfin à Saint-Philippe-du-Roule (VIIIe arr.), en bas et à gauche des baies hautes de la nef de 1894, figurant en pied saint François de Sales (baie 108) et saint Denis (baie 103), au dessus de la marque d'atelier est peint le nom d'«ALBERT MAIGNAN/INVENIT » en lettre capitales d'imprimerie d'une taille si importante sur la baie 103, qu'il est aisément déchiffrable à l'œil nu malgré l'emplacement élevé de la verrière. Ce dernier exemple amène à penser qu'il pouvait être parfois valorisant pour l'atelier ou le possesseur de la verrière d'inscrire en plus gros caractères que ne l'était la marque du vitrail, le nom d'un cartonnier célèbre. Le cas des douze verrières de la chapelle de la Vierge de Saint-Eustache (Paris, 1er arr.), peintes au cours de la seconde moitié des années 1840 le confirmerait. La plupart sont signées «A. HESSE del/E. Thévenot pinx », le premier nom étant inscrit dans des caractères deux fois plus gros que le second.

Lorsque les différentes signatures d'une baie sont inscrites dans les mêmes caractères épigraphiques, la prédominance du cartonnier peut apparaître dans sa présence systématique, à la différence des autres noms. A la chapelle Notre-Dame-de-la-Compassion (Paris, XVIIe arr.), les baies 5, 6, 7, 8, 13 et 16 sont explicitement signées des mêmes petits caractères réguliers, parfois invisibles à l'œil nu (baies 7 et 8). D'autres verrières devaient l'être, mais les inscriptions, prises dans le mastic, restent invisibles, comme, semble-t-il, sur la baie 9. Sur les six signatures visibles, deux mentionnent le nom du cartonnier et celui de l'atelier : « Ingres invenit et fecit - Manufacture N^{ale} de Sèvres 1842 » (baies 6 et 16) ; deux le nom du cartonnier et celui du peintre-verrier : « Ingres invenit et fecit - A. Béranger pinx » (baie 7) et «... A. Apoil pinx » (baie 8) ; et deux, le nom du cartonnier, celui de l'atelier et celui du peintre-verrier : « Ingres invenit et fecit - Manufacture N^{ale} de Sèvres 1842 - F. Reignier pinx^t » (baie 5) ou «... A. Béranger pinx^t » (baie 13). Quel que soit l'intitulé de la signature, Ingres est toujours mentionné et prédomine donc sur les autres producteurs des verrières, ce que justifie la célébrité dont bénéficiait l'artiste.

Ergologiquement, toutes les étapes de création d'un vitrail ont la même importance ; la cuisson et le montage des pièces de verre participent autant à l'effet et à la qualité d'une verrière, que sa composition schématique. En cela, chaque individu ayant contribué à l'achèvement d'un vitrail en est l'auteur à des titres divers. Toutefois, sociologiquement, parmi le nombre parfois important d'auteurs, on n'en

voit guère que quelques-uns s'approprient l'œuvre achevée par l'apposition de leur signature, tandis que d'autres sont presque systématiquement éliminés. Si les noms de directeurs d'atelier, de cartonniers ou de peintres-verriers sont assez fréquents, ceux de deux catégories d'auteurs d'importance sociologique différente, sont absents. Il s'agit des ouvriers chargés des opérations peu prestigieuses ou valorisantes, et des auteurs des modèles copiés, quelle que puisse être leur célébrité.

CONCLUSION

En étudiant les signatures portées sur les verrières, c'est le fonctionnement de l'atelier dans son ensemble qui nous est sociologiquement révélé. D'abord sur l'image qu'offre de lui-même l'atelier, par l'intermédiaire de sa signature. Ensuite sur l'attitude d'un auteur de verrière face à sa production qu'il peut ou non revendiquer en apposant sa marque sur la verrière ou au contraire en la laissant anonyme. Enfin certains aspects de l'organisation professionnelle au sein de l'atelier ont ainsi été mis en lumière par le nombre de signature et le rapport des différentes signatures entre elles. Toutefois, l'analyse historique de la production des ateliers de vitraux du XIXe siècle reste à mener. L'application au cas par cas des remarques qui viennent d'être faites sur les différents types de signatures distingués permettra de tirer des conclusions d'ensemble sur les habitudes et l'organisation des ateliers, selon les trois coordonnées que sont le temps, l'espace et les milieux sociaux.

Hervé CABEZAS

INDEX DES SITES ET MONUMENTS CITES DANS *RAMAGE* I à VII

Un périodique a tout à gagner de se doter assez vite d'index. En raison de ses orientations, *RAMAGE* en requerrait au moins trois (sans compter d'autres, moins importants, auxquels on peut penser comme ceux des artistes ou des textes littéraires utilisés) :

— un index théorique : mieux vaut attendre l'index qui clôturera la publication de *MAGE I* (supplément du présent fascicule) et *MAGE II* (qui doit lui faire suite l'an prochain) puisqu'y sont systématiquement repris, avec références à *RAMAGE*, nos positions ainsi que les concepts et termes spécialisés qui nous sont propres;

— un index thématique dont, pour l'essentiel, peuvent provisoirement tenir lieu les tables des matières publiées en tête de chaque fascicule;

— un index géographique des sites et monuments mentionnés : c'est celui qui nous a paru le plus urgent et que nous présentons ici.

Abréviations

calv. = calvaire

cim. = cimetière

épigr. = épigraphie

grL. = grotte de Lourdes

JdA = Jeanne d'Arc

Mm. = mon. aux morts

repr. Arch. = représentation de l'Archéologie

sanct. = sanctuaire

Les chiffres en italique indiquent la tomaisson ; les chiffres romains, la pagination.

I. FRANCE

01. Ain

AMBERIEU-EN-BUGEY, église St-Symphorien, vitraux : 7, 94.

ARS, sanct. : 6, 71-74.

02. Aisne

Château de la Tour-de-Pinon, armure de JdA : 4, 183.

CHATEAU-THIERRY, Mm : 6, 141.

CRAONNE, Chemin des Dames, Mm. : 6, 146, 148.

VIRY-NOUREUIL, cim. : 4, 341.

03. Allier

ARFEUILLES, calv. : 6, 87 ;

grL. : 6, 91, 94, 97, 105 ;

chapelle Saint Pierre : 6, 94.

AUBIGNY, « le Réray », statue Notre-Dame du Rosaire : 6, 88 ;

statue Saint Joseph : 6, 92-94.

AVERMES, sanct. de La Salette, 6, 88, 90, 91, 95, 96, 97, 99, 104.

BEAULON, statue saint Joseph : 6, 88, 92, 93, 94, 95 ;

statue Vierge de Lourdes : 6, 91, 92 ;

statue saint Roch : 6, 93.

BEGUES, chap. de La Salette : 6, 88, 90, 95, 96, 104, 105 ;

église paroissiale, grL. : 6, 94.

BELLENAVES, statue N.-D. de la Défense : 6, 88-101.

BESSON, calv. : 6, 87.

BIOZAT, Vierge de Font-Noble : 6, 96, 104.

BIZENEUILLE, « pierres druidiques » : 6, 86.

Bourbonnais, haies de bocage : 5, 47-77.

BRANSAT, grL. : 6, 94.

BRESNAY, statue Vierge : 6, 88 ;

Notre-Dame des Vernusses : 6, 96.

BREUIL (LE), statue Vierge à l'Enfant : 6, 88 ;

statue Ange Gardien : 6, 93, 95.

BUSSET, N.-D. de Bonne Grâce (oratoire) : 6, 88, 95, 97.

CERILLY, statue Vierge : 6, 88.

CESSET, grL. : 6, 94.

CHABANNE (LA), statue Vierge à l'Enfant : 6, 88 ;

grL. : 6, 92, 96, 104 (note 27).

CHAMBERAT, statue de pignon : 6, 100.

CHANTELLE, statue Vierge : 6, 88.

CHAPELLE AUX CHASSE (LA), statue Vierge : 6, 89.

CHARROUX, grL. : 6, 94.

CHATEL-MONTAGNE, calv. : 6, 87 ;

statue Vierge à l'Enfant : 6, 88 ;

chemin de Croix : 6, 87-98.

CHATELUS, statue Vierge : 6, 89.

CHEVAGNES, statue Sacré Cœur : 6, 87-94.

CONTIGNY, Vierge (N.-D. souriante du Port de Lachaise) : 6, 88.

CUSSET, statue de « 1792 » : 3, 20.

DEUX-CHAISES, statue Vierge : 6, 89.

EBREUIL, statue Immaculée Conception : 6, 89, 105 ;

grL. : 6, 94.

ECHASSIERES, grL. : 6, 94.

ESCUROLLES, N.-D. de Banelle : 6, 94, 96, 104.

ESTIVAREILLES, « pierres druidiques » : 6, 86.

ETROUSSAT, statue de pignon : 6, 100.

FERRIERES-SUR-SICHON, grL. : 6, 91, 97, 101.

FLEURIEL, statue de pignon : 6, 100.

GARNAT-SUR-ENGIEVRE, statue Saint Germain : 6, 92-93.

HERISSON, statue de pignon : 6, 100.

- JALIGNY-SUR-BESBRE : voir SORBIER.
- JENZAT, Sacré-Cœur : 6, 87, 94 ;
statues de La Salette : 6, 90, 91.
- LAFELINE, grL. : 6, 94.
- LA FERTE HAUTERIVE, croix : 6, 95.
- LAPALISSE, grL. : 6, 94.
- LAPRUGNE, calv. : 6, 87 ;
statue de l'Immaculée-Conception : 6, 89, 100 ;
sanct. de La Salette : 6, 90, 91, 93, 96, 97, 98, 99, 100 ;
Vierge des prisonniers : 6, 94 ;
statue de La Salette : 6, 95.
- LAVOINE, statue de la Vierge : 6, 89.
- LIMOISE, Croix de Mission : 6, 102.
- LODDES, Croix de source : 6, 86.
- LOUROUX-DE-BOUBLE, Croix de Mission : 6, 86.
- LUNEAU, Vierge à l'Enfant : 6, 89.
- MARCILLAT-EN-COMBRAILLES, croix de mission : 6, 86, 102.
- MAYET-DE-MONTAGNE (LE), « pierres druidiques » : 6, 86 ;
calv. : 6, 87 ;
statue Vierge à l'Enfant : 6, 88 ;
grotte de Benon : 6, 89 ;
grL. : 6, 92, 96, 97, 99, 101, 102, 104 ;
statue saint Joseph : 6, 93, 94, 95.
- MAZERIER, colonne en ex-voto : 6, 86.
- MONETAY-SUR-ALLIER, Croix de Mission : 6, 86.
- MONTAGNE BOURBONNAISE : 6, 100, 101, 103 ;
croix avec emblèmes de la Passion : 6, 86
- MONTOLDRE, statues Vierge : 6, 89.
- MOULINS ,cathédrale : 6, 105 ;
chapelle Jeanne d'Arc : 6, 95 ;
croix de mission : 6, 94.
- NERIS-LES-BAINS, chapelle Saint-Joseph : 6, 95, 100.
- NEUILLY-LE-REAL, Vierge à l'Enfant : 6, 89, 95 ;
statue saint Julien : 6, 93, 95.
- NIZEROLLES, église paroissiale : 6, 100 ;
statue Vierge : 6, 89.
- NOYANT D'ALLIER, croix votive : 6, 86, 102.
- PARAY-LE-FRESIL, église paroissiale : 6, 94, 105.
- SAINT-CLEMENT, calv. : 6, 97 ;
Vierge à l'Enfant : 6, 89, 100 ;
sanct. de La Salette : 4, 151 ; 6, 90, 91, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 104, 105 ;
statue JdA : 6, 93, 94, 95 ;
église paroissiale : 6, 100.
- SAINT-ENNEMOND, statue Vierge du Monde Entier : 6, 88.
- SAINT-GERAND-LE-PUY, Pietà : 6, 89.
- SAINT-GERMAIN-DES-FOSSES, statue de Notre-Dame : 5, 188.
- SAINT-GERMAIN-DE-SALLES, Vierge : 6, 88.
- SAINT-HILAIRE, croix commémorative : 6, 102, 145.
- SAINT-NICOLAS-DES-BIEFS, Vierge à l'Enfant (Pierre-Châtel) : 6, 89, 100 ;
chapelle de La Salette : 6, 90, 100 ;
grL. : 6, 92, 96, 97, 100 ;
statue Saint Nicolas : 6, 93 ;
buste de la République : 4, 133 ; 6, 93.
- SAINT-POURCAIN-SUR-SIOULE, grL. : 6, 92, 101, 104.
- SAINT-YORRE, Grotte de l'Ermite (statue de la Vierge) : 6, 90.
- SAULCET, Vierge : 6, 90 ;

croix de carrefour : 6, 102.
SORBIER, statue Vierge de Lourdes : 6, 92.
THIEL-SUR-ACOLIN, statue JdA : 6, 94.
TRONGET, statue Vierge de Lourdes : 6, 92.
USSEL D'ALLIER, Vierge « du Retour » : 6, 88, 94;
statue de pignon : 6, 100.
VENDAT, statue Vierge : 6, 88.
VERNET (LE), sanct. de La Salette : 6, 90, 91, 97, 98, 99.
VERNEUIL-en-BOURBONNAIS, statue Vierge : 6, 90, 95 ;
croix : 6, 95, 102.
YGRANDE, calv. : 6, 87.
YZEURE, Vierge à l'Enfant : 6, 90.

04. Hautes-Alpes

SAVINES-LE-LAC, statue Marianne : 4, 269.

06. Alpes maritimes

CROS-DE-CAGNE, cim. à chiens : 5, 141-157, passim.

07. Ardèche

TOURNON, Vierge colossale : 5, 187.

08. Ardennes

CHARLEVILLE, fabrique Alfred Corneau ou Corneau frères : 6, 86, 102.

10. Aube

TROYES, église St-Urbain, vitrail : 6, 116.

11. Aude

CARCASSONNE, église St-Michel, vitrail : 6, 115 ;
église St-Nazaire, vitrail : 6, 108 ;
église St-Vincent, vitraux : 6, 107.

13. Bouches-du-Rhône

ARLES, Mm : 6, 130 ;
N.-D. de la Mayor : 2, 183 ;
St-Trophime : 5, 130.
MARSEILLE, grL des Accoules : 2, 32 ; 4, 162 ;
Jardin Puget, monument de l'abbé Dassy : 5, 225 ;
Mm. : 6, 145 ;
N.-D. de la Garde : 3, 29 ;
St-Vincent-de-Paul, Christ de Botinelly : 1, 72.
ST REMY-de-PROVENCE, grL. : 4, 163.

14. Calvados

BIENFAITE, église St-Martin, vitraux : 7, 90, 91.
HONFLEUR, Mm. : 6, 149.
LISIEUX, chapelle de l'institution Frémont, vitraux : 6, 111 ;
chapelle du Carmel, vitraux : 5, 219 ; 6, 110, 112 ;
chapelle N.-D. de Lourdes, vitraux : 6, 110 ;
église St-Jacques, vitraux : 6, 119 ;
église St-Pierre, vitraux : 6, 111, 113, 115, 116, 117, 118, 123 ; 7, 68, 72, 80, 82, 88 ;
musée, vitrail : 7, 82.
MONTCHAMP, grL. : 4, 155, 157, 163.
NORREY-EN-AUGE, église, vitraux : 6, 124.
PIERRES, grL. : 4, 152, 157, 163.

SAINT-PIERRE-SUR-DIVES, abbatiale, vitraux : 6, 124, 125.

15. Cantal

FONTANGES, Vierge colossale : 5, 187.

MURAT, Vierge colossale : 4, 132 ; 5, 187.

ST FLOUR, Mm. : 3, 42.

SEGUR-LES-VILLAS, statue de Marianne : 3, 27, 33 ; 4, 133.

16. Charente

ANGOULEME, Mm. : 6, 137.

17. Charente-Maritime

BREUILLET, cim. : 5, 118.

JARNAC-DE-CHAMPAGNE, Mm. : 6, 132.

MORNAC-SUR-SEUDRE, cim. : 5, 117, 118.

PONS, cim. : 3, 95 ; 5, 117, 118.

ROYAN, cim. : 5, 118.

TALMONT, cim. : 5, 117.

18. Cher

BOURGES, cathédrale, vitrail : 7, 71.

CONCRESSAULT, Mm. : 6, 136.

21. Côte-d'Or

ALISE-SAINTE -REINE, statue de Vercingetorix : 3, 135 ; 5, 187.

LUSIGNY-SUR-OUCHÉ, Vierge colossale : 5, 187.

PONTAILLER-SUR-SAONE, Vierge colossale : 5, 187.

SEMUR-EN-AUXOIS, Mm. : 6, 141.

VELARS, Vierge colossale : 5, 187.

22. Côtes-du-Nord

DINAN, Mm. : 3, 42.

GLOMEL, Mm. : 3, 42.

PLOUER, grL. : 4, 157.

Pratiques agricoles : 5, 27-46.

23. Creuse

ARGENTON, Vierge colossale : 5, 187.

24. Dordogne

CASTELNAUD-FAYRAC, Mm. : 6, 131.

EYMET, Mm. : 6, 130, 134.

25. Doubs

BESANCON, chapelle St-François-Xavier, buste de mgr Besson : 5, 227.

LES GRANGETTES, église, vitraux : 7, 88.

26. Drôme

HAUTERIVE, tombeau et palais du facteur Cheval : 3, 41, 92.

27. Eure

BOUQUELON, château du Plessis, chapelle, vitraux : 7, 86.

EVREUX, atelier Duhamel-Marette, vitraux : 6, 121 ; 7, 81, 82, 85, 87, 93 ;

atelier Muraire, vitraux : 7, 91.

église Saint-Taurin, vitrail : 7, 81, 82, 88.

LA-LANDE-St-LEGER, église, vitraux : 7, 86.

VERNON, Ch. de Bizy, piscine à chevaux : 5, 168.

28. Eure-et-Loir

CHATEAUDUN, cim. : 5, 118.

CHARTRES, cathédrale, vitrail : 7, 69 ;

Mm. : 6, 133.

DREUX, Chapelle d'Orléans : 3, 29, 93.

SAINT-ANGE, TORCAY, Mm. : 6, 139.

29. Finistère

BREST, cim. gitan : 3, 114.

DOUARNENEZ, église, vitrail : 7, 87.

LE FOLGOET, N.-D., vitraux : 5, 224.

LOCTUDY, cim. : 1, 111.

MELLAC, cim. : 3, 114.

MORLAY, St-Martin-des-Champs : 6, 76.

POINTE-DU-RAZ, N.-D. des Naufragés : 5, 188.

QUIMPER, monument de Mgr Freppel : 5, 227.

30. Gard

LE CAILAR, tomb. du taureau Le Sanglier : 5, 138.

NIMES, épigr. : 6, 19.

PONT DU GARD, épigr. : 6, 19, 35.

31. Haute-Garonne

TOULOUSE, Mm. : 6, 140

33. Gironde

BORDEAUX, Mon. Girondins : 3, 21, 29.

CADILLAC, épigr. : 6, 21.

VERDELAIS, N.-D., vitraux : 5, 219.

34. Hérault

LES AIRES, Mm. : 6, 161.

ANDABRE, Mm. : 6, 157, 159.

ASPIRAN, Mm. : 6, 156, 162.

BEDARIEUX, Mm. : 6, 156, 159, 160, 161, 162, 163.

LE BOUSQUET D'ORB, Mm. : 6, 157, 160, 161.

CAUSSINIOJOLS, Mm. : 6, 160, 161.

CEYRAS, Mm. : 6, 160, 162.

CLERMONT-L'HERAULT, Mm. : 6, 159, 161.

COLOMBIERES-SUR-ORB, Mm. : 6, 159, 161, 162.

COMBES, Mm. : 6, 159, 162.

HEREPIAN, Mm. : 6, 158.

JONQUIERES, Mm. : 6, 160, 162.

LAMALOU-LES-BAINS, Mm. : 6, 157, 158, 159, 160, 162.

LA TOUR-SUR-ORB (Boussagues), Mm. : 6, 161.

LODEVE, Mm. : 6, 160.

MONS-LA-TRIVALLE, Mm. : 6, 159, 161.

MONTPELLIER, Mm. : 6, 141.

MONTPEYROUX, Mm. : 6, 157, 158.

LE POUJOL-SUR-ORB : Mm. : 6, 147, 158, 159, 160, 163.

LE PRADAL, Mm. : 6, 161.

ROQUEREDONDE, Mm. : 6, 162.

ROUJAN, Mm. : 6, 159, 162.

SAINT-ANDRE-DE-SANGONIS, Mm. : 6, 163.

SAINT-FELIX-DE-LODEZ, Mm. : 6, 158, 160.
 SAINT-JEAN-DE-FOS, Mm. : 6, 159.
 SAINT-MARTIN-DE-L'ARCON, Mm. : 6, 158.
 SAINT-SATURNIN, Mm. : 6, 158.
 SETE, Mont Saint-Clair, chapelle de La Salette : 6, 103.
 TAUSSAC-LA BILLIERE, Mm. : 6, 160, 161.
 VIEUSSAN, Mm. : 6, 159, 160, 161.
 VILLEMAGNE, Mm. : 6, 161.

35. Ille-et-Vilaine

CHATEAUGIRON, cim. gitan : 3, 114.
 DINARD ,grL. : 4, 155, 157.
 DOL-DE-BRETAGNE, cim. gitan : 3, 114.
 FOUGERES, Mm. : 6, 131.
 IFFENDIC, vitrail : 3, 41.
 LA BAZOUGE- DU- DESERT, vitraux : 3, 36, 41 ; 7, 72.
 LA GOUESNIERE, Vierge colossale : 5, 187.
 MARTIGNE-FERCHAUD, forges : 4, 118, 119.
 NOYAL, vitrail : 3, 31.
 RENNES, cathédrale : 1, 77 ; 3, 102-103 ;
 cimetières : 3, 78, 92, 94, 95, 97 ; 4, 336, 337 ;
 cinéma Royal : 4, 123 ;
 col. Vanneau-Papu : 3, 20, 34 ;
 croix de mission : 2, 36 ;
 fosses à vaches : 5, 139 ;
 Mm. : 6, 133, 134, 145, 150 ;
 Notre-Dame : 4, 132 ;
 N.-D. de Bonne-Nouvelle : 3, 36 ; 5, 188 ;
 Panthéon : 6, 21, 134, 136, 148.
 ROCHERS (Château des), photos de soldats morts : 3, 41.
 SAINT-ERBLON, mines de Pont-Péan : 4, 118, 119.
 SAINT-MALO, fouille piperie : 4, 118.
 VISSEICHE, grL. : 4, 157, 162.

37. Indre-et-Loire

AMBOISE, Tour des Minimes : 5, 172.
 CHAUMUSSAY, sanct. : 6, 68, 80, 82.
 CHINON, église St-Etienne, vitraux, JdA : 5, 219.
 LOCHES, épigr. : 6, 19.
 ST-LOUANS, grL. : 4, 163.

38. Isère

AOSTE, monument du père Laurent : 5, 225.
 LA SALETTE, Sanct. : 6, 74-75.
 ST-JEAN-DE-BOURNAY, Vierge colossale : 5, 187.

39. Jura

DOLE, collégiale N.-D., vitrail de Louis XIV : 5, 229.

41. Loir-et-Cher

BLOIS, buste du cardinal Geoffroy : 5, 227.
 CHAUMONT-SUR-LOIRE, écuries : 5, 168, 180.
 JOUY, grL. : 4, 158.
 LA MAROLLE, grL. : 4, 157, 158, 162, 163.
 LES ROCHERS, Mm. : 6, 135.
 MONTOIRE-SUR-LE-LOIR, vitraux : 3, 32, 42.

42. Loire

ESSERTINES-BASSES, fouilles : 4, 33-91.
 L'HERMITAGE, sanct. de La Salette : 6, 103.
 ROANNE, Mm. : 3, 42.
 ST-ETIENNE, Siège Couriot, Mm. : 6, 149, 153.
 ST-MARTIN D'ESTRAUX, Mm. : 6, 134.
 USSON, Vierge colossale : 5, 187.

43. Haute-Loire

BRIOUDE, mon. Révol. franç. : 3, 20.
 LE PUY, cath. : 3, 31 ;
 N.-D. de France : 3, 30, 36 ; 4, 132, 160 ; 5, 188, 227.

44. Loire-Atlantique

GUERANDE, Mm. : 3, 42 ; 6, 147.
 NANTES, Mm. : 6, 131, 132, 148.
 PONTCHATEAU, calv. : 2, 11-41 ; 3, 92 ; 4, 152 ; 5, 227.
 ST-JULIEN-DE-VOUVANTES, grL. : 4, 155, 157.
 VALLET, cim. gitan : 3, 90, 95 ; 4, 335.

45. Loiret

MONTARGIS, Mm. : 6, 143.
 ORLEANS, atelier Ch. Desvergnès : 4, 169 ;
 cathédrale Ste-Croix, vitraux, JdA : 5, 219
 fêtes et cortège JdA : 4, 178 ;
 monument JdA : 5, 92, 98 ;
 N.-D. de Bonne Nouvelle : 5, 92, 98.

46. Lot

CAHORS, Mm. : 6, 129, 131, 149 ;
 statues du Bienh. Perboyre : 3, 36.

48. Lozère

LANUEJOLS, Mm. : 6, 132.
 MENDE, cim. : 4, 336.

49. Maine-et-Loire

ANGERS, cathédrale, monument de Mgr Freppel : 5, 227.
 BEAUFORT-EN-VALLEE, Mm. : 6, 133 ;
 vitrail : 3, 31 ; 4, 188.
 BRION, Mm. : 6, 142 ;
 château des Hayes, chapelle, vitrail : 7, 83.
 DURTAL, cim. à chiens : 5, 141-157, passim.
 FONTEVRAULT, tomb. Plantagenets : 3, 104-105.
 LA BOHALLE, sanct. de La Salette : 6, 76-77, 80.
 LONGUE, épigr. croix de mission : 6, 35 ;
 N.-D. de la Légion d'honneur : 3, 36.
 RESTIGNE, église, épigr. : 6, 21.
 ST-GEORGES-DU-BOIS, Mm. : 3, 42.
 ST-LAMBERT-DES-LEVEES, cim. gitan : 3, 114.
 ST-SULPICE-SUR-LOIRE, église, épigr. : 6, 35.
 SAUMUR, quais, épigr. : 6, 21, 35.

50. Manche

BRICQUEBEC, vitraux : 3, 41.

SAINTE-MERE-EGLISE, Vierge des Parachutistes : 4, 160.
 VILLEBAUDON, Mm. : 2, 39 ; 6, 130.
 VILLEDIEU, Mm. : 6, 130.

51. Marne

CHALON-SUR-MARNE, cathédrale, vitraux : 6, 117.
 MONTAGNE-DE-REIMS, Mm. : 6, 137.
 NAVARIN, Mm. : 6, 147.
 NOTRE-DAME-DE-LIESSE, Vierge colossale : 5, 187.
 REIMS, Mm. : 6, 141, 148.

52. Haute-Marne

CHAUMONT, cim. : 2, 28 ; 5, 126 ; 6, 25 ;
 grL. : 4, 162 ;
 Mm. : 6, 142.
 LANGRES, cathédrale, Mm. : 6, 136.

53. Mayenne

BAZOUGES : grL et jardin de dévotion : 4, 157, 158, 162, 163 ; 6, 80, 81.
 BEAULIEU, Mm. : 6, 130.
 CHEMERE-LE-ROI, grL. : 2, 32 ; 4, 152, 158, 163 ;
 vitrail : 3, 32.
 IZE, vitrail : 3, 32.
 LA BAZOUGE-DE-CHEMERE, grL. : 4, 158.
 LAVAL, basil. d'Avesnières : 3, 31 ;
 Mm. : 6, 132 ;
 statue d'Ambroise Paré : 2, 37.
 PONTMAIN, Mm. : 4, 283 ; 6, 151 ;
 vitrail : 3, 41 ; 7, 72.
 PORT-RINGEARD, Vierge colossale : 5, 187.
 ST-JEAN-SUR-ERVE, Mm. : 6, 147 ;
 vitrail : 3, 41 ; 6, 133, 134.
 ST-JEAN-SUR-MAYENNE, grL. : 2, 32 ; 4, 152, 157.
 ST-PIERRE-SUR-ERVE, Mm. : 3, 42.
 SAULGES, Mm. : 3, 42.
 TORCE, statue Sacré-Cœur : 5, 187.
 VAIGES, chap. St-Thuribe : 4, 158 ; 6, 68 ;
 cim. : 3, 395 ;
 vitrail (détruit) : 1, 88.

54. Meurthe-et-Moselle

LUNEVILLE, Mm. : 3, 42 ; 6, 130, 134.
 NANCY, St-Sébastien : 2, 183.
 PONT-A-MOUSSON, Mm. : 3, 42.

55. Meuse

BENOITE-VAUX, pèlerinage : 1, 64-65.
 DOUAUMONT, Mm. : 3, 106 ; 6, 137, 139.
 HAUTE-CHEVAUCHEE, Mm. : 6, 147.
 MONTFAUCON, Mm. : 6, 132, 146.
 MORT-HOMME, Mm. : 6, 151.
 VARENNES-EN-ARGONNE, Mm. : 6, 141, 146.
 VAUCOULEURS, église St-Laurent, vitrail JdA : 5, 232 ;
 Union artistique de — : 2, 14, 39 ; 6, 87.
 VERDUN, Mm pigeon-voyageur : 5, 137.

56. Morbihan

AURAY, Mm. : 3, 41, 106.
 LARMOR-PLAGE, dépotoir de potier : 4, 118.
 LE PALAIS, Mm. : 2, 21 ; 6, 130, 140, 145.
 LIMERZEL, sanct. de La Salette : 6, 77.
 QUIBERON, Mm. : 3, 42.
 STE-ANNE D'AURAY, basilique, vitraux : 5, 219 ;
 statues colossales : 4, 132 ; 5, 187 ;
 Mm. : 6, 137, 141, 146.

57. Moselle

METZ, atelier Maréchal et Gugnion, vitraux : 5, 219 ; 7, 79, 88, 90, 93.

58. Nièvre

BEAUMONT-SARDOLLE, sanct. de La Salette : 6, 103.

59. Nord

BOUVINES, église St-Pierre, vitraux : 5, 219.
 FOURMIES, église, vitrail : 3, 42.
 LILLE, cathédrale N.-D.-de-la-Treille, vitraux : 7, 67, 72.
 ROUBAIX, église St-Martin, vitraux : 7, 67, 70, 84, 86, 88, 93.
 TOURCOING, mus. Beaux-Arts, peint., repr. Arch. : 3, 181-183, 187- 189.

60. Oise

BEAUVAIS, atelier J. Roussel, vitraux : 7, 68, 92.
 COMPIEGNE, cortège JdA : 4, 178.
 ERMENONVILLE, Mm. : 6, 143, 144, 147 ;
 tomb. de Rousseau : 3, 103 (cité par inadvertance comme L'Isle-Adam !).
 NOYON, grL. : 4, 158.

61. Orne

FRESNES, grL. : 4, 155, 157.

62. Pas-de-Calais

ABLAIN-ST-NAZAIRE, Notre-Dame de Lorette : 3, 42 ; 6, 139.
 ARRAS, cathédrale, monument de Mgr Denel : 5, 227 ;
 fortifications : 4, 21.
 BOULOGNE, camp : 6, 132 ;
 Mm. : 6, 130, 141.
 CALAIS, musée, statuettes de Marianne : 3, 27.

63. Puy-de-Dôme

CHAMPEIX, cim. : 4, 336.
 CLERMONT-FERRAND, atelier Chatain, vitraux : 6, 107 ;
 Mon. Desaix : 3, 21.
 GIMEAUX, obélisque 1830 : 3, 16, 20.
 ISSOIRE, mon. Révol. franç. : 3, 20.
 LA SAUVETAT, cim. : 1, 116-133 ; 3, 92 ; 4, 336 ; 6, 35 ;
 Mm. : 3, 42.
 LES MARTRES-DE-VEYRE, cim. : 4, 336.
 MONTON, Vierge colossale : 3, 30 ; 4, 132 ; 5, 189 ; 6, 69.
 NESCHERS, statue Marianne : 3, 16, 27, 32.
 ORCIVAL, chem. de croix : 2, 18, 39.
 PONTEIX, fontaine : 3, 33.
 RIOM, Mm. : 6, 140 ;

obélisque 1830 : 3, 20.
 ROYAT, Mm. : 6, 137, 141.
 ST-AMAND, Mm. : 3, 42.
 ST-BONNET, chem. de croix : 2, 18, 35 ; 4, 158.
 THIERS, Mm. : 6, 131, 132.
 VOLVIC, Vierge colossale : 5, 187.

64. Pyrénées-Atlantiques

PAU, statue femme au puits : 2, 32 ;
 place du St-Esprit, mon. cardinal Lavigeric : 5, 225.
 ST-JEAN-PIED-DE-PORT, épigr. : 6, 19.

65. Hautes-Pyrénées

BAGNERES-DE-BIGORRE, Vierge colossale : 5, 187.
 LOURDES, chem. de croix : 2, 18, 32.

67. Bas-Rhin

STRASBOURG, école mun. arts décoratifs, céramique, repr. Arch. : 3, 194 ;
 mon. Gutenberg : 5, 219 ;
 mon. Mar. de Saxe : 5, 130.

68. Haut-Rhin

BILZHEIM, grL : 4, 158.
 COLMAR, Mm. : 6, 137.
 JEBSHEIM, Mm. : 6, 146.
 MURRBACH, chem. de croix : 2, 18.
 VIEL-ARMAND, Mm : 6, 139, 146, 148.
 WETTOLSHEIM, grL : 4, 157.

69. Rhône

LYON, fabrique Lanfred-Constan-Bau : 6, 89 ;
 mon. République : 3, 29 ;
 N.-D. de Fourvières : 3, 29.

72. Sarthe

GUECELARD, Mm. : 6, 129.
 LA-CHAPELLE-DU-CHENE, chem. de croix : 2, 18.
 LA-FERTE-BERNARD, église N.-D.-des-Marais, vitrail : 5, 224.
 LE MANS, atelier A. Lusson et E. Bourdon, vitraux : 7, 67, 84, 93, 94.
 cathédrale, vitraux : 6, 120 ;
 église de la Couture, vitrail : 6, 113.

75. Paris

Arc de Triomphe de l'Etoile : 6, 138.

Ateliers de vitraux :

Bitterlin, P. : 7, 84, 85 .
 Bruin Aîné : 7, 83.
 Chabin, Henri : 7, 67, 68, 71, 80.
 Champigneulle, Charles : 5, 215-219, 235 ; 6, 110, 111, 119, 122; 7, 67, 71, 83, 84, 85, 87, 89,
 90, 95, 96.
 Denier, J. : 6, 91.
 Didron, Adolphe : 6, 108, 109, 113, 115, 120, 121, 122 ; 7, 87, 89, 91, 92.
 Edouard : 7, 67, 88
 Gaudin, Pierre : 6, 125.
 Gsell, Albert : 6, 115, 117, 124, 125.

Laurent : 6, 115, 117, 118 ; 7, 67, 68, 72.
 Hirsch, Emile : 7, 66, 88, 89, 92, 94, 95.
 Laperane, Noël : 7, 83.
 Lavergne, Claudius : 7, 67, 72, 86, 88.
 Lusson, Antoine : 6, 108, 111, 113, 115, 116, 118, 120, 121, 124, 125 ; 7, 67, 68, 71, 80, 82, 84, 88, 90, 93, 94.
 Néret, G. : 7, 84.
 Nicot, Paul : 7, 88.
 Oudinot, Eugène : 7, 67, 79, 81, 82, 88
 Royer, E. : 7, 77.

Cathédrale Notre-Dame, clôture du chœur : 6, 115 ;
 parvis : 4, 181 ;
 vitraux : 6, 109, 118, 119, 120 ; 7, 67, 85, 88, 89, 93.
 Chapelle Bazar de la Charité : 6, 144, 147.
 Chapelle N.-D.-de-la-Compassion, vitraux : 7, 78, 81, 82, 91, 96.
 Cimetière Montmartre : 3, 104 ;
 repr. Arch. : 3, 176, 179, 188, 189.
 Cimetière du Père-Lachaise : 3, 89, 95, 105.
 Cimetière de Picpus : 3, 69, 93, 96.
Cinémas : 2, 81-103.
 Collège de France, peinture, repr. Arch. : 3, 164, 165, 182, 187, 188 ;
 Mm. : 6, 134 ;
 repr. de l'Histoire : 3, 187, 190 ;
 statue de Champollion : 3, 193.
 Colonne de la Bastille : 3, 20 ; 6, 132, 139.
 Ecole des Beaux-Arts, peint. de l'hémicycle : 1, 87.

Eglises :

Basilique du Sacré-Cœur de Montmartre : 3, 29 ;
 mosaïques : 3, 31 ; 4, 180, 186 ;
 statue du cardinal Guibert : 5, 227.
 vitraux : 7, 73.
 Immaculée-Conception, vitrail : 3, 31.
 N.-D.-d'Auteuil, vitraux : 7, 68, 70, 71, 92.
 N.-D.-de-Clignancourt : vitrail JdA : 4, 188.
 N.-D.-de-La Salette : 6, 76.
 N.-D.-de-l'Assomption-de-Passy, Mm. et statue JdA : 4, 181.
 N.-D.-de-Lorette, Mm et statue JdA : 3, 41 ; 4, 181.
 N.-D.-des-Blancs-Manteaux, vitraux : 7, 72.
 N.-D.-des-Champs, peintures : 5, 219 ;
 vitraux : 7, 85, 87.
 N.-D.-des-Victoires : 5, 188 ;
 mobilier : 5, 220.
 N.-D.-du-Travail, Mm. et peintures : 3, 34, 41.
 St-Augustin, vitraux : 7, 72, 86, 87, 88.
 St-Bernard-de-la-Chapelle : 2, 99 ;
 Mm. : 3, 41.
 St-Charles-de-Monceau : 2, 100 ;
 Mm. et statue JdA : 4, 181.
 St-Denis-de-la-Chapelle : 2, 99 ;
 vitraux JdA et Ste Geneviève : 5, 227, 232 ; 6, 110.
 St-Etienne-du-Mont, vitraux : 6, 122.
 St-Eugène-Ste-Cécile, vitraux : 7, 67.
 St-Eustache, vitraux : 5, 216 ; 7, 67, 87, 90, 92, 94, 96.
 St-François-de-Sales, Mm. et statue JdA : 4, 181.

- St-François-Xavier, Mm et statue JdA : 4, 181.
 St-Georges : 2, 99.
 St-Germain-l'Auxerrois, vitraux : 6, 109, 115, 116, 119, 124 ; 7, 79, 83, 88, 91, 95.
 St-Germain-des-Prés, peintures de Flandrin : 4, 280 ;
 vitraux : 7, 80, 82, 88, 93.
 St-Gervais-St-Protais, Mm. : 3, 41 ; 7, 65.
 St-Honoré-d'Eylau, grL : 4, 163.
 St-Jean-Baptiste-de-Belleville, vitraux : 7, 67, 70, 71.
 St-Jean-Baptiste-de-Grenelle, N.-D. de Lourdes : 4, 155.
 St-Jean-Baptiste-de-la-Salle, vitraux : 7, 87.
 St-Jean-Bosco, vitrail : 3, 36.
 St-Jean-de-Montmartre, statue JdA : 4, 181.
 St-Joseph-des-Epinettes, vitrail : 7, 90.
 St-Julien-le-Pauvre, statue de la Vierge : 5, 224.
 St-Lambert-de-Vaugirard, vitrail : 7, 67, 71.
 St-Laurent, vitraux : 7, 94.
 St-Léon, vitraux : 7, 67, 89.
 St-Leu-St-Gilles, vitraux : 7, 67, 68, 70, 71, 80, 82, 88.
 St-Louis-d'Antin : 2, 100 ;
 vitraux : 7, 88.
 St-Louis-en-l'Île, vitraux : 6, 122 ; 7, 67, 70, 79, 80, 82, 84, 87, 88, 92.
 St-Marcel, Mm. : 6, 136.
 St-Martin-des-Champs, vitraux : 6, 118 ; 7, 93.
 St-Médard, vitraux : 6, 119, 122 ; 7, 83, 85, 87.
 St-Méry, groupe statuaire JdA : 4, 179 ;
 vitraux : 7, 65, 93.
 St-Michel-des-Batignolles, vitraux : 7, 72.
 St-Nicolas-des-Champs : 3, 31 ;
 Mm et statue JdA : 4, 181 ;
 vitraux : 6, 122 ; 7, 67, 71.
 St-Nicolas-du-Chardonnet, vitraux : 6, 119, 122 ; 7, 87, 90, 96.
 St-Philippe-du-Roule, vitraux : 3, 36 ; 7, 66, 87, 89, 90, 92, 96.
 St-Pierre-de-Chaillot, vitrail : 7, 92.
 St-Pierre-de-Montrouge, Mm. : 6, 136 ;
 vitraux : 7, 67, 71, 81, 88.
 St-Pierre-du-Gros-Caillo, Mm. et statue JdA : 4, 181 ;
 vitraux : 7, 84, 85.
 St-Roch, chapelle du Calvaire : 2, 28 ;
 vitrail de Ste-Geneviève : 6, 120 ; 7, 93.
 vitraux de Mgr Affre et de st Denis : 2, 27, 183 ; 3, 32 ; 4, 283 ; 7, 91.
 St-Séverin, Mm. et statue JdA : 4, 181 ;
 vitraux : 7, 83, 87, 88, 96.
 St-Sulpice, archives paroissiales : 7, 86.
 Mm. et statue JdA : 4, 181 ;
 vitraux : 6, 116, 120 ; 7, 93.
 Ste-Clotilde, vitraux : 7, 67, 71.
 Ste-Elisabeth, vitraux : 7, 79, 80, 82, 88.
 Ste-Geneviève-des-Grandes-Carières, N.-D. de Lourdes : 4, 155.
 Ste-Marguerite, vitraux : 5, 223 ; 7, 77, 83, 90.
 Ste-Odile, vitrail : 4, 188 ; 7, 81, 83.
 Ste-Trinité, vitraux : 7, 67, 79, 82, 88.
Eglises paroissiales, culte à St Antoine de Padoue : 2, 43-57.

Expositions universelles

- de 1855 : 7, 80.
de 1889 : 7, 95.
de 1900 : 2, 35, 36.

- Fabrique Peaucelle-Coquet : 5, 235.
Fabrique « statue religieuse » : 6, 92.
Fabrique Raffel : 5, 224.

Gares et stations de métro :

- gare Montparnasse, épigr. : 6, 32 ;
Mm. : 6, 136, 148.
gare Saint-Lazare, Mm. : 6, 148.
métro Richelieu-Drouot, Mm. 6, 148.

- Hopital de La Salpêtrière, Mm. : 6, 148.
Hopital de La Pitié, Mm. : 6, 148.
Hopital N.-D.-de-Bonsecours, chapelle, vitrail : 7, 84.
Hopital Ste-Anne, Mm. : 6, 148.
Hotel d'Albret : 2, 105-119.
Hôtel de Cl. de Vignon, peinture repr. Arch. : 3, 181, 182, 187, 188, 189.
Institut Pasteur, tomb. de Pasteur : 3, 92.
Invalides, Mm. : 6, 148.
Louvre, fouilles : 5, 142 ; 6, 165 ;
vitraux : 7, 80 ; peinture : 7, 90.
Mairie du IV^e Arr., Mm. : 6, 131.
Mairie du VII^e Arr., Mm. : 6, 132, 136, 150.
Monastère de la Visitation, chapelle, vitraux : 7, 84, 87.
Montmartre, fouilles : 1, 59-67.
Monument à David d'Angers : 5, 219.
Musée du Petit Palais, peinture repr. Arch. : 3, 167, 169, 182, 187, 188, 189 ;
statue repr. Arch. : 3, 175, 177, 182, 188, 189, 190 ;
statue repr. de l'Histoire : 3, 175, 190.
Musée Grévin : 2, 32, 35, 36.
Musée patriotique de Jeanne d'Arc, peintures du panorama : 5, 219.
Palais du Sénat, statues, repr. de la guerre et de la paix : 3, 182.
Panthéon : 3, 19 ;
peintures : 5, 209, 217, 219 ; 7, 90.
Parc Montsouris, statue de « 1789 » : 3, 20 ;
épigr. : 6, 22.
Place de la République, mon. de la République : 5, 219.
Place des Pyramides, statue JdA : 4, 182.
Place St-Sulpice, fontaine des évêques : 5, 227.
Rue St-André-des-Arts : 3, 17.
Rue Vercingétorix : 5, 99.
Sainte Chapelle, vitraux : 6, 108, 113, 115, 120 ; 7, 69.
Sorbonne, Mm. : 6, 134, 138, 149, 150 ;
peintures : 3, 19.
peinture repr. Arch. : 3, 164, 165, 176, 182, 183, 187, 188, 189, 190, 191 ;
statue repr. Arch. : 3, 175, 177, 182, 188, 189 ;
statue repr. de l'Histoire : 3, 190.
Square Louvois, fontaine : 3, 24 ; 4, 280.
Synagogue r. de la Roquette, Mm. : 6, 148.
Tuileries, Mon. Jules Ferry : 3, 21.
Union chrétienne des jeunes gens de Paris : 2, 59-80.

Val-de-Grâce, tomb. de Bichat : 3, 92 ;
Mm. : 6, 148.

76. Seine-Maritime

AUMALE, église, vitrail : 7, 83, 92.
BONSECOURS, basilique N.-D., vitraux : 7, 68, 72.
cim. : 5, 117.
ETRETAT, viviers : 5, 168.
FECAMP, Mm. : 6, 149, 153.
LE HAVRE, Mm. : 3, 42 ; 6, 130, 151.
ROUEN, atelier Boulanger, vitraux : 6, 121 ; 7, 83 ;
cathédrale, vitraux : 6, 113, 114, 116 ; 7, 69.
mon. abbé J.-B. de la Salle : 5, 225 ;
place du Vieux-Marché : 4, 178.

77. Seine-et-Marne

BARBIZON, Mm. : 6, 131.
ETREPILLY, Mm. : 6, 146.
JOUARRE, Mm. : 6, 133.
LIZY-SUR-OURCQ, cim. gitan : 3, 114.
MEAUX, Mm. : 6, 145.
MELUN, Mm. : 6, 131.

78. Yvelines

MARLY-LE-ROI, bassin aux carpes : 5, 168, 174, 180 ;
église St-Vigor, vitraux : 7, 95.
RAMBOUILLET, bergerie : 5, 168.
THOIRY, lit à chien : 5, 168, 180.
VERSAILLES, église N.-D., vitraux : 7, 94.
Hameau : 2, 32, 35 ;
ménagerie : 5, 168.

79. Deux-Sèvres

ARGENTON-CHATEAU, chap. de La Salette : 6, 77.
ST-LOUP-SUR-THOUET, château : 6, 9-10.

80. Somme

AMIENS, fortifications : 4, 15-31.
CORBIE, fortifications : 4, 21.
PROYART, Mm. : 6, 141.
SAINT-RIQUIER, fortifications : 4, 21.

82. Tarn-et-Garonne

MONTAUBAN, cathédrale, peinture, vœu de Louis XIII : 7, 91.

85. Vendée

ARTHON-EN-RETZ, Mm. : 6, 130, 132.
LA RABATELIERE, sanct. : 2, 18, 22, 32 ; 3, 41 ; 4, 151 ; 6, 77, 80.

86. Vienne

CHATELLERAULT, Mm. : 6, 131.
POITIERS, église N.-D.-la-Grande, vitail : 6, 113.

88. Vosges

BUSSANG, Vierge colossale : 5, 187.
DARNEY, calvaire : 2, 28.

DOMREMY, basilique, groupe statuaire JdA : 7, 91.

sanct. du Bois-Chenu : 2, 39.

LANDAVILLE, église, vitrail JdA : 5, 232.

LE THILLOT, Vierge colossale : 5, 187.

89. Yonne

MAILLY-LE-CHATEAU, Mm. : 6, 131.

SENS, cathédrale, vitrail : 7, 69.

91. Essonne

BUNO-BONNEVAUX, statue Sacré-Cœur : 5, 187.

92. Haut-de-Seine

ASNIERES, cim. d' animaux : 5, 141-157, passim.

BOULOGNE-BILLANCOURT, jardin A. Kahn : 3, 234.

LEVALLOIS-PERRET, église St-Justin, vitrail : 7, 90.

SCEAUX, église St-Jean-Baptiste, vitrail JdA : 4, 188 ;
tombes animales : 5, 137, 163.

SEVRES, manufacture de porcelaine, vitraux : 7, 80, 81, 89, 91, 96.

SURESNES, église du Cœur-Immaculé-de-Marie, vitraux : 7, 82, 95.

93. Seine-Saint-Denis

AUBERVILLIERS, égl. N.-D.-des-Vertus : 4, 165, 189 ; 5, 191-235 ; 7, 87, 90.

Mm. : 6, 132.

LE BOURGET, église St-Nicolas, peintures : 5, 219.

LE RAINCY, chenil : 5, 168.

MONTREUIL, atelier J.W.J. Vosch, vitraux : 7, 83.

SAINT-DENIS, abbatale, tombeaux royaux : 1, 73 ; 4, 334 ;

vitrail de l'abbé Suger : 6, 113 ;

maison de la Légion d'Honneur, statue JdA : 4, 180.

SAINT-OUEN, église N.-D.-du-Rosaire, vitraux : 7, 90.

VILLEPINTE, cim. à chiens : 5, 141-157, passim.

94. Val-de-Marne

IVRY-SUR-SEINE, dép.obj.d'art v. de Paris, statue repr. Arch.: 3,175,177.

974. Réunion

Vierge au parapluie : 5, 187.

Territoire français des Afars

DJIBOUTI, Mm. : 6, 144.

II. ETRANGER

Allemagne

BEILSTEIN, cim. : 3, 87.

HAMBOURG, cim. : 1, 111.

NYMPHENBURG, chenils : 5, 168, 174.

RATISBONNE, Walhalla : 5, 91.

Autriche

KREMSMUNSTER, viviers à poissons : 5, 166, 168.

SAINT-FLORIAN, tomb. de Bruckner : 3, 92.

Belgique

GAND, Exposition Universelle de 1913, sculpture, repr. Arch. : 3, 181, 187.

Brésil, Rio Grande

MARCELINO-RAMOS, sanct. de La Salette : 6, 103.

Canada

QUEBEC, cinémas : 2, 102.

Danemark

SORO, cim. : 3, 87 ; 5, 126.

Espagne

BURGOS, cathédrale, épigr. : 6, 17.

ESCURIAL, pourrissoir : 3, 78.

SEVILLE, Giralda : 5, 172.

Etats-Unis d'Amérique

BOSTON, public library, peint. repr. Arch. : 3, 181, 182, 185, 188, 189, 192.

NEW YORK, cim. : 4, 336.

SAINT-PETERSBOURG, musée Dali, peinture, repr. Arch. : 3, 194.

SPRINGFIELD, cim. : 5, 123.

Grande-Bretagne

BLOXHAM, église St-Mary, vitrail JdA : 4, 167, 178, 179, 182, 185.

BOOTH TOWN, église St-Joan-of-Arc : 4, 167, 170.

BOOTLE, église St-Joan-of-Arc, statue JdA : 4, 167 ;

vitrail JdA : 4, 167, 187.

BRIGHTON, Bright. College, chap. St-Peter, vitr. JdA : 4, 167, 178, 179, 182, 185.

BUXTON, Mm. : 6, 130.

CATERICK GARRISON, église St-Joan-of-Arc : 4, 167, 170.

CHESTER, cathédrale : 3, 104.

DERBY, église St-George-and-all-soldier-saints, vitrail JdA : 4, 168, 185.

DUMFRIES, cim. : 5, 124.

EDIMBOURG, cim. : 3, 87 ; 5, 126, 152 ;

Esdaile Training College, vitrail JdA : 4, 168, 178, 180, 182, 184, 185.

FARNHAM, église St-Joan-of-Arc : 4, 167 ;

peinture JdA : 4, 168, 171 ;

statues JdA : 4, 168, 171, 178, 179, 182, 183.

GLASGOW, cim. : 3, 87 ; 5, 118 ;

Mm. : 6, 133, 136, 141.

GLOUCESTER, église St-Peter, vitrail JdA : 4, 168, 171, 182, 184, 185.

LONDRES, Abbaye de Westminster : 5, 130 ;

Albert Memorial : 1, 87 ;

Cathédrale Saint-Paul, tombes : 3, 92, 102-103 .

Cathédrale de Westminster, mos. JdA : 4, 168, 173, 177, 178, 180, 184, 185.

St-Georges et Mm. : 4, 177 ;

Cim. de Highgate : 4, 335 ;

Eglises :

. de Bayswater, vitrail JdA, A. France et G.-B. Shaw : 4, 169, 182, 184 ;

. N.-D. de France, dessin JdA : 4, 169, 177, 187 ;

. Our-Lady-of-sorrows : 4, 177 ;

. St-Boniface : 4, 177 ;

. St-Francis-of-Assisi : 4, 177 ;

. St-James, statue JdA : 4, 169, 173, 177, 179, 184, 185 ;

vitrail, St-Georges et Mm. : 4, 177.

. St-Mathiew, st Georges et Mm. : 4, 177 ;
. St-Patrick : 4, 177 ;
. St-Joan-of-Arc : 4, 167, 178 ;
statues JdA : 4, 169, 173, 184 ;
. St-Mary-and-St-Michael : 4, 177 ;
. St-Mary-Moorfield : 4, 177 ;
. St-Mary-of-the angels, statue JdA : 4, 169, 177, 183 ;
Etablissements Goddard and Gibbs studio Ltd, vitraux : 4, 169, 170, 188.
SEATON DELAVAL HALL, écuries : 5, 180.
SHILLINGSTONE, chap. du « Croft House School », vitrail JdA : 4, 169, 180, 185.
SHREWSBURY, Mm. : 6, 130, 141.
TORPOINT, église St-Joan-of-Arc : 4, 167, 170.
TORQUAY, barton, église St-Martin, vitrail JdA : 4, 170, 175, 183, 185, 189.
WARWICK, église St-Mary, gisant : 4, 185.
WINCHESTER, cathédrale, statue JdA : 4, 170, 175, 177, 178, 179, 180, 185.
WORCESTER, Mm. : 6, 130.

Grèce

ATHENES, Ecole franç., Mm. : 6, 149, 150.
HALONNESE, cim. : 3, 82.

Hongrie

BUDAPEST, mus. Beaux-Arts, peint., repr. Arch. : 3, 175, 179, 187- 189, 192.

Iran

QOM, cim. : 4, 333.

Italie

FLORENCE, égl. Ste-Croix : 4, 331.
GENES, cim. : 3, 104 ; 4, 331, 338 ; 5, 129, 130.
MILAN, cim. : 4, 338.
NAPLES, San Severo : 3, 84.
ROME, Couvent des Capucins : 3, 106 ;
Villa Giulia : 5, 94.
VATICAN, mon. funéraires : 5, 130.
VENISE, galerie de l'Académie, peinture, st Georges : 4, 169, 184.

Maroc

RABAT, Tour Hassane : 5, 172.

Mexique

MEXICO, Mm. : 6, 131.

Portugal

BATALHA, Mm. : 6, 131, 133.
OLIVEIRAS DE AZAMEIS, chap. de La Salette : 6, 76.

Suède

UPSAL, tombe de Gustave Vasa : 1, 87 ; 3, 85, 104.

Tchécoslovaquie

PRAGUE, Mm. : 6, 137.

Yougoslavie

DUBROVNIK, église des Jésuites : 4, 160.

L'ARCHEOLOGIE MODERNE ET CONTEMPORAINE A L'UNIVERSITE DE PARIS-SORBONNE

I. ENSEIGNEMENT

Licence et maîtrise : sans changement depuis les exposés précédents (*RAMAGE*, 5, p. 237; et 6, p. 177).

Mais le DEA a été réorganisé : outre la présentation habituelle d'un mémoire, il comporte désormais des interrogations sur la théorie de l'archéologie et sur les secteurs principaux de l'archéologie moderne et contemporaine (archéologie industrielle, agricole, de la mort, du catholicisme, de la politique). Pour l'essentiel, cette organisation est calquée sur celle, qui a fait ses preuves, du Concours d'entrée à l'Ecole française d'Athènes.

2. RECHERCHE

Mémoires de maîtrise soutenus en 1988

Pierre BONNAL, L'image signal du métier et la tombe de peintre, de sculpteur et d'architecte dans les grands cimetières parisiens

Libania CARRASCALAO-CONTREIRAS, Guide archéologique du sanctuaire de Notre-Dame du Rosaire de Fatima.

Christine COTTENCIN, L'utilisation et les techniques de l'utilisation de l'eau dans quatre villages provençaux (en co-direction avec M. J.-R. Trochet).

Christine DARMAGNAC, Les traitements post mortem des animaux.

Dominique JEGAT-LETOURNEUR, Archéologie des devantures de pharmacie à Paris (cf. ci-dessus, pp. 61 - 64).

Françoise LANDRAIN, L'antiquité dans les décors de cinéma.

Isabelle MANGOU, Bilan critique des opérations de conservation d'un patrimoine : Venise.

Luc MASSET, L'archéologie du jeu de rôle.

Paul PLANTE, De l'ouvrage d'art à l'art de l'ouvrage. Analyse archéologique des six ponts du Canal de Caronte.

Pascal RAMILLON, Le jouet imitatif.

Jean-Yves TAYAC, Archéologie de la sanction en milieu scolaire.

DEA soutenus en 1988

Bruno BENTZ, Fouilles archéologiques à Marly.

Arnauld LE BRUSQ, Archéologie de l'identité individuelle (cf. ci-dessus, pp. 41 - 59).

3. CONFERENCES EXTERIEURES

Ph. Bruneau a donné une conférence intitulée « De l'archéologie classique à une archéologie moderne » à l'Ecole des Hautes-Etudes de Gand le 17 mars 1988.

Pierre-Yves Balut a traité de « la nécessité d'une théorie de l'archéologie » le 30 avril; puis Philippe Bruneau de « théorie de la médiation et archéologie » le 20 mai 1988 au Centre de recherches archéologiques du Pays de Rennes.