

**D'ARCHEOLOGIE**

**MODERNE**



**REVUE**

**ET**

**D'ARCHEOLOGIE**

**GENERALE**



**R**

**A**

**M**

**A**

**G**

**E**

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

1988



**N°**

**6**

## SOMMAIRE

|   |     |
|---|-----|
| Ph. BRUNEAU, P.-Y. BALUT, POLYBE<br>Éditorial   | 3   |
| Philippe BRUNEAU<br>L'épigraphie moderne et contemporaine   | 13  |
| Dagmar KALTHOFF<br>La citation des oeuvres d'art dans la publicité  | 41  |
| Philippe BRUNEAU<br>Études d'archéologie du catholicisme français, V :<br>Les sanctuaires catholiques hypèthres en France aux XIXe et XXe siècles | 65  |
| Antoine PAILLET<br>Les lieux de culte catholiques en plein air du XIXe siècle<br>dans le Bourbonnais  | 85  |
| Hervé CABEZAS<br>Du «vitrail archéologique»   | 107 |
| Pierre-Yves BALUT<br>«Aux morts»  | 127 |
| Gilles BELLAN<br>Monuments aux morts de l'Hérault   | 155 |
| Anne SPELLER<br>Le «Latrinaire»   | 165 |
| L'archéologie moderne et contemporaine à l'Université de Paris-Sorbonne   | 179 |
| Résumés des articles.   | 181 |

## ÉDITORIAL AMÉBÉE

### **Le droit de question et le temps des spécialistes**

Tout le monde parle du droit de réponse. Pratiquement personne du droit de question. On le voit bien dans les sondages où tant de gens sont «sans opinion», qu'on prend volontiers pour des indécis, voire pour les plus demeurés quand ils sont peut-être, pour une part au moins, les plus malins, refusant d'opiner sur une question qu'ils poseraient autrement. Cette latitude, qui leur échappe, d'énoncer d'abord le problème avant d'y répondre, ne nous est guère davantage accordée dans la recherche. J'en suis à un point de ma carrière où l'on me dit rarement en face des choses trop désagréables : quand on porte un avis sur mes cours ou travaux, c'est plutôt pour m'en faire compliment ; sinon, on se tait. Mais il est des exceptions. J'ai osé récemment critiquer un auteur qui attribuait des statues grecques anonymes à un sculpteur antique dont on ignore tout : ce disant, à ce qu'on m'a rapporté, j'ai seulement «montré mon incompetence». En fait, si j'avais proposé l'attribution à un autre sculpteur, tout allait bien : réponse pour réponse, c'est dans l'ordre des choses universitaires. Mais c'est la question elle-même, la légitimité d'attribuer dans une telle ignorance de la cause, que je contestais. Immédiate indignation qui m'a rappelé une autre mésaventure : lors d'une soutenance de thèse, je me suis permis d'interroger le candidat sur ce qu'il entendait par une «sociographie» dont il faisait grand cas, en raison, apparemment, qu'on accédait par elle à une rassurante scientificité chiffrée bien supérieure au «discours subjectivement interprétatif» de la sociologie. Instruit depuis belle lurette de l'illusoire distinction, tout à fait analogue, de l'archéographie et de l'archéologie, j'avais en tête qu'on ne peut valablement compter avant d'avoir d'abord établi le principe même du comptage et que le sérieux «sociographique» des chiffres dépend d'autant plus dangereusement de la sociologie sous-jacente qu'on s'est imaginé lui échapper. Croyant tout bonnement que je n'avais jamais entendu parler de cette sociographie, le rapporteur m'a aussitôt lancé - et peut-être sans la politesse désirable entre membres d'un même jury ! - que ma question ne traduisait que ma «propre ignorance».

Voilà, c'est tout simple ! Il y a des gens qui attribuent même quand fait défaut le plus petit élément de solution : c'est que le problème doit se poser ; sinon, incompetence ! Il y a des gens qui se posent scientifiquement les problèmes de société sous les espèces distinctes de la sociographie et de la sociologie : c'est que c'est bien ainsi et si vous êtes en désaccord, ignorance ! Tout ce qui existe est respectable pour la seule raison que cela existe. On n'a à débattre ni de l'opportunité d'un problème traditionnellement traité mais insoluble, ni de la division induite d'un même problème, ni de l'organisation des disciplines dès le moment qu'elles sont déjà instituées. On ne conteste pas ce qui est déjà. Mais on peut toujours rajouter du supplémentaire : vous inventez l'archéologie du paysage : on entérine. La «sub-aquatique», l'«aérienne», la «de laboratoire» : itou, dans un buissonnement que nous avons déjà dénoncé. Tout immédiatement s'institue, souvent secouru par la terminologie : professionnellement, c'est une évidence, chacun ne peut s'intéresser à tout ; on a bien le droit de faire dans le château ou le moulin ou le marécage ou l'uniforme ; mais aussitôt s'annoncent une castellologie ou une molinologie, une limnologie, une uniformologie (je n'invente pas) : le nom, aussi noble que ceux de sociologie ou d'archéologie, devient raison sociale, et surtout le secteur, discipline indépendante : de ce que j'observe le fouissement des taupes dans mon jardin vais-je me réclamer d'une spalakogéologie ? Ainsi vivons-nous le temps des spécialistes qui n'innovent guère que par une sectorisation de plus en plus étroite.

On ne repose pas les questions mais on additionne les réponses toutes faites : dans le même ordre d'idée, la manie bibliographique en est souvent l'expression professionnelle dans le monde savant. Il paraît que certains articles de *RAMAGE* manquent de «référence aux travaux antérieurs» comme si l'on ne pouvait parler soi-même, de l'image ou de Mérimée archéologue, sans d'abord citer Pierre et Paul. Il faudrait, en premier lieu, nous faire la grâce de penser que nous n'ignorons pas toujours ce qui a déjà été écrit : les articles de *RAMAGE* sont parfois des résumés de mémoires de maîtrise, dans lesquels il n'est pas toujours opportun de reprendre toutes les références malgré qu'on en ait (pareillement, P.-Y. Balut, dans son article «Restauration, restitution, reconstitution», redonnait les positions principales et archéologiquement importantes d'une contribution plus large à un catalogue d'exposition). En second lieu, tout ce qui est écrit n'est pas bon à divulguer : il est, après tout, assez de méchants travaux sans nul intérêt pour qu'on se dispense d'en faire indûment la publicité, par charité à l'endroit de leur auteur comme du lecteur ; le simple fait d'avoir raconté quelque chose, d'avoir parlé de ceci ou de cela ne donne pas droit, de soi, à devenir une «référence» ; P.-Y. Balut, dans la note 1 de l'article qu'il publie ici-même, continue là-dessus quelques réflexions. Enfin, l'érudition accumulative garde le vent en poupe, là-même où elle est le plus déplacée : dans la référence aux positions théoriques. On est si habitué à compiler les réponses qu'il est des gens pour se recommander, dans une même note, de théories tout à fait inconciliables, citant, par exemple, à propos d'exégèses imagières des linguistiques qui ne s'accordent pas.

Curieux paradoxe : le temps des spécialistes conserve l'érudition qu'il devrait justement contribuer à démonétiser. Tant que le savoir est maîtrisable, on peut accumuler les connaissances. Mais aujourd'hui où l'information disponible nous étouffe tous, que faire d'une érudition qui est de soi anarchique, dépourvue de sens, ou plutôt qui n'en a plus souvent qu'un - en son temps méritoire et fécond -, celui de l'historiographie du XIXe siècle où l'autorité, comme l'explication, vient de l'antécédent ? Ce sens, ce pâle reflet de la pensée scientifique du siècle dernier est aussi une théorie, mais tellement affadie qu'elle n'est plus sensible ni efficace. Comment, pourtant, esquiver une théorisation qui, sans dispenser de l'érudition, peut seule l'alléger en l'orientant ? Car, pour nous, loin d'être un caprice ou le respect d'une mode, la théorie est une nécessité historique, le passage obligé à une forme nouvelle de scientificité en archéologie comme ailleurs. Peu de gens pourtant s'y intéressent, et toujours les mêmes qui volontiers s'en font une spécialité - une de plus ! - tandis qu'ailleurs des praticiens ne changent rien à leur pratique. Au vrai, cette indifférence ou cette imperméabilité à une réflexion théorique qui conteste non plus la validité de la solution, mais le bien posé du problème n'est pas, je crois, de l'inintelligence ou du rejet. Simplement une réaction de survie paresseuse : il faut, par métier, continuer de pratiquer, mais on n'a pas le coeur, en cours de carrière, à changer ses habitudes et on continue tout bonnement à faire ce qu'on sait faire. A cela rien qui vraiment surprenne. Les médias le disent - par exemple Antenne 2 avec «la France paresseuse» le 14.12.1987 -, c'est de quoi meurent beaucoup d'entreprises en France : de la paresse. Non pas de la paresse comme inaction, et, en ce qui nous concerne, la recherche souffrirait plutôt d'activisme avec sa pléthore de réunions, d'éditions et d'informations ordinairement inorganiques et non orientées. Mais de la paresse comme fixisme de l'action, comme immobilisme de la conception, de l'invention. On aura beau dire ! l'Université est bien de son temps et bien dans son monde, du moins par ses défauts.

Philippe BRUNEAU

### **Funèbre et glorieux patrimoine**

Des réponses prévues aux idées toutes faites et de celles-ci à l'inintelligence des choses, il n'y a qu'un pas : je l'ai vu allégrement franchi il y a quelques mois.

Le 5 octobre, la dépouille mortelle de René Cassin était solennellement transportée au Panthéon. Splendide exemple s'il en est de la pérennité de la personne dans la disparition du sujet - mort il y a onze ans.

C'est l'Agence Ithaque que nous avons déjà présentée (*RAMAGE*, 4, 1986, p.11), créée par de nos anciens étudiants, qui fut chargée de l'ensemble de la conception des cérémonies, de leur organisation, de leur réalisation, bref de toute la maîtrise d'oeuvre ; donc de la direction des hautes administrations concernées - l'armée, la préfecture, le Conseil d'État - aussi bien que de l'orientation des décors et éclairages et de leur réalisation par des entreprises spécialisées, jusqu'aux bouquets à offrir, in fine, à nos

autres grands hommes un peu délaissés. Pour, somme toute, une bien petite et bien jeune agence, l'entreprise était tant étonnante en termes de conception de ces cérémonies républicaines qui n'ont pas vraiment de modèle, qu'importante comme direction de tant de gens jusqu'aux plus importants puisque le Président de la République y participa ; la satisfaction du commanditaire, du ministre de la culture au premier chef, et des participants institutionnels ; la réussite des trois cérémonies aux Invalides, au Conseil d'État et au Panthéon, faisaient bien mériter qu'on mentionnât ici cette exceptionnelle expérience de nos jeunes entrepreneurs.

Mais l'intérêt n'est pas qu'à ce titre. J'ai eu connaissance de quelques réactions autour de René Cassin, de la cérémonie de panthéonisation, de l'institution du Panthéon, qui n'ont pas laissé de m'étonner. Un très haut responsable de la Préfecture de police ne voyait dans cette grande cérémonie qu'un enterrement presque comme un autre, sans autre rôle ni effet, et pratiquement consentait à peine à arrêter la circulation ! Le secrétariat de la Voirie de Paris ne la prenait pas pour une circonstance exceptionnelle méritant qu'on en dérangeât le directeur ; les télévisions françaises n'ont rien retransmis en direct et quasiment rien en différé, pensant sans doute que le «spectacle» ne ferait pas recette ; tout cela, associé aux réactions de scepticisme de bon ton de notre intellectuel milieu, m'a fait éprouver le besoin d'en parler : après tout, ce sont partiellement des objets d'archéologie contemporaine et même précisément d'archéologie funéraire !

Le choix de René Cassin incombait au Parlement, puisque la panthéonisation est l'objet d'une loi. Elle datait d'avant mai 1981 ; l'après-mars 1986 en a fait paraître le décret d'application ! Cela ne change rien à la valeur de l'homme. La fréquentation que nous avons eue de lui et de son oeuvre nous l'a fait assez admirer pour que modestement, de notre place de citoyen, nous le considérions comme amplement digne d'être parmi les modèles de la Nation.

De la cérémonie, il est bon de s'apercevoir qu'il n'y en a pas plus dans ce genre de célébration nationale que dans beaucoup de nos usages sociaux, lesquels nous font mettre les petits plats dans les grands, la fourchette à gauche et la cuillère et le couteau à droite, recevoir en habit et dîner prié, avec plan de table et ordonnance de la soirée, des gens qu'on rencontrerait mieux et plus agréablement en promenade ou qu'on ne rencontrerait pas ; décorer la maison à Noël et faire des cadeaux ; chanter bon anniversaire et souffler des bougies ; quand ce n'est pas hisser le drapeau blanc le 21 janvier ou le drapeau breton sur les édifices de la province. La cérémonie, comme esthétique des relations sociales - avec l'esthétique technique qui souvent l'agrément -, est une disposition culturelle attendue de l'homme, et a priori aussi respectable qu'une autre tant qu'elle ne devient pas hypertrophiée et envahissante, sinon invalidante et tant qu'elle ne véhicule pas des conceptions et des jeux de relations, entre les hommes, de valeur discutable. Comme il y a une esthétique du langage ou de la technique, il est normal qu'il y en ait une de la société : parce que hommes, nous sommes cérémonieux, plus ou moins et en des points variables, c'est-à-dire que nous nous fréquentons esthétiquement, indépendamment d'une efficacité qui n'est cependant pas incompatible. Cessons donc de dénier la

cérémonie à l'officiel, pour simplement rompre avec la période précédente où il nous en a trop imposées, quand nous nous en accordons à tout instant dans le privé ou dans d'autres types de public. La télévision, qui n'a pas senti le besoin de retransmettre cette cérémonie pourtant unique, est la même qui nous retransmet en direct mariages et enterrements des royaumes voisins. Elle est même capable de remettre au goût du jour l'ancien usage de la pompe funèbre, de la cérémonie d'hommages officiels et différés, et parce que tels, aisément préparés et mis en scène : le samedi 14 novembre 1987, Antenne 2 a rendu hommage à Thierry Le Luron, par une suite de ses spectacles présentés à un parterre, en grande majorité en noir, de ses amis et de ceux qui l'aidèrent dans sa carrière, parterre qui applaudit les sketches et, debout, le défunt à la fin de l'émission. C'était très juste de ton et tout à fait émouvant ; mais sous cet aspect d'émission de variétés, ce n'en était pas moins une version contemporaine de l'ancienne pompe funèbre - et toute l'émotion sensible venait de là. Après tout, une panthéonisation n'est rien moins que cet hommage différé et méritait bien quelque temps d'antenne. Elle n'aurait peut-être pas eu le même taux d'écoute ? d'abord ce n'est pas si sûr, car le peuple est plus disposé à ce genre de spectacle et plus curieux que certains sceptiques qui le boudent, dans le même temps où ils se passionnent pour les fêtes révolutionnaires et pleurent sur un «sens de la fête» que nous aurions perdu - qu'en réalité ils nous font perdre. Ensuite, parce que c'est ne rien comprendre au rôle de la communication de telles cérémonies : l'événement lui-même est sa propre publicité, à condition de donner la possibilité de le voir ; parce qu'étrange et unique, son succès se mesure peu à l'avance : ce caractère rare est son argument promotionnel et la cérémonie est elle-même le film publicitaire de son sujet encore inconnu. En termes de communication et non d'histoire, c'est évidemment la panthéonisation et le Panthéon qui ont fait Moulin, comme ils feront Cassin, et non l'inverse. Sans promouvoir les flonflons et la démesure, il doit bien être encore possible de jouir d'une esthétique de la nation, surtout pratiquement liée à une aussi belle cause que celle du «fantassin des Droits de l'homme», comme René Cassin aimait à se qualifier.

On peut se douter que si ne sont plus comprises la cérémonie en général et en particulier la cérémonie officielle, les idées reçues ne comprendront pas mieux la panthéonisation ; comme phénomène d'abord situé au plan sociologique, il tendra à être ramené à de la représentation, à du «sens», comme on le fait trop souvent aujourd'hui des tombes ou des monuments aux morts.

Or, au Panthéon, il s'agit bien de donner forme à l'être social, à de la personne. Le bâtiment et sa crypte font non seulement survivre ces grands morts, mais créent de l'être puisqu'ils rassemblent ceux qui nous constituent comme Français. Parce qu'ouvrage fabriqué, ce n'est pas stricto sensu un lieu comme celui d'un champ de bataille ; ce n'est pas non plus un «lieu de mémoire» où serait primordialement impliqué le souvenir, puisque cet ouvrage est un habitat qui fait exister : les Français se définissent par leur Panthéon, même s'il est très probable que leur grande majorité ne connaît ni le nom des panthéonisés ni encore moins leur oeuvre ; comme on est de la famille parce qu'on en possède le caveau, même si l'on ne sait trop qui y réside et qui c'était.

Le Panthéon n'est pas plus désuet, même institutionnalisé et ainsi alourdi, que tous les modèles que nous nous donnons à chaque instant dans notre vie sociale : prix, examens, concours d'école compris ! Non plus que l'Église ne voit en ses saints canonisés les seuls représentants des élus - les autres pouvant toujours l'être au regard de Dieu qui seul importe ; non plus qu'elle n'aurait la naïveté de croire que tous ses saints patentés méritent de l'être, jusqu'au point qu'il lui a bien fallu désanctifier Philomène qui à l'extrême pouvait ne pas avoir existé, et que beaucoup de saints de l'Église primitive - même nos Brieuc et Malo bretons - sont sinon mythiques, du moins peu exemplaires ; ainsi la République n'a à voir dans ses panthéonisés ni l'incarnation de la parfaite vertu, ni le rassemblement exhaustif de tous ses enfants vertueux. Mais comme l'Église avec ses saints, par delà la mort, s'organise en une société vivante, dans laquelle, militante et souffrante, elle se soutient de cette partie d'elle-même triomphante, autant par le maintien fictif de la présence dans l'habitat et dans le culte généralement technicisé (certains lieux ont été présentés dans *RAMAGE* et ici-même encore) que par la conscience et la mémoire ; de même la République construit par son Panthéon sa société nouvelle où les morts s'agrègent aux vivants, autant par ces cérémonies et ces habitats que par les « histoires saintes » de nos grands ancêtres, ou même par leurs représentations technicisées en images.

Mieux que dans les nécropoles dynastiques et les caveaux de famille, la République, au Panthéon, choisit nos ancêtres (Voltaire et Rousseau), réalisant parfaitement la transmission de la personne, indépendamment de l'étrangeté des sujets. Cela évite tous les nombreux insignifiants et les nocifs des familles, fussent-elles royales, mélangés par le lien du sang aux quelques grands ancêtres. Comme l'Église, la République choisit ses saints dans la relativité de l'histoire, non comme des abstractions transcendantes, hors de la communauté des hommes, mais comme des exemples modèles - les martyrs, les docteurs de l'Église, les confesseurs et les défenseurs de la foi, les simples serviteurs - dont nous avons à apprendre, en dépit de leurs contingences et de nos propres vertus.

### **Patrimoine cornélien**

D'un patrimoine à l'autre, de la constitution d'une société à une autre, de la République à la commune. J'ai déjà abordé méchamment, dans *RAMAGE 2* (1983), les idées reçues en fait de patrimoine et leur caractère nocif. Elles sont toujours aussi vivantes - les mauvaises bêtes ont la vie dure - et, conséquemment, aussi flagrantes les incuries et apories de la gestion patrimoniale. Mais, contrairement au développement précédent, ce n'est pas de mauvais errements dont je veux parler mais du mécanisme normal du patrimoine à travers un cas exemplaire d'actualité.

A Saint-Loup sur Thouet, dans les Deux-Sèvres\*, une comtesse possédait un splendide château du XVIIe siècle, meublé encore, situé en son parc où persistaient de beaux restes du château médiéval ; à sa mort, il y a quelques années, elle le légua à la Ligue nationale française contre le cancer. Mais une clause testamentaire en interdisait la vente avant vingt ans. La propriété cependant vient d'être mise aux enchères, le 23 octobre 1987, à la bougie.

J'écrivais il y a cinq ans que le patrimoine ne représentait pas une valeur supérieure telle que ses exigences dussent l'emporter sur tout autre intérêt des hommes, une «culture» travestie d'art ou d'histoire qui ait à supplanter tout autre intérêt ; qu'il avait pour but de donner au présent un «surcroît d'être» ; qu'il était alors pleinement en politique, donc totalement impliqué dans les contradictions possibles de choix sociaux divergents, tirillés entre des biens contradictoires. L'exemple de Saint-Loup en est la parfaite illustration, et qui plus est, cornélienne.

D'un côté, la comtesse léguait son bien pour une cause précise, la lutte contre le cancer. Le bon service de cette cause, comme un responsable l'a dit à la télévision la veille de la vente, exige maintenant la réalisation du legs, sans laquelle l'entretien, durant vingt ans, de tels immeubles stériles serait en contradiction du but : aider à la lutte médicale.

Mais de l'autre côté, la comtesse voulait survivre aussi, à la fois dans cet héritier désigné - fût-ce une institution - et dans la relative pérennité - à vingt ans - de sa demeure et donc d'elle-même encore - car on est, et par delà la mort, par ce qu'on a. Faut-il donc être fidèle à la donatrice généreuse, à l'esprit de charité de son don - ou à la donatrice plus humaine parce que contradictoire, à la lettre de son legs ? Le choix est en tout point de Corneille et de quelque façon qu'on choisit, on trahit.

Une véritable gestion du patrimoine ne s'abstrait pas de la condition des hommes, et c'est être un animal d'autruche que de le brandir comme représentant des valeurs supérieures, décontingentées de nos contradictions. En patrimoine il faut choisir. Alors la responsabilité devrait être plus politique que juridique, c'est-à-dire se jouer au risque réel de la confrontation et des conséquences de ses actes dans une démocratie, plus qu'à celui du droit, lequel, s'il se tient à l'esprit ou à la lettre, contente l'une ou l'autre des parties sans risque de sanctions.

Mais le drame classique en patrimoine n'est point joué encore. Le maire de la commune est navré de cette vente car, dit-il, «le château fait partie de notre patrimoine génétique». On ne peut pas mieux illustrer le fait que l'héritage en matière sociale est une affaire complexe et que les héritiers ne sont pas les seuls couchés sur le testament. On ne peut pas mieux avouer que le patrimoine n'est pas une affaire de connaissance, d'art ou d'histoire, mais bien de constitution d'être social. Même institutionnel, l'héritier

\* On trouvera la publicité de cette vente, avec photos, dans la revue *Demeures et châteaux*, hors-série n° 5, 2ème semestre 1987, p.77.

existait, que la comtesse avait désigné : la lignée se continuait, car chez l'homme la continuité n'est pas que de sang ; le lien persistait, pour tous les habitants, avec ceux qui les avaient précédés en ces voisinages et en ces lignages ; «le château», ainsi qu'on le dénommait avec évidence, dit le maire, restait la marque de ralliement de cette communauté, avec ses relations de service, d'estime ou d'animosité et de refus qui font de toute façon la personne sociale. La vente sûrement rompt le lien. Non pas par la crainte qu'elle entraîne un démembrement et une dispersion des biens «meubles et immeubles». Mais simplement parce qu'elle rompt la transmission communautaire. L'héritier pouvait délaissier le bien, comme tant d'autres sans doute avant lui : il était du même monde par le choix. L'acheteur pourra fort bien le protéger, l'embellir, le valoriser, l'exploiter, au bénéfice de la commune, de ses activités, de sa jouissance même ; mais il sera d'ailleurs, étranger par le moyen et les circonstances de son acquisition. La continuité sera rompue et le tricot de la communauté à remonter. On ne peut s'expliquer autrement la crainte désolée des habitants exprimée par leur maire : objectivement, ils n'ont pas plus à se méfier, pour l'intérêt du bien classé monument historique et pour leurs intérêts divers, d'un nouveau venu ou d'un organisme national. Mais c'est tout un rapport social que cette nouvelle gestion du bien vient troubler.

On comprend malheureusement que le politique ne se mêle pas de situations si délicates entre intérêts patrimoniaux et autres, tous plus justifiables les uns que les autres. Mais le risque de juger dans ce petit drame cornélien serait peut-être de plus grande valeur, par la mise à jour des enjeux, que le confort de laisser les choses se dénouer au hasard de la procédure : il n'y a pas de solution en droit. Il faut donc en prendre «au risque de vivre».

Pierre-Yves BALUT

### **Bons et mauvais colloques**

Après ces chants alternés, un couplet à l'unisson ; et quitte à parler ainsi ensemble, sur quel meilleur sujet que sur l'institution dont c'est justement la raison : les colloques. Nos lecteurs savent que nous les détestons ordinairement, que nous nous sommes déjà gaussés de ces entreprises d'interlocution qui, malgré leur nom, ont accoutumé de tourner à l'agrégat de soliloques et, tout au mieux, parce que tous y sont venus, sont des congrès. Et peut-être ont-ils remarqué l'an passé notre publicité pour un colloque parodique sur le Jardin Albert-Thibault : c'est un étrange potager où alternent un cèdre semé voici deux ans, du persil, quelques rosiers, des courgettes sur des raies d'à peine dix mètres ! Notre ami qui ne cultive pas seulement les racines légumières mais aussi celles des patronymes de fantaisie nous a fourni quelques jolis noms d'«intervenants» ; nous n'avons eu qu'à forcer un peu les légumes monstrueux du jardin des jargons pour bâtir un programme si bien dans les travers du temps que certains y ont cru.

Mais il est de bons colloques comme il peut y avoir une bonne pluridiscipline : le colloque est mauvais quand la partition de l'entretien scientifique n'a d'autre principe que l'aléa de la curiosité individuelle des participants, de même que la pluridiscipline est

mauvaise quand elle n'est, palliant la confusion d'un objet de science non défini, que le rassemblement inorganique des compétences de chacun. La pluridiscipline est bonne quand le découpage s'est opéré sur un seul et même principe, et le colloque est bon lorsqu'on renonce à parler de choses vaguement apparentées dans une variété anarchique des points de vue, et qu'on parle au contraire de choses fort différentes dans l'unité du point de vue. Ce fut le cas du colloque organisé à Namur, en octobre dernier, par le Centre interuniversitaire de glossologie et d'anthropologie clinique où se sont réunis, avec Jean Gagnepain, des gens qui, tous, adhèrent à sa théorie de la médiation. Nous y sommes allés : on n'y monologuait pas et tout le monde y a beaucoup appris (pour la publication des actes, voir en fin du présent fascicule notre encart sur *Anthropologiques*). Pour nous, ce fut l'occasion de dresser un bilan de nos réflexions théoriques sur l'archéologie en regard de la théorie de la médiation, et surtout de nos déficiences actuelles. Deux points nous ont paru de spéciale importance, et qui, de fait, sont sans doute ceux de notre prochain horizon.

1° Une meilleure exploitation de l'ergologie : en archéologie, nous n'avons affaire qu'à des performances antérieures à nous, à des produits finis, jamais aux processus de fabrication et de production que seule appréhende la clinique. Nous avons vu en vidéo des cas passionnants de patients souffrant de troubles de la capacité technique, mais il nous reste à en tirer des conséquences pour l'examen d'ouvrages déjà réalisés : nous ne doutons pas qu'ils nous apparaîtront sous un jour renouvelé quand nous serons capables de les rapporter mieux aux processus structuraux dont ils sont issus.

2° La construction d'une autre histoire : nous avons jusqu'ici surtout tâché à corriger et ordonner l'archéologie que nous recevions des autres, mais comme celle-ci s'est toujours accommodée d'être une « science auxiliaire de l'histoire » - entendons l'histoire universitaire des U.E.R. du même nom - nous restons toujours peu ou prou l'écho de la problématique des historiens. Qu'est-ce que ce serait que de parler de technique autrement qu'en termes de société et sans tomber dans le discours de l'ingénieur ? entre autres, après avoir simplement défendu que l'art n'est pas le « reflet » d'une civilisation comme on le répète inlassablement mais qu'il en est un des moteurs, nous voyons déjà mieux ce que sont le sens, l'être ou le vouloir produits (ce qu'illustrent un peu, ici même, nos articles sur l'épigraphie et sur les monuments aux morts). Peut-être, pour reprendre une heureuse expression du siècle passé, est-ce une « histoire archéologique » qui se profile, mais s'opposant à l'histoire universitairement instituée non plus seulement par le genre des données, non écrites, mais par la spécificité même des problèmes. Il ne manque pas, en effet, de professeurs d'histoire moderne et contemporaine à s'être avisés de l'utilité, pour leur période, de l'investigation archéologique (M. Agulhon, bien sûr, avec son « archéologie de la République » ou M. Vovelle\*\*), mais c'est toujours pour la subordonner à leurs propres vues, ou visées.

\*\* Ainsi M. Vovelle tient nommément pour « moisson archéologique » la recherche « des expressions graphiques de la production provinciale sous la Révolution » (*Mon. hist.*, n° 144, avril-mai 1986, p.44) ; et voir aussi, de lui, les passages déjà cités dans *RAMAGE*, 4 (1986), p.3.

R. Mandrou, dans son manuel sur *La France aux XVIIe et XVIIIe siècles* («Nouvelle Clio», 33. Paris, 1974), est ici exemplaire : après avoir justement observé que l'étude de l'ameublement ou du vêtement n'est pas seulement «description pittoresque de la vie quotidienne, mais doit avoir sa place dans une explication proprement méthodique» (p.255), il ajoute (p.256) : «En ce sens, l'archéologie elle-même, appliquée aux périodes les plus récentes, peut venir en aide aux historiens». Archéologie moderne, d'accord, mais archéologie toujours «auxiliaire de l'histoire» des historiens, pour la raison - toujours la même - qu'elle est mise à contribution non comme la science d'un certain objet, mais comme la pourvoyeuse d'un certain genre d'informations complémentaires.

Philippe BRUNEAU  
et Pierre-Yves BALUT

### **Le mot de Polybe**

Sous quelque forme qu'elle advienne, l'histoire archéologique, forcément autopsique pour une part, sera différente de l'histoire-par-les-textes, exclusivement testimoniale, que pratiquent les professeurs d'histoire. Voici quelque vingt-deux siècles, Polybe écrivait là-dessus de bien jolies choses ; pour quoi, dans cet éditorial à plusieurs voix, ne lui laisserions-nous pas le dernier mot, nous contentant seulement d'ajouter que les couleurs de la livrée de *RAMAGE* n'ont pas cette année de sens particulier.

«Timée s'est attaché à l'étude des témoignages. La raison de ce parti n'est pas difficile à comprendre : c'est que des livres on peut apprendre beaucoup sans risque ni fatigue, pour peu qu'on ait pris la précaution de s'établir dans une ville possédant beaucoup de ces témoignages ou à proximité d'une bibliothèque. On reste alors assis à faire des recherches et à critiquer les erreurs des prédécesseurs sans l'ombre d'une fatigue (...). On aimerait demander à notre historien ce qui requiert le plus de dépense et de peine : être assis en ville à rassembler des témoignages sur les moeurs des Ligures ou des Celtes ou essayer de voir de ses propres yeux (*autoptès*) la plupart des peuples et des pays?».

POLYBE

# L'ÉPIGRAPHIE MODERNE ET CONTEMPORAINE

A parcourir les catalogues des éditeurs, je n'observe pas qu'en fait d'épigraphie, les nouveautés de librairie concernent guère d'autres temps que l'antiquité et le moyen âge<sup>1</sup>, de même qu'il est rare que soit touristiquement célèbre une inscription postérieure à ces époques comme est, en Italie, l'épithaphe de Montefiascone. Cependant, il est en grand nombre des inscriptions post-médiévales et c'est une raison suffisante, non pas certes de brutalement poser l'opportunité d'une épigraphie moderne et contemporaine, mais en tout cas d'en débattre et de s'interroger sur l'abstention quasi totale des chercheurs en la matière<sup>2</sup>.

Ce sont les mêmes termes où naguère nous posions le problème de l'archéologie moderne : s'il existe un sanctuaire récent de Pontchâteau comme il existe un sanctuaire antique de Delphes, pourquoi l'archéologie ne traite-t-elle que du second et non du premier ? de même, si l'épigraphie s'attache à une liste de gymnasiarques de Délos, pourquoi pas aussi à celle des curés de la paroisse apposée sur le mur de leur église ? Le rapprochement de ces deux questions n'a rien d'inattendu ; il est, en effet, frappant que vont de pair curiosité archéologique et curiosité épigraphique : on voit Balzac, qui est un des premiers défenseurs de l'archéologie du contemporain, se soucier aussi de la graphie des inscriptions<sup>3</sup> ; l'épigraphie, depuis le siècle dernier, s'est, en même temps que l'archéologie, progressivement désintéressée du moderne<sup>4</sup> en sorte qu'il est aussi peu de voix aujourd'hui pour parler d'une épigraphie que d'une archéologie contemporaines<sup>5</sup> ; et j'ai un peu l'impression ici que j'avais eue en fait de fouille<sup>6</sup>, que ce sont encore les antiquisants et les médiévistes qui semblent les plus attentifs aux inscriptions récentes<sup>7</sup>.

## I. DE L'ÉPIGRAPHIE DE L'ANTIQUITÉ A L'ÉPIGRAPHIE DES SIÈCLES RÉCENTS

### 1. Technicité, donc archéologicit  de l' pigraphie

En fait, il n'est pas étonnant, dans notre optique, qu'on puisse aisément poursuivre la comparaison de l'épigraphie et de l'archéologie : pour habituelle qu'elle soit dans l'université, ma façon est trompeuse, en effet, de les mettre sur le même plan, car il ne

saurait s'agir à nos yeux d'un parallèle, mais bien de l'inclusion de la première dans le giron, beaucoup plus ample, de la seconde<sup>8</sup>.

L'écriture a bien entendu affaire au langage qu'en quelque sorte elle met en conserve. Mais elle requiert également un outillage, par exemple marbre et ciseau, ou enduit mural, pigment et pinceau, qui serait aussi bien celui de la sculpture ou de la peinture : au même titre qu'une statue ou un tableau, l'écrit est définitoirement par là un produit technique dont les fidèles de *RAMAGE* connaissent bien déjà la situation. En effet, traitant naguère de l'image, j'ai expliqué qu'aux trois modalités de la représentation non technicisée que l'homme se fait du monde correspondent trois catégories de l'industrie déïctique, l'image, l'indicateur et l'écrit<sup>9</sup> ; et, en particulier, j'ai nettement opposé l'image qui produit techniquement de la représentation naturelle, gestaltique, ne supposant pas fondamentalement le truchement des mots (en sorte qu'un Français ignorant du néerlandais reconnaît sans mal les huitres et le citron d'une nature morte flamande), et l'écriture qui technicise la représentation acculturée par le langage (en sorte que le même Français n'entend plus rien aux inscriptions d'une ville hollandaise).

De ce statut de l'écriture et de notre définition initiale de l'archéologie comme discipline comptable de tout l'équipement technique, il découle que toute investigation de l'écrit ne peut être qu'un secteur particulier de l'archéologie. Cette conséquence est très claire et il importe seulement de ne pas la brouiller par une confusion que j'ai d'ailleurs déjà expliquée. En effet, se doit étendre à l'écriture ce que j'avais dit du double rapport de l'image et de l'archéologie<sup>10</sup> : parce que l'écriture comme l'image, tout en ayant affaire à la représentation, sont définitoirement des produits techniques, on en peut faire l'archéologie comme de tout autre produit, moteur, casserole ou pantalon ; mais parce qu'elles nous conservent ce que d'autres ont vu ou dit d'ouvrages qui ne nous sont plus observables, elles jouent dans l'archéologie, quel qu'en soit le secteur concerné, un rôle particulier qui est exactement celui du texte et de l'illustration dans une publication archéologique : l'une et l'autre portent témoignage et c'est pourquoi nous les réunissons comme données archéologiques « testimoniales » en regard de celles que nous appelons « autopsiques »<sup>11</sup>. Il est inutile de revenir là-dessus une nouvelle fois : il suffit de préciser que l'archéologie *de* l'écrit n'est pas l'archéologie *par* l'écrit et que c'est de la première seulement qu'il sera ici question.

## 2. Le critère de l'« épigraphicité »

Étant produit technique, l'écrit est objet archéologique ; traitant manifestement d'écriture, l'épigraphie, ou science des inscriptions, n'est pas une consœur de l'archéologie, mais une de ses parties ; fort bien, mais reste à décider si, dans l'archéologie de l'écrit, il peut raisonnablement se découper une province particulière qu'on dira épigraphique ou si l'on appellera épigraphie toute l'archéologie de l'écrit. Cette seconde option est envisageable et a déjà été retenue, quoique probablement sans grand débat préalable<sup>12</sup>, mais il est clair qu'elle bousculerait l'usage ; c'est à quoi nous ne

répugnons pas par principe, mais nous n'y consentons jamais non plus sans raison. Or, il est diverses autres spécialités instituées qui traitent de l'écrit, papyrologie, diplomatique, paléographie, archivistique, etc., sans parler, en sortant du passé, de la graphologie. La répartition n'en est nullement cohérente et l'on voit aussitôt que la première citée se définit par le «support», la seconde par le statut social et juridique des textes, etc. Mais, sans entreprendre de discuter de ce désordre (lequel ne l'est d'ailleurs que scientifiquement pour la raison que, comme souvent, il s'agit en fait d'un classement professionnel selon les diverses compétences requises du même homme en telles ou telles occasions), je ne doute pas que ceux qui tiennent pour inscription cet écrit et non cet autre aient une raison de le faire ; mais, l'ignorant sans doute eux-mêmes, ils se dispensent presque toujours de nous la faire connaître<sup>13</sup> ; c'est donc à nous qu'il échoit de discerner ce critère, ordinairement implicite, de l'«épigraphicité».

Comme l'épigraphie est née, je crois, dans le domaine des études classiques, de l'Altertumswissenschaft comme on dit outre-Rhin, c'est de là qu'on peut commodément partir. Les inscriptions antiques présentent plusieurs caractères susceptibles a priori de devenir le critère que nous cherchons :

a) l'écriture y est contemporaine du texte qu'elle convoie : en effet, l'antiquité grecque et romaine présente cette singularité que ses textes les plus célèbres nous sont connus par des écrits beaucoup plus tardifs : ainsi, Sophocle compose ses tragédies au Ve siècle avant J.-C., mais le plus vieux manuscrit à nous les transmettre n'est que du Xe après, en sorte que la littérature antique ressortit en cela à la paléographie médiévale. Dès lors, si l'on met à part la papyrologie qui est directement liée à l'Égypte (seule région antique où se conserve normalement le papyrus) et dont les professionnels réunissent compétence en écriture papyrique et ès affaires égyptiennes (du moins dans la sous-catégorie dite «papyrologie documentaire»), l'épigraphie est celle, en somme, qui rassemble tous les cas où l'écrit est contemporain du texte qu'il conserve ;

b) cette contemporanéité entraîne presque à coup sûr l'authenticité de l'écrit : les hiéropes nommés pour administrer le sanctuaire de Délos rédigent leurs comptes tout au long de l'année où ils sont en fonction et dès la fin de leur mandat les font graver sur la stèle que nous lisons aujourd'hui. Celle-ci ne comporte pratiquement pas de faute, car les rédacteurs ont pu veiller à la correction de la gravure et le graveur savait aussi de quoi il s'agissait ; tandis que les bons moines byzantins pouvaient ne rien comprendre aux enflures poétiques d'Eschyle, lui faisaient dire n'importe quoi et donnaient ainsi aux philologues ultérieurs matière à s'arracher les cheveux ;

c) les deux caractères précédents découlent de la durabilité de l'inscription : si, pour lire Sophocle, il faut recourir aux manuscrits byzantins, ce n'est nullement que s'est alors fixée par l'écriture une tradition demeurée orale jusque là, mais que s'étaient perdus les manuscrits d'origine, contemporains du texte tragique, d'écriture authentique, mais usant d'un matériau trop fragile pour s'être conservé, tandis que les hiéropes déliens ont fait graver les actes de leur gestion du sanctuaire d'Apollon sur des marbres qui se sont conservés jusqu'à nous.

J'exclus un quatrième critère auquel on pourrait d'abord songer mais auquel il faut renoncer : le caractère officiel du texte, qui convient certes à une très grande majorité d'inscriptions, mais non point aux graffites (tels, pour citer un cas récent et abondant, les graffites pédérastiques de Thasos<sup>14</sup>) que n'ont pourtant jamais exclus de leur domaine les épigraphistes de l'antiquité.

Des trois critères auxquels ces derniers reconnaissent une inscription, les deux premiers sont si manifestement propres au cas particulier de la Grèce et de Rome qu'ils ne sauraient fournir une définition générale de l'épigraphie. Aussi est-ce le troisième qui a été retenu : le Grand Larousse encyclopédique explique donc à l'article «Épigraphie» que celle-ci «étudie les inscriptions sur matière durable comme la pierre et le métal. Elle se distingue de la paléographie qui s'attache aux inscriptions sur matière périssable, comme le papyrus, et à l'étude formelle de l'écriture». De même, L.F. Génicot dans un petit manuel tout récent : l'objet de l'épigraphie est «toute inscription plus ou moins solennelle, gravée sur une matière durable (...). La condition essentielle est le caractère non périssable du support, à l'exclusion du papier, du tube néon, etc.»<sup>15</sup>.

Avec une telle définition, on est bon pour tous les ennuis : d'une part, un édit de Louis XIV ou un capitulaire carolingien, que nul n'a jamais songé à tenir pour des textes épigraphiques, sont bien pourtant écrits «sur matière durable» puisqu'ils ont duré jusqu'à nous, et sans compter qu'ils présentent par dessus le marché les autres qualités évoquées plus haut, la contemporanéité du texte et de l'écriture, l'authenticité et, si l'on voulait, le caractère officiel ; d'autre part et inversement, tant de marbres inscrits de l'antiquité sont effacés, cassés, lacunaires ou même ont intégralement disparu qu'on doit juger bien relative la durabilité de la pierre et du métal ! Aussi bien, après avoir avancé la définition que j'ai rapportée plus haut et imprimé en caractères gras les mots-clés «durable» et «non périssable», L.F. Génicot ajoute avec tout plein de bon sens mais en balayant par là ce qu'il vient d'énoncer : «remarquer l'aspect assez peu rigoureux de ce conditionnement, puisque tout matériau organique, est, tôt ou tard, bio-dégradable : la pierre éclate ou s'use par le frottement des vents, le marbre s'érode, la plaque s'oxyde et rouille, etc.»<sup>16</sup>.

Force est donc de rechercher un autre critère d'épigraphicité. Je crois le trouver dans un quatrième caractère commun à la quasi-totalité des inscriptions antiques. Chacun voit bien que toute écriture est faite pour être lue, mais que, très souvent, elle ne l'est effectivement que par la volonté du lecteur qui doit décacheter sa lettre, déplier son journal, ouvrir son livre, consulter ses notes. Cependant, il arrive que nous n'ayons pas à décider et que l'écrit soit littéralement mis de force sous nos yeux comme aujourd'hui l'affiche publicitaire. Tout spécialement dans notre civilisation où l'on écrit tant, cette distinction me paraît importante, fondée sur le vouloir du lecteur, entre l'écrit désiré et l'écrit imposé, entre l'écrit réservé ou exhibé. Et, spécialement ici, je la crois propre à fournir, aussi bien pour l'antiquité que pour les périodes récentes, un critère valide d'épigraphicité : nous décidons donc ici de tenir pour inscription tout écrit ostentatoire<sup>17</sup>.

Chaque fois que sur une situation un peu floue on s'attache à jeter quelque clarté, je crois essentiel, je l'ai souligné plus haut, de contrevenir le moins possible à l'usage préexistant ; ici, je ne vois pas que ma définition de l'épigraphie doive fondamentalement surprendre tous ceux qui s'occupent d'inscriptions antiques. Toutefois, la netteté explicite d'une définition ne peut pas être sans effet, pour la raison que la cohérence oblige à en accepter toutes les conséquences. Celle que je propose ici entraîne à une extension du champ épigraphique qui peut ne pas aller entièrement de soi pour tous les spécialistes :

1° Du point de vue, sociologique, de l'occupation du temps, l'ostentatoire n'est pas forcément fait pour durer, mais peut être provisoire, telle l'affiche ou l'inscription télévisée. On devra donc renoncer au critère de durabilité qui convient à l'épigraphie des périodes anciennes dont, c'est un truisme, nous ne conservons que le conservable ; et se résigner, quelles qu'en soient les difficultés pratiques, à accepter une épigraphie de l'éphémère<sup>18</sup>.

2° Toujours sociologiquement, l'ostentatoire n'est pas forcément public : on peut s'imposer à soi-même la vue de l'écrit et je tiens pour inscriptions les sentences grecques et latines de la librairie de Montaigne ou les tableautins porteurs de maximes vendus dans les boutiques de souvenirs.

3° D'un point de vue axiologique, ou plus précisément socio-axiologique, l'ostentatoire n'est pas forcément officiellement autorisé, mais peut être illicite, tel le «graffite» (notion confuse dont je reparlerai p.31) qui, souvent interdit ou réprimé, ne s'étale pas moins aux yeux de tous. Si l'idée en était venue, il faudrait donc renoncer à faire du caractère officiel d'un texte un critère d'épigraphicité ; j'ai déjà indiqué plus haut que les épigraphistes de l'antiquité ont notablement toujours fait sa place à l'épigraphie sauvage des «graffites».

4° Ergologiquement, l'ostentatoire n'est pas forcément fixe, mais, de même que le logement est aussi bien édicule que véhicule<sup>19</sup>, peut être mobile : sans hésiter, je tiens pour inscriptions les banderolles qui défilent dans nos manifs, ou les panneaux que trimbalaient jadis les hommes-sandwiches, ou les maillots publicitaires des sportifs, les T-shirts inscrits ou les badges que déplace sous nos yeux le mouvement de leurs porteurs.

5° Encore ergologiquement, l'écrit ostentatoire ne met pas seulement en oeuvre les techniques auxquelles on pense d'abord, la gravure lapidaire des inscriptions antiques ou l'impression sur papier de nos affiches. Déjà l'antiquité classique pratiquait l'inscription en mosaïque, mais la diversité technique est bien plus grande : il est assez courant de voir dans la Grèce actuelle des inscriptions tracées sur le flanc des collines au moyen de gros galets blanchis ; on inscrit sur les troncs d'arbre et sur les aloès ; les découpures des balustrades de la cathédrale de Burgos forment des mots («Pulchra et decora est», etc.) ; enseignes et publicités mettent en oeuvre des tubes au néon ou autres procédés électriques ; plus les inscriptions pyrotechniques, celles que les avions tracent sur le fond du ciel, etc. A quoi s'ajoutent les inscriptions qu'on exhibe sur soi-même, vestimentaires comme celles que j'ai évoquées un peu plus haut, ou corporelles comme beaucoup de

tatouages. Cette variété technique va encore nous retenir un instant, car elle donne à l'épigraphie des périodes moderne et contemporaine une de ses particularités.

### 3. Singularité technique de l'épigraphie moderne

Qu'on ait, en effet, cru pouvoir ainsi poser une définition convenant également à l'épigraphie antique ou médiévale autant qu'à celle des époques récentes n'implique évidemment pas qu'entre l'une et l'autre on ait effacé les différences. Elles existent au contraire, et très sensibles. Certaines, d'un ordre que nous disons archéologique, intéressent la situation du chercheur : ainsi, prises individuellement, les inscriptions récentes sont à l'ordinaire moins difficiles à lire et à comprendre que les inscriptions anciennes ; mais, prises collectivement, elles sont infiniment plus nombreuses et défient, par leur masse, l'endurance des épigraphistes. Il en est d'autres, d'ordre « artistique »<sup>20</sup>, qui tiennent aux inscriptions elles-mêmes ; c'est l'une de celles-ci que je crois utile de souligner pour les conséquences qu'elle a sur la pratique épigraphique.

Elle découle du statut ergologique de l'écriture. Ressortissant à la déictique<sup>21</sup>, l'écriture est, au sens où nous prenons constamment ces mots, une catégorie « industrielle » qui, du coup, ne présente aucune spécificité « technique » : pour produire des effets équivalents, il est toujours plusieurs procédés qui font l'affaire, même si l'usage restreint toujours les possibilités ergologiques<sup>22</sup> ; mes exemples de la page précédente ont ainsi montré qu'on peut, pour écrire, s'y prendre de toutes sortes de façons.

Or, dans cette diversité technique, il peut se distinguer un premier groupe d'inscriptions que je dirai singulières, en ce que chacune, qu'elle soit exécutée sur le lieu même où elle doit être exposée ou produite ailleurs et apposée ensuite à son emplacement définitif, requiert un travail complet qui, du point de vue de l'écriture, la rend totalement différente d'une autre : quand un graveur grec avait à inscrire deux fois le même texte sur deux marbres différents, il lui fallait, la première inscription achevée, recommencer intégralement son travail pour exécuter la seconde ; rien n'empêchait alors - et c'est ce que, de fait, on constate souvent - que le tracé des lettres ou la distribution des lignes ne fussent pas identiques sur les deux inscriptions, ni que l'une présentât des fautes absentes de l'autre. Mais il est un second groupe d'inscriptions qu'on peut appeler « standardisées » en ce qu'elles sont produites en nombre et à l'identique d'un prototype unique : elles ne demandent plus un travail complet à chaque coup car le « tirage » des divers exemplaires est dissocié de l'exécution, faite une fois pour toutes, du prototype ; telles sont, par exemple, les affiches imprimées qu'on tire à plusieurs exemplaires à partir d'un seul et même cliché.

Ma distinction repose sur la mise ou non en oeuvre de procédés techniques permettant ce qu'on appelle couramment la production en série, c'est-à-dire l'exécution répétitive de plusieurs exemplaires identiques, ou à peu près. Il est alors évident que la situation varie d'une époque à l'autre. Ainsi, en fait de production répétitive, l'antiquité classique n'a connu que le coin monétaire et le moule (de vase, balle de fronde, etc.) en sorte que l'épigraphie grecque et latine n'a guère affaire qu'aux inscriptions que j'appelle

singulières. Au contraire, depuis l'invention de l'imprimerie, le monde moderne dispose de procédés de plus en plus nombreux pour reproduire l'écriture à multiples exemplaires, mais sans qu'aient pour autant disparu les procédés antérieurs : sur les murs du métro, on continue d'écrire à tour de bras des inscriptions singulières. En sorte que l'épigraphie moderne et contemporaine, elle, doit avoir affaire à des inscriptions des deux genres.

Au premier groupe ressortissent, par exemple, toutes sortes d'inscriptions, gravées ou plus rarement peintes, qui servent à publier l'«état civil»<sup>23</sup> d'un monument (une date telle que «Mission de 1887» ; ou une fonction comme «Académie Nationale de Musique» ou «Remises et écuries», ou certaines enseignes de magasins ; ou le propriétaire, comme sur les maisons anciennes de St-Jean-Pied-de-Port) ; toute l'épigraphie des cimetières ; ou encore, dans les églises, les ex-voto ou, datant des XVIIe ou XVIIIe siècles, des textes de fondation d'une messe perpétuelle, d'un hospice, etc. ; les grandes inscriptions rouges qui s'étalent sur les murs extérieurs de maintes cathédrales espagnoles (Salamanque, Avila, etc.) ; et, bien entendu, la multitude des graffites, ceux des prisonniers (donjon de Loches, etc.), ou des ouvriers du tour de France au Pont du Gard (pl.I, 1) ou à Nîmes, ou des élèves et étudiants<sup>24</sup>, ou de ces voyageurs, tel Byron au Sounion, dont la manie écrivassière indignait Flaubert<sup>25</sup>, jusqu'à ceux qui s'étalent, chaque jour renouvelés, dans nos villes. Le second groupe comprend toutes les inscriptions imprimées, comme les affiches qui se lisent, identiques, aux quatre coins d'une ville ou d'un pays ; mais aussi les plaques émaillées, nom de rues ou panneaux publicitaires, tels qu'on en a si volontiers produits à partir de la fin du XIXe siècle<sup>26</sup>.

Les inscriptions des deux types sont trop aisément interchangeables pour qu'on puisse scientifiquement les disjoindre : dès lors que le même nom de rue parisienne a d'abord été gravé de façon «singulière», puis inscrit sur des plaques d'émail «standardisées», et parfois se retrouve à nouveau indiqué par un procédé du premier genre, il serait absurde que l'épigraphie s'intéresse à l'un seulement de ces deux types d'inscription. Mais, bien entendu, le traitement épigraphique de l'un et l'autre type n'en est pas pour autant semblable. Ainsi, les fautes sont plus fréquentes dans les inscriptions singulières que dans les standardisées dont le prototype (cliché, matrice, etc.) est à l'ordinaire d'autant plus soigneusement révisé qu'une erreur se répéterait sur chaque exemplaire.

Et surtout la restitution des inscriptions de l'un et de l'autre type ne s'opère pas dans les mêmes conditions : la restitution étant la mise en relation des vestiges et d'un modèle<sup>27</sup>, celui des inscriptions singulières est abstrait, virtuel ; par exemple, quand sur un monument public on ne déchiffre plus que LIB..., on restitue la devise de la République parce que les lettres conservées s'accordent à un texte que l'on connaît et dont on sait qu'il est habituel de l'inscrire sur de tels édifices. Au contraire, dans le cas des inscriptions standardisées, le modèle est concrètement, réellement fourni par d'autres exemplaires différemment mutilés, car, en étant superposés matériellement, ils reproduisent le prototype dont tous sont également issus : la restitution est alors d'une certitude à laquelle atteint rarement celle des inscriptions du premier type.

## II. LES OBJECTIFS DE L'ÉPIGRAPHIE MODERNE

S'agissant de l'antiquité, on n'avait guère à se demander longuement s'il valait la peine de faire de l'épigraphie : alors que les textes littéraires ne vous ont en rien instruit de l'importance des cultes égyptiens dans la Délos hellénistique, quelque deux cent trente inscriptions qui s'y rapportent sont de toute façon les bienvenues. Mais s'agissant des derniers siècles ? quand, innombrable, l'écrit non épigraphique, livre ou archive, vous apprend tant de choses, que va-t-on gagner à pourchasser les inscriptions ? Il est donc indispensable d'examiner de quels point de vue elles peuvent, en corps ou individuellement, nous intéresser : pour ce faire et sans chercher à indiquer exhaustivement toutes les directions possibles de l'étude épigraphique, je m'établirai successivement, fidèle comme toujours à la théorie de la médiation, sur les plans du langage, de l'art, de l'histoire et du droit.

### 1. Le message et le discours

L'épigraphie a affaire à l'univers des mots : de ses divers aspects, c'est même celui qui est le plus communément retenu au point qu'il est plus courant de la rattacher à la philologie qu'à l'archéologie. Comme toujours le langage, l'inscription, à sa manière, dit le monde ; elle est renseignement. Mais si celui-ci est déjà connu comme c'est souvent le cas pour les périodes récentes, elle paraît ne plus servir à rien. Impossible alors de justifier l'épigraphie moderne et contemporaine ! On n'y parvient, je crois, qu'en renonçant à considérer le dit comme une réalité globale et en exploitant la dissociation, proposée par la théorie de la médiation, du message et du discours.

En effet, on n'a pas épuisé le langage quand on y a décortiqué les mécanismes grammaticaux qui l'instaurent, sans lesquels il n'existerait pas. Il participe encore d'autres processus culturels qui, sans lui être propres, ne laissent pas de l'affecter : ainsi, sociolinguistiquement, il ressortit, comme langue, à l'ethnique par laquelle tout fait humain s'idiomatise ; ergolinguistiquement, comme écriture, à la technique ; et de même, axiolinguistiquement, il ressortit à l'éthique comme discours. Car il est patent qu'on ne dit jamais tout ce qu'on est grammaticalement à même de dire (non plus qu'on ne fait tout ce qu'on est techniquement à même de faire) ; il est des choses qu'on dit et d'autres qu'on tait, qu'on n'a pas l'envie ou pas le droit de dire... Le discours, c'est le langage en tant que s'y manifeste la dialectique axiologique du désir et de la norme : supposant un projet, il est prise de parole ; mais n'échappant pas à l'autorotation, à l'abstinence que l'homme oppose lui-même à son propre désir, il est réticence ; et, finalement, il est ce compromis en quoi se résoud le conflit de l'un et de l'autre.

Dès lors qu'on le pose en ces termes, le problème langagier de l'épigraphie se résoud aisément : peu nous chaut peut-être que la « main prodigieuse de l'artiste (soit) égale et rivale de sa pensée » ; l'important est épigraphiquement qu'on ait décidé, au front du Palais de Chaillot, d'exposer et d'imposer cette idée à des passants qui n'auraient jamais eu l'envie d'ouvrir un livre de Valéry. En tant qu'elle est glossologiquement

message disant le monde, l'inscription nous intéresse plus ou moins ; mais en tant qu'elle est axiologiquement discours, elle ne peut jamais être négligeable.

1. *Proclamation et réticence.* - Les cas sont innombrables où c'est le kérygme qui donne son prix à l'inscription, ce qu'elle annonce plutôt que ce qu'elle énonce, le parti de proclamer plutôt que la chose proclamée. Dans l'épigraphie des cimetières animaux étudiée ici l'an passé, comment se réjouir de savoir que Mme X tenait Nita pour sa fille chérie<sup>28</sup> ? mais comme il est passionnant qu'elle ne s'en cache pas mais le crie par-dessus les tombes ! Et de même, s'agissant des problèmes dits trivialement « historiques » du genre de ceux qui sollicitent les épigraphistes de l'antiquité, il advient souvent que l'inscription soit redondante, qu'elle énonce du déjà su, que le renseignement qu'elle porte soit dénué de valeur. Par exemple, on a sur la crue de la Seine en 1910 une documentation considérable, archives, articles et photos des journaux, etc. ; ce n'est évidemment pas alors l'inscription naguère apposée sur un immeuble de la rue de Lille<sup>29</sup> qui ajoutera beaucoup au savoir antérieur, et il en va de même des inscriptions similaires, à Cadillac ou à Saumur (où le niveau des crues est inscrit depuis le XVIIIe siècle) ; mais l'historicité que les contemporains ou leurs successeurs reconnaissent à un événement n'en est jamais un caractère intrinsèque qui va de soi (j'ai déjà observé ici même que la mort de Tino Rossi s'est écrite comme un événement dans les titres de certains journaux, et non dans d'autres : à chacun son histoire !<sup>30</sup>) ; ce dont témoignent pour nous des inscriptions comme celles de la rue de Lille, de Cadillac ou de Saumur, c'est la notabilité historique alors reconnue à des crues fluviales qu'il a paru valoir la peine d'épigraphiquement commémorer. On en dira autant des innombrables plaques rappelant, à travers Paris, la mort des victimes de la Libération de 1945, dont les noms, j'imagine, sont déjà dûment enregistrés dans les archives. Ou encore, nous n'apprenons rien de nouveau à lire, gravée au-dessus du portail principal de l'église de Restigné (Maine-et-Loire), l'inscription RÉPUBLIQUE FRANÇAISE / LIBERTÉ ÉGALITÉ FRATERNITÉ / BATIMENT COMMUNAL : elle énonce simplement le statut, bien connu, des bâtiments culturels après la séparation de l'Église et de l'État ; l'intéressant est qu'on ait, en cette commune d'une région ordinairement catholique, éprouvé le besoin de l'écrire.

Mais le discours inclut tout autant, négativement, la réticence, c'est-à-dire la décision de taire, que positivement celle de dire. C'est pourquoi, tout autant que ce qu'on lit à Restigné, est intéressant le défaut de la même inscription sur les églises voisines, placées pourtant sous le même statut légal. Bref, peu importe ce que, présentes ou absentes, elles enseignent d'un changement archiconnu des rapports politiques de l'Église et de la République françaises : importe essentiellement le projet qu'elles manifestent, soit de proclamer, soit de taire.

2. *Rétractation et « rasura ».* - A la réticence qu'inclut structurellement le discours se rattachent, dès lors qu'on le considère étalé dans la durée, la rétractation, le démenti, la palinodie<sup>31</sup> qui consistent à se taire à retardement, à retirer ce qu'on a dit précédemment ou, si l'on veut, à l'effacer. Ce mot même suggère que la technicisation en est le gommage

ou ce que les épigraphistes appellent traditionnellement la *rasura* : on gratte ce qu'il était fautif de dire, soit, grammaticalement, par infraction lexicale ou syntaxique à l'orthoépie<sup>32</sup> (et, bien entendu aussi, à l'orthographe) ; soit, rhétoriquement, parce que le propos est, ou est devenu illicite.

De quoi le cas épigraphiquement le plus connu est la *damnatio memoriae* : parce que, comme l'ont illustré plusieurs des exemples cités dans les pages précédentes, le discours de l'inscription est fréquemment à portée commémorative, il arrive souvent qu'on veuille, du groupe, exclure tel ou tel qui d'abord y était agrégé ; parce qu'on le bannit socialement (j'entends bien : culturellement, car, physiquement, il peut être mort depuis longtemps), on en « condamne la mémoire » ; langagièrement, comme on dit, « on ne veut plus en entendre parler », ni, par conséquent, dans l'écriture, en lire même le nom. Alors, on le fait disparaître, en le martelant, en le grattant, ou par tout autre procédé : au Panthéon de Rennes qui est le Monument aux morts de la guerre 1914-1918, le nom du Maréchal Pétain se cache sous un papier collé. C'est sur le nom que langagièrement se concentre la condamnation : c'est ainsi que dans la dédicace de la mire de l'observatoire au Parc de Montsouris, le nom de Napoléon a seul disparu (pl.I, 2) ; le reste du texte demeure ; c'était peut-être pour s'épargner de la peine ou de la dépense, mais cela a pour effet de faciliter la restitution d'un nom qu'ainsi on ne se contentait pas d'oublier, mais qu'on taisait décidément, c'est-à-dire le gardant en tête mais sans le prononcer, comme on dit « quelqu'un que je ne veux pas nommer ». La *rasura* n'est donc souvent que partielle : dans les rues parisiennes qui portaient des noms de saints, c'est ce seul titre de saint que les révolutionnaires ont fait marteler.

3. *Le choix des mots.* - Le discours ne tient pas seulement à l'objet du message, au choix de dire ceci plutôt que celà ; il tient également à la façon de le dire, à ce que les littéraires nomment le « style » et que nous appelons la « langue », non seulement parce que nous réservons « style » à l'ethnisation de la technique et non pas du langage, mais aussi parce que l'étendue de la divergence ne contribue nullement pour nous à définir cette ethnisation, et que nous reconnaissons le même processus dans les particularités qui différencient les façons de dire des membres d'une même famille ou celles, seulement plus amples, qui séparent le français moderne du grec ancien. Sous la même rubrique de « langue » je réunis donc les choix internes au français, par exemple les particularités de ce qu'il est souvent de mise en épigraphie de nommer le « style lapidaire », et le choix de ce qu'on appelle usuellement la « langue », et qui ne peut être indifférent : au porche de la chapelle de la Sorbonne, la référence à l'antiquité romaine se manifeste par une dédicace latine autant que par un ordre corinthien et un fronton ; mais au front du Panthéon, d'architecture également classique, la patrie ne pouvait être qu'en français reconnaissante à ses grands hommes<sup>33</sup>.

## 2. Le signe et l'outil

### A. La distinction du message et de l'ouvrage

Il serait paradoxal et excessif de prétendre que les épigraphistes de l'antiquité classique ne s'intéressent qu'au texte inscrit, et non à l'écriture ; mais il est quand même vrai que l'étude paléographique est surtout un préalable, nécessaire au déchiffrement bien sûr, mais aussi à la restitution et à la datation de l'inscription ; passée cette phase initiale de relève<sup>34</sup>, la publication finale se présente à l'ordinaire comme un recueil de textes, même si se répand de plus en plus l'usage de l'assortir de photographies servant à contrôler les lectures de l'éditeur. Or, la même tendance à privilégier le langage s'observe dans la toute naissante épigraphie moderne : par exemple, quand J. Besançon, sous le titre *Les murs ont la parole*<sup>35</sup>, édite un ensemble de graffites inscrits en 1968 dans les facultés, il ne s'y prend pas autrement que s'il s'agissait de slogans criés dans les manifs, et, en dépit du titre, on n'y voit rien des murs ; j'entends bien qu'il avait pu paraître trop coûteux de publier les photographies indispensables à l'étude de l'écriture, mais le fait est que le livre, ni plus ni moins qu'un fascicule des *Inscriptiones Graecae*, est un recueil de textes.

Cette prégnance du verbe en regard de l'écriture qui la technicise se retrouve dans la pratique quotidienne de la lecture : nous tenons à lire le texte intégral et authentique d'une loi ou d'un roman de Balzac, mais rarement à le faire dans l'édition originale ou, à défaut, dans sa reproduction photographique. Et elle n'est qu'un cas particulier d'un travers plus largement répandu, celui de porter exclusivement intérêt aux fins industrielles de la technique sans égard à la technique elle-même : en traitant ici naguère de l'image, j'avais pareillement noté que maints de ses spécialistes actuels donnent l'impression d'en carrément oblitérer la technicité qui, pourtant, en est définitoire<sup>36</sup>, et l'on peut faire des observations identiques en d'autres secteurs. Ce péché d'oublier dans l'objet archéologique précisément ce sans quoi il ne serait pas, est toujours également grave ; mais la tentation en est spécialement forte dans le cas de l'écriture ; c'est, en effet, le seul où l'objet du discours scientifique est en partie homogène à ce discours lui-même : alors qu'ordinairement l'archéologie consiste à tenir un langage sur du non-langage, elle peut ici, pour une fois, mettre des mots sur des mots, bref, rejoindre la chère habitude des philologues et des historiens-par-les textes d'ajouter leur propre paraphrase à la phrase qu'ils étudient. Et c'est même en raison de ce caractère exceptionnel de l'écriture, je crois, que s'est universitairement instituée une épigraphie indépendante de l'archéologie à laquelle la technicité de son objet devait logiquement la rattacher.

Mais mieux une faute apparaît et s'explique, moins on est justifié de la commettre. Puisqu'il s'agit ici de « lancer » l'épigraphie moderne et contemporaine, autant la mettre d'emblée sur les bons rails, la poser comme une investigation de l'écriture et non pas seulement comme une philologie d'un genre un peu spécial.

Cela suppose qu'on ne perde pas de vue et qu'on explore le plus complètement possible ce fait d'observation courante mais fondamental que l'écriture reste largement indépendante de la langue qu'elle convoie. Chacun sait qu'on peut lire aisément une

langue inintelligible (tels l'étrusque et toutes sortes de langues étrangères modernes utilisant l'alphabet latin) et inversement ne pas parvenir à déchiffrer une langue qu'on connaît bien (manuscrit griffonné, ligatures du grec médiéval, lettrage de maints graffites actuels dont les caractères s'entremêlent au point qu'ils sont illisibles pour un oeil non exercé). Ou que, depuis la haute antiquité, on n'a cessé de noter des langues dans des systèmes d'écriture qui, élaborés pour d'autres idiomes, ne leur conviennent guère, d'où, par exemple, les acrobaties du syllabaire mycénien où le défaut de caractère notant les sonores et les consonnes isolées transforme le grec en un curieux patati patata ! Ou encore que l'écriture seule, indépendamment de ce qui s'y dit, suffit parfois à renseigner, en sorte que dans une enquête policière la couleur de l'encre peut être un indice au même titre que l'empreinte d'une semelle<sup>37</sup>. Ou enfin, ce dont on s'avise peut-être moins mais qui s'expérimente aisément, sinon qu'on change de « style » en changeant de stylo, du moins qu'un habitué du bic rédige autrement quand il passe à la machine à écrire ou au traitement de textes. De toutes ces observations banales, la raison est celle-ci : si tout écrit est un fait de langage, un « message » constitué de mots, c'est aussi un fait d'art, un « ouvrage » produit de la technique. Il ressortit donc à la fois à deux instances, au signe et à l'outil. Or, l'organisation que lui impose le premier ne coïncide nullement avec celle qu'y instaure le second, quel que soit le type d'écriture, plutôt sémiographique ou, comme en Europe, plutôt phonographique<sup>38</sup>.

D'abord sur l'axe taxinomique, du point de vue des identités, la différenciation graphique, c'est-à-dire technique, est indépendante de la différenciation grammaticale. L'identité phonologique, et même sémiologique, n'implique pas l'identité graphique : on peut, dans des mots croisés français, écrire avec un P commun, l'un horizontalement et l'autre verticalement, les mots **PHYSIOLOGIE** et **PATHOLOGIE**, mais non point en italien où les deux mots existent avec le même sens, mais avec des lettres initiales différentes, F et P. Et il est constant, dans notre système alphabétique, que l'apparement des lettres n'est pas celui des phonèmes qu'elles servent à noter : on écrit différemment ce qui est phonologiquement voisin et vice versa : ainsi, en français, les phonèmes que notent les lettres F et V sont très proches alors que ces deux lettres n'ont elles-mêmes rien de commun, et au contraire les lettres F et E sont aussi étroitement apparentées que sont étrangers l'un à l'autre les phonèmes correspondants. En sorte que tout déchiffreur d'inscriptions doit garder en tête des familles de lettres qui, sans aucune parenté d'ordre grammatical, n'ont d'autre lien que de se ressembler techniquement et, donc, d'être ainsi aisées à confondre, par exemple, en épigraphie grecque, les groupes de majuscules alpha-delta-lambda ou gamma-epsilon-pi-tau :

Α Δ Λ      Γ Ε Π Τ

Et de même qu'il est ainsi taxinomiquement, dans l'écriture, une double différenciation, de même sur l'axe génératif, du point de vue, cette fois, des unités il s'y trouve une double segmentation. Même dans une écriture alphabétique comme celle des langues d'Europe occidentale, le nombre des lettres n'est pas égal à celui des phonèmes : tantôt il suffit d'une lettre pour noter plusieurs phonèmes (la seule lettre X pour les deux phonèmes k + s) ; tantôt, au contraire, il faut plusieurs lettres pour noter un seul phonème (ch en français, sch en allemand, gl en italien). Et si l'on peut s'astreindre à faire coïncider segmentation graphique et segmentation verbale quitte, soit à excéder la longueur normale de la ligne (pl. I, 3 : «Chaumont» déborde le cadre de l'épithaphe), soit à laisser du vide ou à faire du remplissage (ainsi je crois savoir qu'en hébreu des lettres «dilatables» permettent d'éviter les blancs sans couper les mots), ce n'est nullement nécessaire : dans la Grèce antique, quand les graveurs avaient à inscrire un poème sur le marbre, ils ne s'obligeaient pas forcément à faire coïncider la coupure des lignes et celle des vers ; et surtout ils ne séparaient pas les mots, nourrissant même parfois, dans le genre dit stoïchédon, le souci tout à fait anti-grammatical d'écrire le même nombre de lettre à chaque ligne, quitte à s'arrêter après une consonne en dépit du sens et de la syllabation. Au bout du compte, en compensant éventuellement le bouleversement associatif par la différenciation des lettres, on peut réordonner entièrement l'enchaînement grammatical du texte et écrire à la suite les uns des autres des mots qui ne forment pourtant pas une séquence grammaticale ; c'est le cas, par exemple, des plaques de rues romaines qui sont du genre :

R. PIAZZA VIII  
DI S. LUIGI  
DE FRANCESI

Pas question évidemment d'épeler «Rione Piazza ottava di San Luigi...» ; il faut associer R. et VIII en sautant par dessus PIAZZA.

Parce qu'elle ressortit donc à l'outil qui est une instance indépendante, l'écriture ne respecte pas l'organisation du signe auquel pourtant elle se réfère. Cette autonomie de l'écriture à l'égard du langage explique qu'avec elle le sens perde parfois de son intérêt ou carrément fasse défaut. Il peut s'agir moins de dire quelque chose que de remplir l'espace disponible, comme P.-Y. Balut l'a noté ici de l'épigraphie funéraire<sup>39</sup> ; mieux, il est des cas, d'ailleurs historiquement récents, me semble-t-il, où l'écriture, dénuée de finalité pratique, n'est plus qu'esthétique, tels celui des T-shirts où s'écrivent pratiquement n'importe quels mots (le premier mécano venu arborant en insigne le nom de l'Université d'Harvard), pourvu qu'en paraissent plaisants les caractères et la disposition. Et il peut même advenir que tout sens s'abolisse, par exemple dans certaines inscriptions des vases grecs qu'on s'est d'abord évertué à déchiffrer, tant elles avaient l'allure des autres, et qui se sont révélées être des «fausses inscriptions», ouvrages sans messages, suites de lettres écrites au hasard et dépourvues de sens, exactement comme, avant la découverte de Champollion, on a gravé sur des obélisques des apparences d'hiéroglyphes qui ne voulaient évidemment rien dire<sup>40</sup>.

Et c'est encore la même autonomie qui se retrouve à d'autres plans. A celui de l'histoire, ainsi dans la Grèce ancienne où la carte des dialectes, très variés selon les cités, ne recouvre pas celle des alphabets. Et à celui du droit : il est souvent licite de dire oralement ce qu'il serait déplacé d'écrire, qu'il s'agisse rhétoriquement d'obscénités ou grammaticalement de la concordance des temps ; il peut y avoir «défense d'afficher - loi du 29 juillet 1881» ce qu'il serait tout à fait permis de crier, tandis qu'inversement tel souverain peut accepter des placets, qui n'eût pas autorisé qu'on lui adressât la parole.

### *B. Exploitation de l'autonomie de l'écriture*

Cette non-coïncidence, dans l'écriture, du message et de l'ouvrage est inévitable et irréductible ; mais elle peut, de surcroît, être délibérément exploitée. Ce sont les procédés de cette exploitation qu'il importe de précisément reconnaître si l'on veut ne pas réduire l'écrit, et spécialement l'inscription, au seul message - même axiologiquement considéré comme discours - qu'il convoie, mais, en lui, assurer la légitime réhabilitation de l'ouvrage et ne pas absurdement rater ce qui précisément le distingue de l'oral. J'ai, pour ma part, reconnu au moins trois traits de l'écriture qui sont exploités soit en série, soit en ensemble, c'est-à-dire selon que l'effet tient à la différenciation ou à l'association des caractères.

1. *La variété ergologique de l'écriture* : il est pour faire un A, par exemple, diverses manières de s'y prendre : majuscule ou minuscule, romaine ou italique, caractère d'imprimerie ou cursive, variétés des couleurs et des dimensions... Ce mécanisme que nous disons de «synergie» (diversité structurale pour une identité réelle, par opposition à celui dit de «polytropie» ou identité structurale pour une diversité réelle) peut n'être mis en oeuvre que de façon arbitraire et fantaisiste, ou ornementale, sans aucune implication sémantique. Mais ce peut être aussi pour distinguer, voire par là hiérarchiser les termes d'un message ou de plusieurs messages spatialement voisins : tels sont, du point de vue de la différenciation des caractères, les grandes lettres utilisées pour les titres, les «rubriques» des livres liturgiques catholiques qui doivent leur nom à ce qu'on y écrit en rouge la description de ce qu'on fait tandis qu'on note en noir ce qu'on dit (de même, dans la notation musicale, les notes soit noires, soit rouges ou bleues, par lesquelles se distinguent à la fin du Moyen âge rythmes ternaires et rythmes binaires) ; et, du point de vue de leur segmentation, l'alinéa qui permet d'isoler des unités qui, à l'oral, seraient émises tout uniment. Selon la façon dont on y aura différencié les caractères et segmenté les membres de l'énoncé, une affiche, par exemple, fera plus ou moins clairement ressortir les renseignements majeurs que sont les lieu et jour d'une réunion publique :

LE BAL ANNUEL DE L'ÉCOLE PUBLIQUE

aura lieu

*Jeudi 3 mars à 20 heures*

à la

Salle des Fêtes municipale

Mais le moins intéressant n'est pas la superposition des sens que permet l'écriture. Si je prononce le mot «paradis», vous n'entendez rien d'autre que ce que ce mot désigne en français, et l'on en reste là aussi si j'écris PARADIS ; mais, exploitant l'opposition des caractères majuscules et minuscules, synergiquement disponibles pour écrire un même message, je puis, dans une affiche publicitaire pour notre capitale, écrire PARadIS et, imbriquant ainsi les deux mots, faire entendre que PARIS est un PARadIS. Cet accroissement de sens que l'écriture permet ici par exploitation de la différenciation des caractères se retrouve sur l'autre axe, cette fois par la façon de les composer. Ainsi, si j'écris ce sizain de vers blancs :

Revenez-y sans cesse ;  
Article par article  
Méditez et pensez :  
A toute relecture  
Gagnez de mieux comprendre  
Et de mieux travailler,

vous pouvez vous demander de quoi je parle, mais, verticalement, les six majuscules initiales des vers donnent la réponse : il s'agit de *RAMAGE* ! C'est le procédé de l'acrostiche (il en est de célèbres, tel le nom de Villon dans l'envoi de sa *Ballade... pour prier Notre-Dame*), auquel s'en apparentent d'autres comme le célèbre carré magique.

2° *La variété sociologique* (et non plus, cette fois, ergologique) *de l'écriture* : en effet, qui dit technique dit style<sup>41</sup>, et il est donc inévitablement un style de l'écriture qui n'a rien à voir avec la situation historique du message véhiculé par elle ; ainsi, le même vers d'Homère reste intact dans la variété d'une cursive de papyrus, d'une onciale, d'un livre du XVIIIe siècle ou d'une édition contemporaine. Bien entendu, tout ce que j'ai pu l'an dernier dire du style en général s'applique à celui de l'écriture, en particulier de sa diversification selon nos trois coordonnées sociologiques, et c'est ainsi qu'on distingue généralement sans mal l'écriture de lettres écrites au XIXe ou au XXe siècle, par un Français ou un Américain, par un intellectuel ou un quasi analphabète. Dès lors, la variété des façons d'écrire le même message peut ne pas tenir, hors histoire, au processus purement ergologique de la synergie, mais à une diversité stylistique, c'est-à-dire, selon notre définition, sociale, historique. Or, parce qu'il ne coïncide jamais avec une ère ou une aire<sup>42</sup>, le style permet toujours d'échapper sociologiquement à la situation où physiquement l'on est puisqu'il est toujours possible, en un temps, un lieu ou un milieu, de recourir à un style usuel en un autre temps, lieu ou milieu auquel, du coup, il fait penser. Par exemple, la nationalité germanique d'un comparse d'Astérix sera indiquée ou soulignée si les propos de français moderne qu'on lui prête sont écrits en caractères gothiques ; et, en passant de l'axe de la taxinomie à celui de la générativité, on obtient le même effet, cette fois extrême-orientalisant ou arabisant, en écrivant les lettres françaises de haut en bas ou de droite à gauche.

Cette exploitation du style, c'est-à-dire de la diversité historique de l'écriture, est fréquente ; par exemple, quand on inscrit sur un mur qu'un tel est assassin avec le ✂

nazi, on ajoute, par l'écriture, à ce que dit verbalement la phrase, que l'accusé atteint au niveau des crimes nazis et les prolonge. Par son style, l'écriture peut aussi sociologiquement homogénéiser ce qui est glossologiquement hétérogène et vice versa<sup>43</sup> : lors des élections présidentielles de 1981, Jacques Chirac, dans la succession de ses affiches, n'a jamais cessé d'user des mêmes capitales italiques qui, n'étant pas l'écriture de ses concurrents, suffisaient à rattacher à sa seule personne la variété verbale de ses proclamations ; ou quand, après la guerre, au journal *Le Temps* a succédé *Le Monde*, le nom a changé (même si les deux mots sont sémantiquement apparentés) mais non point la typographie ; ou encore, quand des plaisantins éditent un journal intitulé *Le Bigaro* ou *Laberration*, ce n'est pas seulement le calembour, mais les lettres utilisées qui rattachent le parodique au parodié.

3° *L'interférence avec l'image et l'indicateur*, qui, d'une part, étant techniques comme l'écriture, peuvent se joindre à elle, et, d'autre part, ressortissant à la déictique, donc à la représentation, sont aussi à même qu'elle de porter du sens. Je n'ai nullement en vue ici la lettrine, ou lettre contenant une image qui n'est qu'une illustration du texte comme une autre et dont la suppression n'affecterait en rien l'écriture ou la lecture mais la double possibilité qu'ont l'image et l'indicateur de remplacer l'écriture, et l'écriture de se faire image ou indicateur.

Il est fréquent, en premier lieu, qu'à une lettre se substitue un indicateur de configuration voisine, comme la croix gammée qui remplaçait le X de NIXON dans les graffites proclamant jadis «Nixon assassin» (avec le SS nazi déjà plus haut évoqué) ; ou une image également de configuration voisine : un coeur remplace le O de PRONUPTIA ; une Tour Eiffel, les deux TT des Galeries Lafayette, mais aussi le A de CAEN dans une



publicité qui assure que la grande ville normande est le «nouveau port de Paris», laissant ainsi entendre qu'arrivé dans la première, on est déjà quasiment dans la seconde ; la nef héraldique parisienne, le I de VILLE DE PARIS ; une canette, le I de la société LA BIÈRE ; ou, aux USA, une antenne, le T d'ANTENNAS. Ou encore, mais plus difficilement parce que l'image ressemble déjà moins à la lettre dont elle tient lieu,

une lampe à pétrole remplace le O de la marque grecque PETROLA ; ou, lors d'une réunion socialiste dans le Nord, la main tenant la rose se substituait au O de NORD dans la proclamation «Le Nord salue la France». Si donc l'image est ainsi plus ou moins ressemblante à la lettre dont elle occupe la place, du moins son référent est-il toujours apparenté au sens du message : ressemblant tant bien que mal à un O, la lampe à pétrole ou le coeur ne sont là que pour souligner les activités propres de PETROLA ou de PRONUPTIA. Aussi l'image peut-elle intervenir non plus comme substitut insolite d'un caractère phonographique de tracé voisin, mais à la façon des rébus, comme un sémiogramme<sup>44</sup> : aux Supermarchés Champion, «La fraîcheur ça ne compte pas pour du (photographie d'une plaquette de beurre dans son beurrier)».

C'est la différenciation des lettres qui ainsi permet donc le plus souvent à l'image et à l'indicateur de remplacer l'écriture ; c'est, au contraire, en second lieu, la segmentation, la façon d'assembler les lettres qui permet à l'écriture de se faire image ou indicateur : par leur longueur décroissante, les vers du poème que Théocrite intitule *La Syrinx* dessinent de fait, quand on les écrit, une flûte de Pan ; et, de même, le poème en queue de souris dont il est question dans *Alice au pays des merveilles*, ou les *Calligrammes* d'Apollinaire, ou la Dive Bouteille de Rabelais. Tous ces exemples sont d'images<sup>45</sup> ; mais si je n'en ai pas trouvé d'indicateurs, ils sont faciles à imaginer, rien n'empêchant d'écrire un texte en sorte qu'il forme la croix gammée, ou la croix de Lorraine, ou les chevrons de Citroën, etc.

Tout le monde voit bien que l'écriture induit à modifier le message : oralement déjà, il est des choses qui se disent à la façon dont elles s'écrivent (on ne dit «la Essencéeef est en grève» que parce que l'écriture permet de réduire une locution complexe aux lettres initiales, individuellement prononçables, de ses composants) ; et surtout le système graphique peut faire que le message écrit soit différent de ce qu'il serait oral : il suffit de disposer de guillemets pour qu'à l'écrit deviennent inutiles les «dit-il» (ou «quimdi» !) dont forcément s'agrémentent le récit oral (de même, chez les historiens de la Grèce antique qui s'écrivaient sans ponctuation, les «Voici ce qu'il dit» et «voilà ce qu'il a dit» qui encadrent régulièrement le texte de chaque discours). C'est que l'écriture en dit plus que le langage qu'elle technicise, exactement comme l'image, dans l'ordre de la représentation naturelle, peut en montrer plus que ce que nous voyons sans elle : c'est à développer le plus possible cette aptitude de l'écriture que visent les trois procédés que je viens d'expliquer : exploitation de sa variété ergologique, de sa variété sociologique, de ses possibilités d'interférences avec deux autres genres de signaux, l'image est l'indicateur.

Ce «sens produit» (pour parler comme J. Gagnepain qui réserve «produire» et ses dérivés au plan ergologique), c'est-à-dire le sens qui, dans l'écriture, tient non pas au signe comme dans l'oral, mais à l'outil, n'est pas une singularité de l'écriture, voire de la seule déictique ; le même phénomène se retrouve aux autres plans : par exemple à celui de la société où la technique, de soi, produit de l'être, soit naturel, somatiquement avec la médecine et génétiquement avec les manipulations dont on parle tant aujourd'hui, soit

acculturé avec le vêtement, le logement, etc. L'observation de tels mécanismes est évidemment de première importance dans une archéologie se proposant d'être, comme nous le défendons, le bilan raisonné de l'équipement technique, puisque l'art, au lieu d'être le «reflet» du reste d'une civilisation (idées, société, etc.) comme on le dit trop couramment, s'en trouve alors être un moteur. De même que, dans une archéologie du vêtement, l'intéressant n'est pas que le moine fasse l'habit mais tout au contraire que l'habit fasse le moine, dans une archéologie de l'écriture, épigraphique ou autre, c'est le sens produit, parce qu'il ressortit à l'outil, qui mérite le principal de l'attention; et comme tel n'est justement pas le cas le plus souvent, j'ai cru devoir m'y attarder un peu.

### 3. Le lieu et le temps de l'inscription

#### A. Occupation de l'espace et occupation du temps

Il est un troisième aspect de l'épigraphie qui, sans appeler peut-être un aussi long développement que le précédent, n'est nullement négligeable : où placer l'inscription ? Cette question n'a rien de proprement épigraphique : bien que, pour nous, la rationalité technique soit dissociable de l'historicité de sa mise en oeuvre (d'où la façon dont, l'an passé, j'envisageais le rapport de la technique et du style<sup>46</sup>), il est clair que, concrètement, toute production suppose sociologiquement l'occupation d'un espace (que trop de nos auditeurs et lecteurs, soit dit en parenthèse, me semblent erronément confondre avec la relation ergologique d'association<sup>47</sup>). Mais celle-ci, en fait d'épigraphie, prend une importance particulière : si l'on accepte avec moi que l'inscription soit un écrit ostentatoire, elle ne peut s'étaler en n'importe quel endroit et l'on comprend, par exemple, qu'une des formules les plus courantes dans les inscriptions grecques soit qu'on ait à dresser la stèle inscrite «à l'endroit le plus visible» (en tō epiphanestatō topō).

Ces ostension met en oeuvre diverses solutions techniques. Tantôt l'inscription se dispose sur une surface préexistante qui devient matériau de l'écriture, quand on grave le nom d'une église sur l'architrave de son porche ou qu'on peinturlure un graffiti sur les murs du métro. Tantôt l'inscription s'appose sur un support indépendant et exécuté à cette fin : dans l'antiquité, stèle de marbre dont le tenon était scellé au plomb dans un bloc rainuré ; ou, de nos jours, «panneau» recevant l'inscription selon des procédés qui transparaissent dans l'étymologie de «placard» ou inscription collée, et d'«affiche» ou inscription clouée.

S'il existe chez nous de ces panneaux spécialisés où se succèdent placards et affiches, c'est que la production, autant que l'occupation d'un espace, suppose celle d'un temps. Nous nous y attendions, mais nous avons ici à nous en soucier tout spécialement en raison de notre définition même de l'épigraphie : tout à l'heure c'est celle que nous avons retenue, l'ostentatoire de l'inscription, qui nous mettait en éveil ; maintenant et à l'inverse, c'est celle que nous rejetons : dès lors qu'à l'encontre de la plupart des épigraphistes, nous n'acceptons pas comme critère d'épigraphicité la durabilité de l'inscription, c'est-à-dire une sorte d'occupation perpétuelle du temps, force est de se

demander quelle fraction du temps se trouve investi. Bref, à l'endroit et à la surface de l'inscription correspondent son moment et sa durée.

### *B. Endroit et moment, surface et durée*

Endroit et moment, d'abord, ne sont pas n'importe lesquels. Cela est évident de l'insigne qui ne peut que se placer sur le porteur qu'il sert à faire connaître, ou de l'enseigne d'un lieu, maison ou magasin (en s'avisant que l'inverse n'est pas vrai, que la maison peut porter une inscription qui est non pas son enseigne, mais une publicité, et pareillement de l'insigne comme nous le rappellent les hommes-sandwiches) ; ou, toujours spatialement, des inscriptions commémoratives d'un événement qu'on place très souvent là où il s'est produit. Ou, temporellement, de l'enseigne d'un certain jour, comme les banderoles d'une fête ou d'une foire ; en encore des affiches électorales qui n'iraient pas s'inscrire hors de la circonstance opportune de la campagne, etc. Mais non point de toutes les inscriptions. C'est bien parce que ne sont pas toujours évidentes les raisons de cette occupation de l'espace et du temps que l'épigraphie doit systématiquement s'en préoccuper. Ces raisons sont très diverses, que je m'épargne ici la peine de recenser mais qui ne sont pas étrangères à nos «paramètres de la conjoncture» : commodité pour l'écrivain (quitte à inscrire un graffiti illicite sur le mur d'une station de métro, autant choisir «Liège» ou «Commerce» dont la disposition vous évite d'être sous le regard des voyageurs du quai opposé) ; pour le lecteur qu'on est plus sûr d'atteindre si l'on a occupé, selon la formule antique, «l'endroit le plus visible» ; argent, ou espace, ou temps disponibles (pour un graffiti illicite on ne peut prendre son temps, d'où des tracés hâtifs et, aujourd'hui, l'emploi du pochoir), etc.

Quant à la surface et à la durée, ils ne sont pas indéfinis. Cela est manifeste de la première, car l'inscription est forcément limitée dans l'espace ; mais elle peut aussi être limitée dans le temps, c'est-à-dire provisoire, comme l'illustrent encore exemplairement les affiches électorales qui ne survivent guère au laps mesuré de la campagne. Je ne reviens pas sur les difficultés pratiques inhérentes à cette archéologie de l'éphémère : nous avons déjà assez expliqué que nous ne sommes pas soucieux épistémologiquement parlant des conditions, difficiles ou non, de l'observation<sup>48</sup>.

## **4. Inscriptions autorisées et inscriptions interdites**

Après cette prise en compte de l'occasion, spatiale ou temporelle, par laquelle l'inscription ressortit à l'histoire aussi fondamentalement que par sa langue et son style, il nous reste, en nous plaçant au dernier des quatre plans de rationalité, à l'envisager enfin du point de vue du droit.

La réglementation est sans doute celui des processus culturels dont à l'ordinaire l'archéologie se soucie le moins, mais ici l'observation la plus élémentaire l'a contrainte à y songer : il a bien fallu, en épigraphie antique, opposer l'inscription et le «graffiti»<sup>49</sup>. Certes, la notion de graffiti est bâtarde et l'on comprend qu'à vouloir l'entériner, les auteurs ne parviennent pas à la définir<sup>50</sup> ; s'y mêlent, en effet, les oppositions, technique,

du gravé et du griffonné ; sociologique, de l'officiel et de l'officieux ; juridique, du licite et de l'illicite. C'est cette dernière qui va maintenant nous intéresser ; je m'en tiendrai aux quatre points suivants :

1° Il est impossible de faire coïncider l'ergologiquement griffonné et l'axiologiquement illicite. Sans doute est-ce ce qui a lieu le plus souvent et c'est bien pourquoi ces deux caractères se mêlent dans l'idée qu'on nous propose ordinairement du graffiti ; mais ce n'est pas constant : rien d'illicite dans une affiche écrite à la va-vite pour annoncer que « le Professeur X, souffrant, ne donnera pas son cours » ; inversement, je doute que les manifestants qui ont occupé le parvis de la gare Montparnasse pour défendre l'école libre aient été autorisés à inscrire sur une des dalles en une gravure régulière et soignée « ECOLE LIBRE 21-30 MAI 1984 ». Et quand au Phare d'Alexandrie, Sostratos de Cnide, pour passer seul à la postérité, fit graver son nom sous un enduit périssable portant celui de Ptolémée, il n'était sûrement pas en droit de le faire et pourtant je parierais qu'il avait fait soigner l'inscription.

2° En matière épigraphique comme en toute autre, la réglementation peut être, ou non, explicitement édictée : d'un côté, la loi du 29 juillet 1881 dont la référence suit régulièrement, sur nos murs, l'inscription « Défense d'afficher », ce qui distingue affichage autorisé et affichage sauvage ; de l'autre, ce dont il est tacitement entendu que « ça ne se fait pas » et que chacun, sans intervention d'une loi, s'interdit. Malheureusement pour l'archéologue, ce qui ne se fait pas en tel temps, lieu ou milieu se fait en tel autre. Le classement du licite et de l'illicite ne va donc jamais de soi : de ce que je n'écris pas sur les murs de mon salon, il ne suit nullement que soient sauvages les « graffiti » qu'à Délos je lis sur les stucs d'une maison cossue<sup>51</sup>.

3° La réglementation n'est pas un fait global, mais tour à tour porte sur tel ou tel aspect du secteur concerné ; en matière d'épigraphie, il importe donc de l'envisager de chacun des points de vue que j'ai ici distingués :

- l'inscription peut être censurée, langagièrement, pour ce qu'elle dit : pas question d'écrire « Vive De Gaulle » sur les murs de Paris durant l'occupation, mais pas plus qu'il n'était permis de le crier oralement ; on notera d'ailleurs en passant que, de même que pour l'image (une galerie d'antiques dans la nudité que légitime sa qualité d'« héroïque » n'a pas le même statut axiologique qu'une plage naturaliste), le droit du verbe n'est pas celui du référent (il est plus admissible de dire ou d'écrire « je vous montre mon c... » que de le faire ! ) ;

- ou bien c'est l'occasion qui est illicite : il est permis à la rigueur d'inscrire « A bas les U.S.A. », mais non sur les murs d'un édifice que protège la loi du 29 juillet 1881 ni surtout pendant la visite à Paris du Président des États-Unis ;

- enfin, c'est le fait proprement technique d'inscrire qui peut n'être pas autorisé, quels que soient la chose qui se dit dans l'inscription, ainsi que l'endroit et le moment qu'on lui réserve : les exemples me paraissent peu nombreux dans notre civilisation où l'écriture n'est pas interdite comme elle l'était chez nos ancêtres les Gaulois, mais on en trouverait en des périodes particulières où, le secret étant de règle, l'inscription, comme

écrit ostentatoire, est proscrite, ainsi, ici encore, durant l'occupation où il pouvait être périlleux et par là coupable de publier par l'inscription ce qui ne se chuchotait que de bouche à oreille.

4° Qu'il soit licite ou non, l'inscription suppose un projet qui lui donne sa raison d'être, glossologiquement en tant que prise de parole (ce dont j'ai déjà traité p.20 en indiquant qu'elle nous importe autant et souvent plus comme discours que comme renseignement) et ergologiquement en tant qu'«entreprise»<sup>52</sup>. D'où résultent au moins deux objectifs pour l'épigraphie. D'une part, chercher à déceler ce projet ; c'est ce que font surtout les commentateurs de graffites, lesquels, il est vrai, sont apophantiquement<sup>53</sup> plus émoustillants que les inscriptions officielles. D'autre part, reconnaître s'il s'est réalisé, c'est-à-dire si l'effet de l'inscription a été ou non celui qui en était escompté : ces temps derniers, tant de gens ont contrevenu à la «Défense d'afficher - loi du 29 juillet 1881» qu'on a préféré, sur bien des monuments parisiens, en effacer l'inscription pour éviter à la loi d'être constamment bafouée.

### III. LA PRATIQUE ÉPIGRAPHIQUE

Les objectifs en étant ainsi énoncés et expliqués, il semble que l'épigraphie n'ait plus qu'à tâcher d'y atteindre et qu'ainsi tout soit déjà dit de sa mise en pratique. Et pourtant, d'autres considérations sont encore nécessaires. En effet, puisque je fais de l'épigraphie un secteur de l'archéologie, je dois attendre que l'inscription ressortisse pleinement à ce que nous prétendons de la méthode archéologique. Or, si je me réfère à l'exposé que P.-Y. Balut en a publié ici même en 1983, je vois bien que tous les objectifs que j'ai indiqués visent à ce que l'inscription «révèle» des pensées par ce qu'elle énonce (message) et annonce (discours), une façon d'exploiter l'autonomie de l'écriture, un usage de l'espace et du temps, un droit... Mais je sais aussi que la méthode comprend la collecte et, chaque fois qu'attribution, datation, imputation, etc. ne sont pas dès l'abord assurées, des opérations de «relève»<sup>54</sup> : monuments archéologiques comme d'autres, les inscriptions n'échappent pas à cette phase préalable et c'est elle qui mérite encore quelque développement.

#### 1. L'établissement du texte : déchiffrement, complément, restitution

Et d'abord l'«établissement du texte». A dire vrai, c'est là de la pratique épigraphique la part la mieux connue et pour laquelle l'épigraphie moderne est sans grande originalité : en effet, si l'étude des inscriptions que j'appelle «standardisées» présente des particularités inconnues de l'épigraphie antique, par exemple celle que j'ai déjà indiquée en fait de restitution (p.19), en revanche les inscriptions «singulières» des époques moderne et contemporaine ne se traitent pas autrement que celles des périodes précédentes. Toutefois je préfère rappeler, succinctement mais à ma façon, en quoi consiste traditionnellement la pratique épigraphique.

Parmi les opérations de relève il en est deux que l'épigraphie, celle du moins de l'antiquité, privilégie en les réunissant d'ailleurs dans la pratique sous le seul nom de « lecture » : la restitution, parce que l'inscription nous parvient aussi fréquemment mutilée qu'un bâtiment ; et l'opération que nous nommons génériquement affectation, celle par laquelle on détermine les mots que l'inscription a pour fin de transcrire et qui est exactement du même ordre que déterminer la chose que l'image a pour fin de montrer, ou le travail dont tel ustensile dispense la cuisinière.

Parce que l'inscription ressortit tant au signe qu'à l'outil (p.24), toute lecture d'inscription dégradée ou lacunaire s'opère à la fois en raison du sens qu'on attend ou suppose et par le déchiffrement des lettres qu'on croit reconnaître. De toute évidence, on peut se méprendre sur le premier, mais qui, lié à la verbalité de l'inscription et intéressant donc la philologie, n'a pas à nous retenir ici ; et se tromper dans le second qui, lié au contraire à la technicité de l'écriture, concerne directement l'archéologie et va seul nous intéresser.

Je passe sur deux aspects pratiques du déchiffrement : en amont, les adjuvants traditionnels ou plus modernes que sont l'observation en lumière frisante, le charbonnage, l'estampage, la photographie sous plusieurs sources lumineuses, etc. ; et, en aval, les systèmes de transcription servant à traduire dans la typographie actuelle les particularismes de la gravure, comme d'écrire entre crochets obliques une lettre indûment inscrite ou entre crochets droits les lettres disparues, mais qu'on restitue. Et je m'en tiens aux seules difficultés, fautrices d'erreurs, du déchiffrement ; elles me semblent pour l'essentiel, être de deux ordres.

1° Les unes tiennent à l'inscription elle-même, sont le fait de celui-là qui l'a écrite. Elles se divisent en deux groupes :

a) la plupart résultent de la variété historique de l'orthographe. Il est toujours, et en tout, une « bonne manière de faire », ce que nous appelons « orthopraxie »<sup>54</sup>, et, particulièrement donc, dans le cas de l'écriture, une « orthographie », laquelle ne peut se réduire à notre orthographe (ou connaissance des lettres que requiert ou non tel mot), mais embrasse aussi le tracé des lettres, la disposition des lignes, etc. (quant je dis une bonne manière de faire, que le singulier n'abuse personne : je rassemble sous une même notion tout ce qui est correct, mais il est clair qu'il y a pratiquement toujours plusieurs tracés corrects pour une même lettre ou un même énoncé). Seulement, toute chose humaine étant en histoire, l'orthographe aussi, qui n'est donc pas toujours et partout la même. Et comme il est rare qu'elle soit prescrite, elle ne se peut ordinairement inférer que des écrits eux-mêmes. Inutile de souligner combien aisément l'épigraphiste peut alors se méprendre dans l'application de règles qu'il a lui-même à déceler, concernant, taxinomiquement, la différenciation des lettres (par exemple, dans l'écriture des XVIIe et XVIIIe siècles, confusion du f et du s minuscules que distingue seule une brève haste horizontale) ou, associativement, leur mise en page qui peut n'être pas celle dont nous sommes aujourd'hui familiers : bref, pas d'épigraphie sans une paléographie, quel que soit l'âge, très ancien comme le suggère paléo - ou récent, de l'écriture. A quoi s'ajoute

l'obligation de «compléter» (non pas de restituer, car il s'agit d'un code à connaître, non d'une lacune à combler) toutes ces abréviations dont la multiplicité est le cauchemar des débutants en épigraphie latine<sup>56</sup>, mais qui ne manquent pas non plus en épigraphie moderne, française ou latine : PSSE pour «paroisse» ou HOAL pour «hôpital» (église de Montoire-sur-le-Loir, testament de 1739) ; CAP pour «concession à perpétuité» (nombreux cimetières français) ; SV pour «spes unica» (croix de mission à Longué, Maine-et-Loire, en référence à la strophe «O Crux ave, spes unica» qui s'inscrit sur d'autres croix de la même région, Vieil-Baugé ou Chartrené). Ici encore, l'erreur nous guette : que d'étudiants, abusés par la numérotation actuelle des mois, ne voient pas que Xbre abrège décembre et s'imaginent qu'il s'agit d'octobre (pl.I, 3) ;

b) d'autres résultent au contraire des infractions à l'orthographe du moment, et parfois des corrections qu'y apporte le scripteur. Celui-ci (qu'il soit ou non en même temps le rédacteur du texte) peut contrevenir aux règles de la mise en page faute de place : voyez pl.I, 1 comment, au Pont du Gard, le nommé La Prudence, gêné par un graffite antérieur, a dû couper les mots «La Pruden-ce de Villene-uve d'Agen». Mais surtout le scripteur introduit fréquemment des fautes soit par ignorance, soit par inattention. Cela va de la lettre erronément redoublée ou, au contraire, omise (Saumur, inscriptions des crues signalées p.21 : «frutidor» sans le c) à des orthographes si fantaisistes qu'elles font parfois douter du sens (par exemple, dans les graffites, érotiques ou autres, des W.C. des petites villes rurales où une alphabétisation médiocre ne diminue en rien la rage d'écrire sur les murs). Mais la faute est souvent rectifiée : le repentir consiste soit en une simple superposition de lettres qui parfois ne laisse pas de brouiller la lecture (par exemple le cas déjà signalé ici d'une tombe d'Auvergne où l'on avait d'abord gravé Chalagniat puis corrigé par dessus en Chalaniat<sup>57</sup>) ; soit en une rasura dont on a vu aussi p.22 le rôle en cas de *damnatio memoriae* et qui, quelquefois imparfaite, oblige l'épigraphiste aux difficultés d'un déchiffrement palimpseste.

2° Les autres tiennent à l'état de conservation de l'inscription, aux accidents qui sont survenus durant sa «carrière»<sup>58</sup>, du fait, soit, naturellement, des «injures du temps» ; soit, culturellement, de mutilations volontaires. Elles appellent alors, ou bien le déchiffrement malaisé de lettres très indistinctes grâce à beaucoup de patience, à l'exercice d'un «bon oeil» et aux adjuvants que j'ai évoqués p.34 ; ou bien la restitution des lacunes, qu'elles soient dues à l'effacement total des caractères ou à la disparition du morceau de la pierre, de la plaque de métal, du papier, etc. qui les portaient. La méthode est alors celle-là même qu'ici indiquait naguère Pierre-Yves Balut, également valable en architecture, en céramique, en épigraphie : rapporter des vestiges à un modèle selon une relation qui est en archéologie ce qu'est en artistique celle du «fabriquant» et du «fabriqué»<sup>59</sup>. Sans connaissance du modèle, point de salut : par exemple, au portail latéral de l'église de Saint-Sulpice sur Loire (Maine-et-Loire) s'enlèvent en lettres dorées, sur un fond successivement rouge, blanc et bleu, les trois lignes en partie effacées d'une inscription dont on ne déchiffre plus que ceci, et encore quand on a déjà trouvé la solution :

LE PEUPLE FR...AIS.. CONNAIT ... I..  
 .NCE DE L'ET..SUPREM. ET  
 LIM... ALITE DE LAME

Ces vestiges, surtout à cette place et sur ce fond patriotique, suffisent à évoquer le modèle que fournit le décret bien connu du 7 mai 1794 : «Le peuple français reconnaît l'existence de l'Être suprême et de l'immortalité de l'âme» et auquel ils s'ajustent exactement ; mais il est clair qu'ils seraient, à eux seuls, peu capables de nous suggérer le texte complet et même qu'ils nous en suggéreraient aussi bien un autre auquel ils s'adaptent également. D'où cette moralité épigraphique, trop souvent oubliée, qu'il faut toujours s'interdire les restitutions «*exempli gratia*».

## 2. Les embarras du corpus

Si tout cela n'est pas spécifique de l'épigraphie moderne et contemporaine, elle est au contraire singulièrement concernée par un problème qui a trait non plus aux opérations de relève, mais à la collecte ; je veux parler des difficultés afférentes à la constitution du corpus. Étendu aujourd'hui à bien d'autres secteurs de l'archéologie, ce mot est né, je crois, en épigraphie où, loin de désigner une somme plus ou moins abstraite de monuments ou de documents<sup>60</sup>, il a été aussitôt très concrètement appliqué à des recueils de textes en forme de livres. Tel est, en 1828-1853, le *Corpus inscriptionum graecarum* (CIG) de Boeckh. Avec 9926 numéros, la chose était possible, et le reste encore aujourd'hui, malgré la prolifération des découvertes épigraphiques, avec les quelques dizaines de fascicules des *Inscriptiones graecae*. Mais en épigraphie moderne et surtout contemporaine ? un cimetière de village français, et voici déjà rempli tout un fascicule ! Nous ne faisons que retrouver en épigraphie l'embarras où, de ce point de vue, nous met l'archéologie moderne et contemporaine tout entière : beaucoup trop de monuments pour qu'on continue de caresser ce voeu d'exhaustivité où traditionnellement tend l'archéologie classique. Force est ici encore, pour se tirer de gêne, de recourir à la pratique du «corpus tacite», définie ici par Pierre-Yves Balut<sup>61</sup> : en gros, et pour faire image, de l'iceberg se contenter d'exhiber une fraction, mais en s'assurant que ce qui n'en paraîtra pas n'offre rien de différent ni de contradictoire de ce qui visiblement en émerge. En quoi l'on verra que nos positions, tout abstraites qu'elles puissent paraître, sont en fait très réalistes. Si, épistémologiquement, nous refusons de définir l'archéologie et ses procédures selon l'aléa des embarras pratiques, ceux-ci ne nous échappent pas et nous restons attentifs à en tirer de justes conséquences.

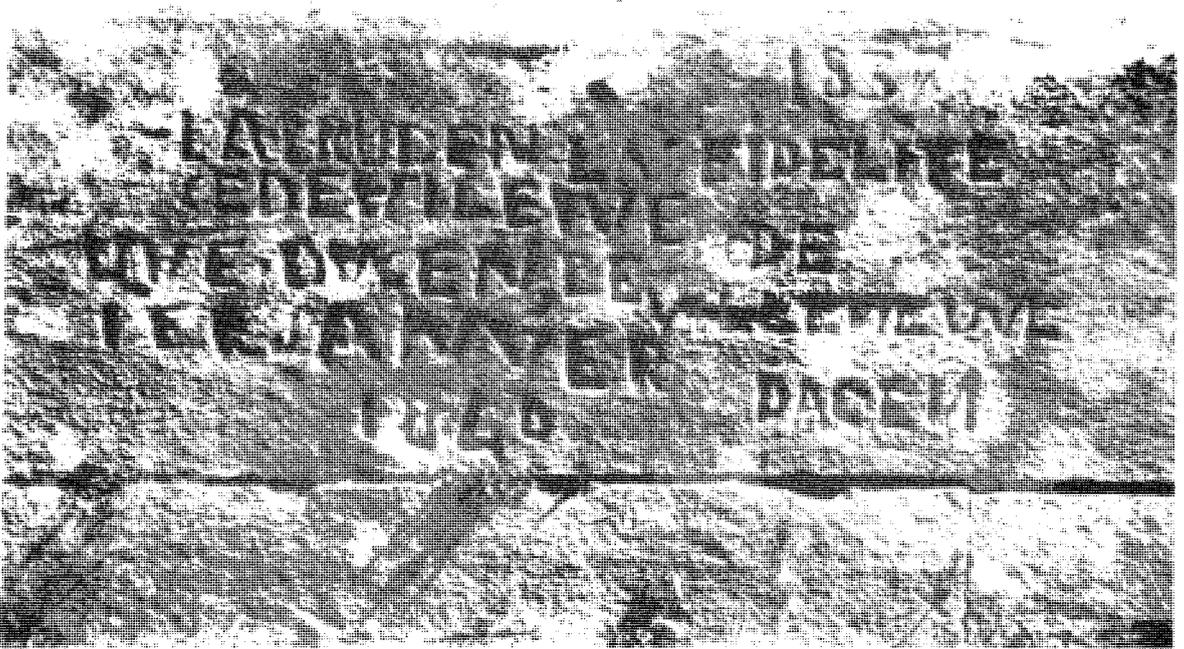
Philippe BRUNEAU

1. Ainsi viennent de paraître les *Inscriptions hébraïques et juives de la France médiévale* par G. Nahon, le volume III du *Recueil des inscriptions gauloises*, le fascicule 11 du *Corpus des inscriptions de la France médiévale*.

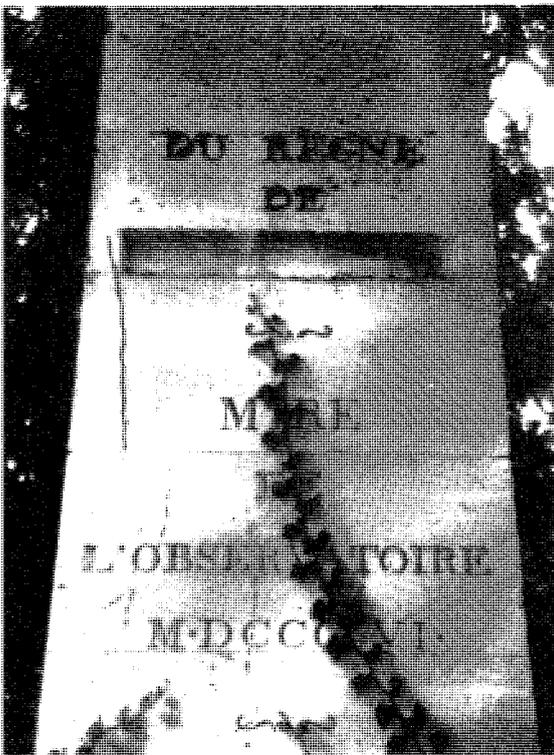
2. En dépit de son titre, *Epigraphik 1982, Fachtagung für mittelalterliche und neuzeitliche Epigraphik* (Oester. Akademie der Wissenschaften, Philos.-hist. Klasse, 169. Band. Vienne, 1983) ne dépasse pas la Renaissance.
3. Ainsi, *Maison du Chat qui pelote*, édit. de la Pléiade<sup>1</sup>, tome I, p.19 ; *Sur Catherine de Médicis*, tome X, p.42. - Sur «Balzac et l'archéologie», cf. Ph. Bruneau, *L'Année balzacienne*, 1983, pp.15-50.
4. Aux recueils tout récents cités plus haut n.1, comparer, en 1875 : F. de Guilhermy, *Inscriptions de la France du Ve au XVIIIe siècles*.
5. L.F. Génicot, *Introduction aux sciences auxiliaires traditionnelles de l'histoire de l'art : diplomatique, héraldique, épigraphie, sigillographie, chronologie, paléographie* (Louvain-la-Neuve, 1984), p.43, observe qu'ex-voto, monuments aux morts, etc. «ont continué à user de l'épigraphie jusqu'à nos jours».
6. *RAMAGE*, 1 (1982), p.58, n.3.
7. Ainsi P. Amandry, *Bull. de corr. hellén.*, 105 (1981), pp.749-750, inscriptions modernes de Delphes ; G. Blicq, *Revue du Nord*, 69 (1987), pp.71-75, inscriptions funéraires des XVIIe et XVIIIe trouvées dans «Les fouilles de la collégiale Saint-Pierre de Lille» ; ou moi-même, *Bull. de corr. hellén.* 111 (1987), p.494, inscription moderne de Skopélos.
8. Nous l'avons déclaré d'entrée de jeu : Ph. Bruneau et P.-Y. Balut, «Positions», *RAMAGE*, 1 (1982), p.26.
9. *RAMAGE*, 4 (1986), pp.252-254.
10. *Ibid.*, pp.284-285.
11. En dernier lieu *RAMAGE*, 5 (1987), p.167 (et n.16 : renvoi à des développements antérieurs).
12. R. Labat, *Manuel d'épigraphie akkadienne* (1948 ; 5e édit. 1976) traite purement et simplement du système graphique akkadien.
13. Ainsi F.K. Dörner, in *Der kleine Pauly*, 2 (1975), s.v. «Inchriften», col.1412, estime d'emblée que, «depuis que l'humanité a la possibilité d'utiliser l'écriture, il y a des inscriptions» mais ne se soucie pas d'indiquer à quoi les reconnaître.  
*Le guide de l'épigraphiste* (Paris, E.N.S., 1986) est un excellent petit livre, mais se donnant seulement comme «un instrument de travail pratique» à visée exclusivement bibliographique, il se dispense aussi de toute définition. Il a, de surcroît, l'adorable naïveté d'indiquer pour chaque titre la cote à la bibliothèque de la rue d'Ulm ; je n'ai pas trouvé cité le dictionnaire inverse des noms propres grecs : peut-être ce livre n'est-il pas à l'École ?
14. Y. Garlan et O. Masson, *Bull. de corr. hellén.*, 106 (1982), pp.3-22.
15. L.F. Génicot, *op.cit. (supra, n.5)*, p.43.
16. *Ibid.*
17. Je n'ai pas vu le livre de J. Sparrow, *Visible Words. A Study of Inscriptions in and as Books and Works of Art* (Cambridge, 1969), mais je m'imagine, à tort ou à raison, que les deux premiers mots du titre vont dans mon sens.
18. Il a plusieurs fois été question dans *RAMAGE* de l'«archéologie de l'éphémère», la première fois précisément à propos d'affiches électorales : 2 (1983), pp.119-120. Et ci-dessous, p.69.
19. Cf. *RAMAGE*, 5 (1987), p.171.
20. L'opposition des deux points de vue, archéologique et «artistique», est bien connue des lecteurs de *RAMAGE* : dès 1 (1982), pp.16-21.
21. Cf. *supra*, n.9.
22. Cf. *RAMAGE*, 5 (1987), p.101.
23. Cette expression est expliquée dans *RAMAGE*, 2 (1983), p.177.
24. Une belle collection sur les bancs de la salle de théologie de l'Université de Salamanque.

25. Flaubert, *Notes de voyage*, II, 114. De même Pécuchet en quittant Paris : «pour laisser quelque chose de lui, il grava son nom sur le plâtre de la cheminée» (*Bouvard et Pécuchet*, chap.I).
26. Voyez M. Wlassikoff, *Le livre de la plaque émaillée publicitaire* (Paris, 1985).
27. P.-Y. Balut, *RAMAGE*, 1 (1982), pp.102-105.
28. P.-Y. Balut, *RAMAGE*, 5 (1987), pp.151-152 et 160.
29. Je dis «naguère» car je ne l'ai pas retrouvée cette année ; si elle a vraiment disparu lors du remodelage auquel a donné lieu l'installation du Musée d'Orsay, cela en dit long sur la hauteur de réflexion épigraphique de nos édiles !
30. *RAMAGE*, 3 (1984-1985), p.20.
31. Comme on voit, le français ne manque pas de mots désignant l'effort pour faire que n'ait pas été dit ce qui l'a cependant déjà été, pour «dénoncer» ce qui a déjà été énoncé et annoncé ; je garde «rétractation» qui me semble le plus neutre et le plus parlant.
32. Ou façon correcte de parler : cf. *RAMAGE* 4, (1986), p.148, n.8.
33. Voyez comment, sous la Révolution, l'abbé Grégoire réclame que les inscriptions des édifices soient en français : *Rapport sur les inscriptions des monuments publics* (s.d.), p.5 (cité par W. Szambien, *Les projets de l'an II*, Paris, 1986, p.23 et n.48).
34. Sur le sens de ce mot dans notre théorie de l'archéologie, voir P.-Y. Balut, *RAMAGE*, 2 (1983), p.189.
35. *Les murs ont la parole, Journal Mural mai 68. Citations recueillies par Julien Besançon* (1968).
36. *RAMAGE*, 4 (1986), p.267.
37. Voyez A. Christie, *Pension Vanilos (Hickory, Dickory, Dock)*, fin du chap.VII, où la couleur de l'encre prouve qu'on a pris un meurtre pour un suicide.
38. Assez exceptionnelle, l'écriture sémiographique ne nous est pas inconnue : mon chat possède une maison dont le fronton s'orne de deux disques en relief ; chacun étant un «rond», leur assemblage sert à écrire le nom de l'édifice : «Villa ronron». L'écriture est sémiographique puisque le signal renvoie non à un phonème, mais à un sème. C'est le mode d'écriture largement utilisé dans les rébus où il se mêle à l'écriture phonographique.
39. P.-Y. Balut, *RAMAGE*, 4 (1986), p.341.
40. Cf. J. Leclant, *Comptes rendus de l'Acad. des Inscript.*, 1985, pp.630-647.
41. Dans notre définition de ces deux termes, ce que j'ai expliqué en traitant de style, *RAMAGE*, 5 (1987), pp.87-106, et spécialement 88-91.
42. *Ibid.*, p.97.
43. En stricte logique, la combinatoire complète est évidemment à quatre cases :  
l'écrit homogénéise des messages différents,  
l'écrit homogénéise des messages identiques,  
l'écrit hétérogénéise des messages différents,  
l'écrit hétérogénéise des messages identiques.  
Mais seuls le premier et le quatrième cas exploitent l'autonomie de l'écriture ; dans le second et le troisième, au contraire, message et ouvrage concourent au même effet.
44. Cf. note 38.
45. Pareillement, P. Aupert, *Bull. de corr. hellén.*, 104 (1980), pp.314-315, a supposé que le tracé inhabituel d'une inscription agonistique était l'image du parcours des coureurs.
46. Cf. note 41.
47. Nous reviendrons bientôt, sans doute l'an prochain, sur cette confusion.
48. Sur l'archéologie de l'éphémère, cf. note 18. Quant aux conditions de l'observation dont nous ne doutons évidemment pas qu'au premier chef elles importent à la solution, nous dénonçons au contraire qu'elles puissent servir à définir l'archéologie : *RAMAGE*, 1 (1982), p.8 ; 3 (1984-1985), pp.232-233 ; etc..

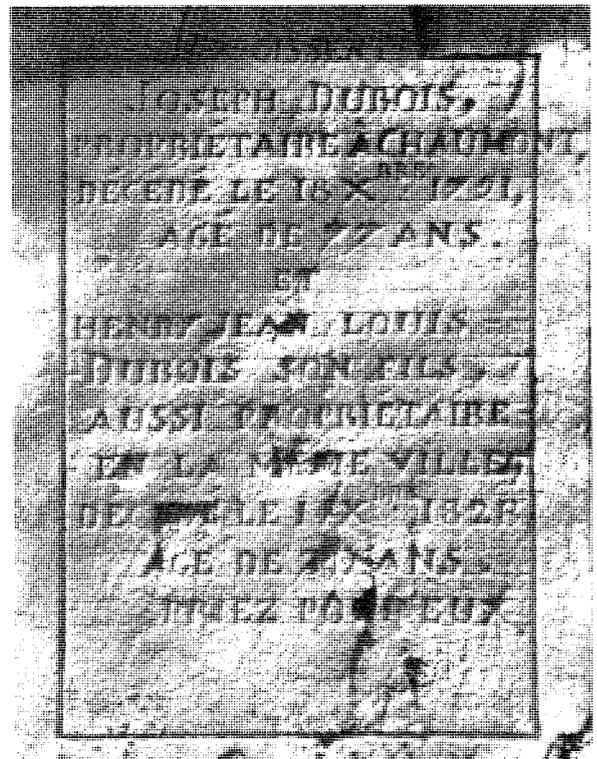
49. Comme Littré, je dis «graffite» à la française et non «graffiti» comme d'autres que leur science de l'italien entraîne alors à dire «graffito» au singulier ! Cf. *infra*, p.82, n.2.
50. On n'est guère éclairé par le *Dictionnaire alphabétique et analogique* de P. Robert, ni par l'article «graffiti» de l'*Encyclopedia Universalis*, en dépit de l'intérêt des renseignements qu'y consigne W.P. McLean. De même qu'il faut déjà avoir débrouillé soi-même la question pour apprécier la justesse de certaines notations de D. Riout, *Le livre du graffiti* (Paris, 1985). De surcroît, tout le monde mêle écriture et image sous le même terme de «graffiti».
51. Je fais ici allusion à mes réflexions du *Bull. de corr. hellén.*, 102 (1978), p.149.
52. C'est le mot que j'ai utilisé en esquissant une axio-artistique de l'image dans *RAMAGE*, 4 (1986), p.281.
53. C'est-à-dire du point de vue de ce qu'ils «manifestent» ou dévoilent.
54. P.-Y. Balut, *RAMAGE*, 2 (1983), pp.175-205.
55. Sur ce concept, cf. *RAMAGE*, 4 (1986), p.130.
56. Elles occupent plus de soixante pages du manuel de R. Cagnat, *Cours d'épigraphie latine* (1914).
57. *RAMAGE*, 1 (1982), p.118.
58. Cf. P.-Y. Balut, *RAMAGE*, 2 (1983), p.177.
59. Cf. P.-Y. Balut, *RAMAGE*, 1 (1982), pp.102-107, et 2 (1983), p.191. Et cf. *supra*, n.20.
60. Sur la relation du corpus et de la collecte et sur la diversité des acceptions du mot en archéologie, cf. P.-Y. Balut, *RAMAGE*, 2 (1983), pp.187-188.
61. *RAMAGE*, 1 (1982), p.112.



1. Graffites du Pont du Gard



2. Paris, mire de l'Observatoire



3. Chaumont (Haute-Marne), stèle funéraire

# LA CITATION DES OEUVRES D'ART DANS LA PUBLICITÉ

## INTRODUCTION

L'art et la publicité ont été nommés ensemble de nombreuses fois ; on a parlé de l'art dans la publicité, de la publicité artistique comme de l'art publicitaire. Les influences réciproques qui existaient et qui existent toujours entre les deux domaines ont également fait l'objet de multiples études.

Et pourtant, je voudrais encore une fois traiter de l'art et de la publicité : de la manière dont la publicité se sert - « cite » - des oeuvres d'art. Ce qui m'a attirée dans ce sujet était, d'une part, le fait que les citations d'oeuvres d'art dans la publicité, sujet pourtant très curieux si ce n'est pas amusant, n'ont pas encore été étudiées systématiquement ; or, elles gagnent en importance. D'autre part, la publicité est intimement liée à notre vie quotidienne, et il me semble qu'il est temps que l'archéologie s'y intéresse à son tour en tant que science du passé technique de l'homme. Dans mon sujet, son intérêt y est même double car la technique est deux fois en cause : les oeuvres d'art sont des produits fabriqués tout comme les publicités qui les citent. Aussi me restreindrai-je aux seuls aspects archéologiques, et n'aborderai-je qu'à peine les aspects, pourtant intéressants, économiques ou linguistiques.

J'ai essayé de dégager les processus en cause, l'importance du côté technique de l'impression mais aussi les liens thématiques de l'oeuvre d'art représentée avec la publicité et les raisons que l'on peut avoir d'utiliser de l'art. L'existence d'images imitant des oeuvres d'art m'a semblé suffisamment importante pour y consacrer quelques réflexions aussi. Des considérations historiques renseignent brièvement sur l'évolution des techniques et les raisons de l'utilisation tardive d'oeuvres d'art dans la publicité.

## I. LA PUBLICITÉ ET L'ARCHÉOLOGIE

Lorsqu'il faut délimiter un champ d'investigation en archéologie, on se trouve toujours devant deux situations possibles : ou l'objet d'étude est définitivement technique, comme par exemple la poterie, ou l'objet relève au fond d'un autre plan de rationalité. Tandis que dans le premier cas la technique est par définition en cause, elle n'est aucunement obligatoire dans le second : l'objet d'étude n'est pas nécessairement technicisé, donc pas forcément archéologisable. Fondamentalement, la publicité appartient au plan de la représentation et ne requiert pas de technicisation. Si l'on admet par exemple que la publicité inclut toutes les méthodes permettant de faire connaître une idée, un événement ou un produit, elle peut se passer de technique : une marchande qui vante ses fruits n'a besoin que de sa seule voix. Mais généralement on considère que la publicité consiste dans l'utilisation ouvertement rémunérée des cinq principaux supports ou moyens de communication de masse - presse, radio, cinéma, télévision, affichage - et elle est alors forcément technicisée ; les ouvrages ressortissent tous à ce que la théorie de la médiation appelle l'«industrie déictique», celle qui produit de la représentation.

Ainsi, la publicité peut avoir recours aux trois modalités de la signalisation qui correspondent aux trois modes de représentation dont l'être humain est capable : l'image, l'indicateur et l'écriture. Ces modalités de la signalisation ne sont aucunement tributaires d'une technique spécifique ni de la limitation à tel de nos sens et, par là-même, peuvent être aisément combinables entre elles<sup>1</sup>. La publicité alors, comme produit de l'industrie déictique, peut utiliser chaque combinaison, à condition qu'au moins l'écriture y soit présente : même dans la publicité la plus dénudée, il subsiste toujours au moins le nom du produit ou celui du fabricant, sinon chaque image, par exemple, pourrait être une publicité.

### Diversité technique de la publicité

La publicité n'est pas tributaire d'une technique particulière ; comme on peut dessiner à l'aide d'un stylo ou d'un ordinateur, une publicité peut être une affiche, un objet en trois dimensions (le bonhomme Michelin) ou une réclame lumineuse en tube de néon. Elle peut s'adresser à l'ouïe également avec les messages publicitaires à la radio, et la combinaison du visuel et de l'auditif existe sous forme de films publicitaires à la télévision et au cinéma. Ici, les films ont remplacé l'image immobile par une succession d'images qui imitent techniquement l'autre aspect de la déictique qu'est le drame.

### Le corpus de l'étude

Les moyens publicitaires technicisés les plus anciens et toujours les plus utilisés sont les affiches et les annonces dans la presse. Je me suis restreinte à ces dernières et à quelques exemples d'affiches, pour plusieurs raisons : leur technique imagière est en principe la même, les annonces sont facilement consultables et il y a de nombreux exemples à disposition.

Mon corpus systématique provient de quatre hebdomadaires, deux français (*L'Express*, *Paris Match*) et deux allemands (*Der Spiegel*, *Stern*) ; une autre partie des publicités que j'ai utilisées était due aux aléas des trouvailles : ouvrages spécialisés, exemples aimablement communiqués par des amis ou trouvés au hasard des lectures.

### **Le référent oeuvre d'art**

L'image est en nécessaire relation avec un ou plusieurs référents, la chose imagée, dont l'image a pour fonction de montrer l'aspect. Pour cette étude j'ai pris en compte des exemples d'images publicitaires dont les référents sont déjà des ouvrages fabriqués, en l'occurrence des ouvrages que l'on appelle communément «oeuvres d'art». Le terme d'oeuvre d'art (que je garderai par convention et pour éviter des confusions) implique tout de suite les concepts de «valeur artistique» ou de «valorisation» ; mais celle-ci n'a rien d'universel : ce que l'on entend par une «oeuvre d'art», le classement de ce qui est ou non artistique, un chef-d'oeuvre ou une croûte, dépendent uniquement de notre idée là-dessus. La «valeur artistique» existe en fait seulement dans nos têtes, elle est un concept arbitraire dépendant des fluctuations historiques : des oeuvres dénigrées pendant des années ou des siècles peuvent être revalorisées lors d'une «redécouverte» (par exemple l'architecture gothique, la peinture du Second Empire, etc.). Ce ne sont pas les créations qui changent mais notre vue des choses ! Cette fluctuation de l'acceptation du terme «oeuvre d'art», qui varie selon les temps, les lieux et les milieux, me permet de décider moi-même, en tant que personne vivant actuellement, ce qui de nos jours est ressenti comme artistique. Ainsi j'ai inclus dans mon étude des annonces ayant comme référent des temples grecs et des pyramides, car la manière dont la publicité utilise ces référents ne m'a pas semblé fondamentalement différente de celle dont elle traite tableaux et sculptures.

### **La citation de l'oeuvre**

Par «citation d'oeuvre d'art» j'entends la reproduction partielle ou intégrale d'une ou de plusieurs oeuvres dans une annonce publicitaire.

J'ai pris en compte uniquement des publicités où l'utilisation d'une oeuvre d'art ne va pas de soi : j'ai donc exclu toute publicité où l'art figure en tant que marchandise en son propre nom : annonces de galeries, d'éditeurs, affiches d'exposition et aussi le domaine du tourisme et toute publicité relative à l'image de marque d'une ville ou d'un pays, car l'utilisation d'une oeuvre d'art y est aussi presque systématique. Les annonces que j'ai choisies sont des publicités pour biens de consommation et prestations de service.

En ce qui concerne les oeuvres d'art elles-mêmes, je me suis limitée aux oeuvres existant avant la création de la publicité, n'ayant pas été conçues à une fin publicitaire. Cette distinction est importante dans la mesure où de nombreux artistes ont créé (et créent toujours) des oeuvres pour la publicité.

## II. LE SCHÈME DE L'IMAGE PUBLICITAIRE

### 1. L'impression et la photogravure

Les publicités choisies étant toutes fabriquées par une même technique imagière, l'impression, elles sont schématiquement apparentées<sup>2</sup>. La technicité des référents ne m'intéresse pas ici, ce sont eux-mêmes des ouvrages divers, et de surcroît, dans la plupart des cas, des images.

L'impression fait partie des procédés d'enregistrement : contrairement à l'image exécutée avec un stylo ou un pinceau, l'impression se sert uniquement de moyens mécaniques pour produire l'image ; c'est la technique « pure » qui suffit à la typographie, à l'offset ou à l'héliogravure et justifie ainsi sa désignation comme technique d'enregistrement<sup>3</sup>.

La fabrication de la plaque ou du cylindre qui imprime mécaniquement et engendre ainsi l'image doit faire appel aux procédés de photogravure. « La photogravure est le procédé qui permet, en partant de photographies, de dessins, d'illustrations, bref d'un original en noir ou en couleurs, de produire des clichés métalliques qui vont servir à l'impression typographique. Par extension, la photogravure comprend l'ensemble des procédés photomécaniques de reproduction par les différents procédés d'impression. Les techniques employées font appel à la chimie et à l'optique... »<sup>4</sup>. Le modèle, l'original pour l'image peuvent alors être indifféremment un dessin ou une photo. Nous allons voir que la citation d'oeuvres d'art dans la publicité se restreint, pour plusieurs raisons, presque exclusivement aux photos.

Pour les annonces, l'impression est exigée par leur emplacement. Elles sont insérées dans les magazines et les journaux et ainsi dépendantes de la technique utilisées par ceux-ci ; en plus, elles doivent s'accommoder de la technique d'impression particulière adoptée par le journal ou le magazine en question. Les journaux quotidiens, par exemple, sont imprimés traditionnellement en typographie, parfois en offset, tandis qu'une bonne partie des magazines à grand tirage utilise la technique de l'héliogravure, dont on vante l'aptitude à reproduire les couleurs d'une manière très fidèle.

### 2. Les jeux du schème avec le référent

La technique d'impression limite l'image d'un référent à la bidimensionnalité, et les procédés photomécaniques préliminaires peuvent « jouer » à volonté avec elle. On peut ainsi :

- agrandir ou réduire le référent : objectivement, le référent ne conserve pas sur l'image ses dimensions réelles ; en principe, les affiches agrandissent et les annonces réduisent ;

- combiner des reproductions à des échelles différentes dans une seule image : ainsi, sur l'annonce pour le papier de toilette Hakle (pl. II, 2), se trouve une reproduction de la « Vénus au miroir » par Vélazquez qui mesure 122 cm x 177 cm et la reproduction de

la «Jeune fille couchée» par Boucher dont les dimensions sont de 59 cm x 73 cm : l'espace que chacune des reproductions occupe dans l'annonce est quasiment identique ;

- masquer des parties du référent : sur l'annonce de Darty (pl.III, 2), il manque l'arc de flammes qui entoure toute la sculpture et qui est relié par des mèches de cheveux du dieu partant horizontalement de l'occiput ;

- multiplier et superposer les référents ;

- isoler une partie du référent en l'associant à autre chose ;

- insérer des objets étrangers dans l'image du référent : Diderot (pl.IV, 1) se voit muni de lunettes de soleil ; on ajoute un plateau avec une bouteille d'eau minérale, un verre et une nouvelle lettre au portrait de Goethe (pl. V, 3).

La liste des trucages est interminable, vu les possibilités de combinaison. Je crois qu'il suffit d'en noter la latitude due au désaccord définitoire de l'image et de son référent.

### III. LE THÈME DE L'IMAGE PUBLICITAIRE

#### 1. Le mime «oeuvre d'art»

Parce qu'une annonce, et aussi une affiche, doivent être rapidement vues et lues et aisément compréhensibles, il faut que l'image publicitaire soit «évidente» du point de vue du mime. La logique publicitaire n'admet pas une image dont on puisse avoir du mal à reconnaître le référent. Celui-ci peut être présenté d'une manière inhabituelle (la pyramide renversée de la publicité pour Gauloises Blondes), mais les images publicitaires sont toujours mimétiquement reconnaissables.

Nos images publicitaires ont en grande majorité des référents qui sont des tableaux et sculptures, c'est-à-dire des images ayant elles-mêmes un référent, et je crois avoir observé que tous les exemples d'images publicitaires citant des oeuvres d'art veillent à ce que l'on ne confonde pas le référent «oeuvre d'art» de l'image de l'annonce avec le référent de l'oeuvre d'art elle-même. C'est entre autres une des raisons pour lesquelles les images publicitaires, pour citer des oeuvres d'art, affectionnent la technique de la photographie : c'est elle qui révèle, grâce à ses qualités schématiques d'une très bonne imitation du référent, la différence entre un avant-bras recouvert de vêtements anciens dont la main tient une plume et une peinture du même sujet. La photographie met en relief l'écart schématique de l'oeuvre d'art avec son référent et assure ainsi la reconnaissance mimétique du référent oeuvre d'art dans l'image publicitaire.

Les annonces essaient alors d'appuyer sur le côté mime de leurs illustrations, en sorte que le référent oeuvre d'art soit incontestable. Le mime est souvent renforcé par quelques astuces, par exemple la représentation du cadre qui entoure une peinture (voir pl. IV, 2 l'exemple de Bouchara), ou un socle ou l'entourage de l'oeuvre. Mais généralement, la bonne représentation de la technique des oeuvres suffit largement à mettre en évidence leur caractère fabriqué.

## 2. L'exploitation des quatre paramètres de la conjoncture industrielle

Mais les annonces peuvent aussi montrer d'une autre façon qu'elles utilisent des oeuvres d'art. Les publicités que j'ai analysées sont des images, et des images auxquelles sont liés des textes, expression technicisée du gramme de l'image. C'est le texte qui peut le plus facilement fournir la clé pour les traits caractéristiques des oeuvres d'art auxquelles la publicité se réfère, en dehors de leur technicité pure. Les traits caractéristiques coïncident avec certains des paramètres de la conjoncture industrielle des oeuvres : production, consommation, fonction et conditionnement.

Commençons par la production. Pour une oeuvre d'art, c'est l'artiste qui l'a créée ; ce paramètre est couramment mentionné par l'annonce publicitaire. Souvent, il est marqué en bas de la reproduction de l'oeuvre, combiné au titre de celle-ci, à la manière des petits cartons accrochés sur le cadre des tableaux dans les musées. Dans quelques annonces, le texte publicitaire proprement dit cite le nom de l'artiste (le titre de l'annonce pour Computervision pl.II, 1 : «Computervision confirme la génialité de da Vinci»). Je n'ai pas trouvé selon quelle règle le nom de l'artiste se voit marqué en tel cas et non pas en tel autre. Il me semble pourtant que les publicités allemandes le donnent plus facilement que les publicités françaises. Cette prédilection allemande de donner des informations plus précises sur le référent de l'illustration ne me semble pas explicable par des seules raisons de droits d'auteurs, mais plutôt par le souci et la tradition allemands de la «scientificité», c'est-à-dire donner toujours un maximum de références vérifiables pour toute énonciation.

Le paramètre de la consommation est très rarement revendiqué ainsi que celui du conditionnement. Hormis le fait que ces paramètres peuvent être oblitérés, je pense que l'on doit chercher les raisons du côté de l'histoire de l'art et des informations qu'elle diffuse en dehors du cercle des spécialistes. A regarder les catalogues d'exposition, par exemple, la carrière historique de l'oeuvre, ses commanditaires ou acquéreurs, si la mention n'en fait pas complètement défaut, ne sont marqués qu'en tous petits caractères, quasiment réservés aux professionnels qui y font attention.

L'absence d'une prise en compte du quatrième paramètre, celui du conditionnement, serait explicable par le manque d'information le concernant et le peu d'intérêt que l'on y attribue jusqu'à présent<sup>5</sup>.

Il semble difficile de vouloir attribuer une fonction à une oeuvre d'art. Une étagère, un couteau ou un téléphone ont des fonctions bien déterminées, mais en parlant d'oeuvres d'art, on hésite. Les choses peuvent se simplifier pour notre étude si l'on distingue cette fois entre, d'une part, les tableaux et les sculptures et, d'autre part, les monuments.

Les deux types de monuments que j'ai inclus dans mon étude ont l'un et l'autre des fonctions déterminées, mais auxquelles les annonces ne se réfèrent absolument pas. Ce sont des fonctions d'habitation dans les deux cas ; la raison pour laquelle on ne s'y réfère pas me semble être le projet sous-jacent à l'entreprise et non la fin elle-même : les pyramides, par exemple, servent de tombe et de monument funéraire et touchent ainsi au

dernier grand tabou de notre société qui est la mort. Ce thème n'a jamais été très apprécié pour une utilisation publicitaire, même pas comme contre-exemple effrayant pour une compagnie d'assurances. L'autre destination de la fonction d'habitation est une destination religieuse, un autre aspect passé sous silence par la publicité. Si une évocation imagière existe, comme dans *Computervision* (pl. II, 1) par exemple, l'accent est mis très nettement sur l'aspect artistique de l'oeuvre ; l'attention est détournée du thème vers le schème. On ne s'étonnera pas alors que la fonction habitation avec une destination religieuse, même s'il s'agit d'un monument religieux païen comme un temple grec, ne soit pas non plus mise en valeur.

Une fonction est commune aux tableaux et sculptures : ce sont des images dont la fin est la représentation d'un référent. Et c'est là peut-être le paramètre de la conjoncture le plus souvent sollicité : si une publicité cite telle ou telle oeuvre d'art, c'est entre autres et avant tout, parce que c'est une image représentant une chose qui intéresse la publicité ! L'annonce allemande pour la recherche pharmaceutique *Pharmaforschung* (pl. III, 1) est illustrée par les portraits de neuf hommes célèbres («Aujourd'hui, ces génies auraient pu composer, peindre et écrire deux fois plus longtemps... La recherche en pharmaceutique est chère. Mais une vie humaine n'a pas de prix»). L'existence d'une photo parmi les portraits - Kafka en bas à droite - prouve bien que seule est intéressante la fonction des images de représenter un référent. Aucun des artistes qui ont créé ces peintures et dessins n'est mentionné, uniquement les référents : Raphaël, Holbein, Schiller, Bizet, Chopin, etc.

Pratiquement chaque publicité de mon étude pourrait être commentée de manière équivalente : la fonction d'image de l'oeuvre d'art me semble jouer un rôle primordial parmi les paramètres de la conjoncture industrielle auxquels la publicité se réfère ; la grande majorité des annonces utilise les oeuvres d'art pour leurs mimes, pour ce qu'elles représentent. Dans les publicités pour Darty par exemple, les slogans font directement allusion à la configuration de l'oeuvre employée : «... je ne sais plus où donner de la tête» accompagne la Victoire de Samothrace à qui la tête fait défaut, et «... même avec mes quatre bras...» s'accorde à l'image du Civa Nataraja (pl. III, 2).

Cela semble peut-être tout à fait évident : illustrer les publicités par des oeuvres d'art pour ce que celles-ci représentent. Mais nous avons déjà vu et nous verrons encore que d'autres aspects peuvent être aussi importants. En ce qui concerne une bonne partie des exemples de cette étude en tout cas, la configuration du référent est d'une importance première, le texte se rapportant toujours à ce que l'on voit sur l'image.

Ce type d'illustration par une oeuvre d'art, qui prime la configuration de l'oeuvre reproduite, peut être dû aux avantages économiques : «Ici apparaît une première fonction, quoique banale, de l'oeuvre d'art dans ou comme l'image publicitaire : là où la publicité doit reproduire ou feindre la réalité, la reproduction d'une oeuvre d'art existante est toujours moins onéreuse que la mise en scène coûteuse d'une nouvelle image publicitaire»<sup>6</sup>.

Cet aspect de la chose n'est pas négligeable. Un autre exemple le montre clairement : la publicité pour le papier de toilette Hakle (pl.II, 2) montre dix-sept images différentes de corps humains dont les fesses sont chaque fois bien visibles ; c'est ce que le slogan exige (« tout ce qui est beau a son revers »), et l'annonce mélange à volonté des images de sculptures antiques, de tableaux célèbres, de gravures anonymes et de pinups. Ce mélange incongru et le manque de soins apporté aux reproductions (la Jeune fille couchée de Boucher par exemple est représentée à l'envers) prouve bien que, puisqu'il fallait montrer des fesses, on peut prendre tout ce qui est disponible, l'aspect artistique passant au second plan. Il existe en effet des bancs d'images spécialisés en art, architecture, archéologie, etc. qui prêtent des documents pour des utilisations commerciales (édition, presse, publicité, etc.). La société Giraudon à Paris par exemple tient environ 300.000 diapositives à la disposition de sa clientèle. Les documents sont classés par artistes, époques, régions, mais aussi par sujet : il est alors très facile de trouver l'image correspondant au thème que l'on désire illustrer. Les prix sont très modestes par rapport aux frais d'un photographe qui « monterait » une scène à la Boucher avec des mannequins !

### 3. L'exploitation des coordonnées sociologiques

Hormis les paramètres de la conjoncture industrielle, la publicité peut également prendre en compte les coordonnées sociologiques de ses référents oeuvres d'art : notamment celle du temps est souvent revendiquée par les annonces (abstraction faite de ce que toute oeuvre d'art, de par son style particulier, implique une notion de temps).

Pour les mentions textuelles, les indications se limitent, comme le remarquait déjà P.-Y. Balut<sup>7</sup>, à la date ou à l'époque de la création de l'oeuvre, voire au temps qui s'est écoulé depuis. L'année précise ou le siècle de la création sont parfois mentionnés en bas de la reproduction, mais la relative fréquence des fautes laisse supposer qu'il s'agit plus d'une mention par prestige que par nécessité ou souci documentaire quelconque. Le Civa Nataraja (pl.III, 2), par exemple, ne date pas du XIV<sup>e</sup> siècle comme nous le fait croire la notice de l'annonce, mais de l'an 1000 environ.

Mais il est beaucoup plus fréquent que l'on fasse allusion dans le texte au laps de temps écoulé depuis la création, où l'on revendique tout simplement l'ancienneté : « Déjà au temps de la Renaissance... », « Au bon vieux temps... », « Depuis toujours... », « ... le passé... », « Depuis plus de 500 ans... », etc. Le point commun de pratiquement toutes les annonces qui mentionnent expressément une notion de temps est la comparaison avec le présent. Mais sauf pour quelques exemples, cette comparaison est uniquement verbale. C'est la valeur documentaire de l'oeuvre d'art que l'on revendique : les oeuvres sont choisies pour leur fonction de montrer un temps reculé.

La coordonnée du lieu peut être mentionnée de manières très diversifiées.

On peut situer l'oeuvre dans son entourage actuel : le musée, le parc de sculptures, etc. L'endroit peut seulement être mentionné par le texte comme dans la publicité pour

Computervision (pl.II, 1) : «Chaque fois que les frères du monastère Santa Maria delle Grazie se réunissent pour leurs repas, ils se sentent les hôtes de la Cène. C'est sur le mur de leur réfectoire que Léonard de Vinci a peint son chef-d'oeuvre...».

En ce qui concerne les monuments, la représentation de leur entourage est presque systématique : ils sont généralement montrés dans le paysage ambiant. Les noms des lieux ou des pays ne sont donnés que rarement ; notamment les pyramides sont tellement synonymes de l'Égypte qu'une mention textuelle paraît superflue ; aussi une seule des annonces donne une indication du lieu des pyramides en évitant soigneusement le mot «Égypte» : une entreprise de construction marque au-dessous de l'illustration de son annonce par une pyramide «Gizeh, 4e dynastie...».

Mais le lieu est souvent pris en compte implicitement pour une notion de voyage ou de déplacement : la caisse d'épargne allemande propose un crédit pour partir en voyage avec l'image d'une dame dans un musée en train de contempler un buste grec ; et Opel vante sa nouvelle voiture, placée sur les gradins d'une pyramide, par : «une voiture jeune, pour voir le monde sans payer les yeux de la tête (littéralement : sans que cela coûte le monde)».

Si le paramètre de la consommation n'a pas encore un statut bien déterminé et généralement admis au sein de l'archéologie, on peut en dire autant de la coordonnée sociologique du milieu. Sans m'avancer trop, je dirai qu'elle est peut-être un des traits caractéristiques, à côté de la fonction, auquel la publicité se réfère le plus souvent, mais aussi le moins ouvertement. La majorité des oeuvres d'art utilisées dans la publicité a été faite pour un milieu très recherché et autre que celui du consommateur moderne auquel l'annonce s'adresse : on n'y voit que des beautés dans tous les sens du terme. Cette «logique» publicitaire de montrer un monde désirable parce que beau, a sans doute conditionné le choix des oeuvres d'art utilisées : on cherchera en vain des images socio-critiques à la George Grosz !

#### IV. ESSAI AXIOLOGIQUE : POURQUOI DES OEUVRES D'ART DANS LA PUBLICITÉ ?

Après avoir vu les traits caractéristiques auxquels la publicité se réfère, on peut se demander pourquoi elle utilise des oeuvres d'art. Ces raisons peuvent se ranger dans quatre «cases» qui correspondent aux quatre plans de rationalité. Elles sont bien sûr combinables entre elles, car il peut y avoir plusieurs raisons pour l'utilisation d'une seule oeuvre !

##### 1. «Le sommet absolu»

Au plan de la représentation, je vois plusieurs aspects possibles :

a) Le produit que l'annonce cherche à promouvoir n'a pas une réalité concrète et matérielle, ou il est difficilement montrable, comme sont une assurance ou les services

d'une banque. Dans notre monde publicitaire, porté sur le visuel, il faut alors trouver une illustration pour ce genre de produits. Une oeuvre d'art fait très bien l'affaire, mais il y a constamment le danger d'un manque total de liaison verbale entre l'image et le texte publicitaire. La quasi-contrainte actuelle d'illustrer une publicité par une image nous a donné, par exemple, cette annonce, où l'utilisation d'un tableau semble complètement gratuit : «Chaque être peut chercher son bonheur comme bon lui semble... si seulement il ne porte pas atteinte à la liberté d'autrui». Ce slogan pour une compagnie d'assurances et d'épargne-logement allemande est illustré par un tableau de Roy Lichtenstein (*Le Pot de Lait*, 1972), tandis que le slogan lui-même est une citation de Kant ! Le tableau de Lichtenstein y sert de décoration, dirais-je, mais rien dans le texte ne fait allusion à ses composantes thématiques, comme nous l'avions vu plus haut.

b) Le nom du produit coïncide avec le nom de l'oeuvre d'art. C'est une raison d'utilisation qui me semble tellement évidente qu'elle peut se passer de commentaire : le yaourt «La Laitière» de Chambourcy est illustré par le tableau de Vermeer du même nom, exactement comme un Cognac s'appelant «Napoléon» utiliserait un des portraits de l'Empereur.

c) La publicité utilise une oeuvre d'art pour les jeux de mots ou les locutions qu'elles peuvent susciter. Les reproductions des tableaux de Renoir et de Bonnard pour Bouchara (pl.IV, 2) par exemple sont intitulées «toile de maître» ; l'annonce joue sur le fait que le mot «toile» est à la fois une étoffe, donc un produit fabriqué par la maison de tissus Bouchara, et une des expressions dont on peut désigner un tableau. «Le sommet absolu», déclare BASF avec l'image des pyramides pour évoquer la technique de pointe de ses cassettes vidéo ; la série des jeux de mots et des locutions est longue, on pourrait encore trouver des douzaines d'exemples illustrant mes propos : c'est peut-être une des raisons les plus appréciées et probablement aussi la plus susceptible d'un développement.

d) Une dernière raison possible au plan de la représentation me semble tout simplement l'évocation d'une oeuvre d'art pour sa qualité d'attirer l'attention sur l'annonce. Cet effet de l'«eye-catch» est inhérent à quasiment tous les exemples.

## 2. «Les plus hautes performances...»

Au plan de l'ergologie, l'oeuvre d'art peut être représentée pour sa technicité. Une publicité pour les plaques acryliques Perspex de ICI montre un détail agrandi de la «Jeune fille au turban» de Vermeer, qui met bien en évidence les coups de pinceau, les dégradés des couleurs (visibles même si l'annonce est en noir et blanc), et notamment les craquelures, bref, l'aspect schématique de l'oeuvre ; le produit en question se propose de protéger justement cette technicité. Une photo de l'oeuvre entière, prise dans un ouvrage d'histoire de l'art, montrerait la différence entre une reproduction normale et celle de l'annonce, qui insiste sur la technicité.

Computervision (pl.II, 1) allie des réflexions artistiques avec des considérations sur le schème de la Cène de Léonard de Vinci : «... les parties de la peinture qui se sont décolorées au courant des siècles ont rendu l'analyse difficile. Mais à l'aide d'un système

graphique interactif qui repose sur le software CADD 4 de Computervision, les scientifiques ont été en mesure d'établir avec précision le volume exact de l'espace que peignait da Vinci derrière Jésus et les apôtres. Ils ont découvert que cet espace constitue une parfaite continuation du réfectoire. C'est là-dessus que l'effet visuel se base... Les experts de Milan sont persuadés que cette analyse de l'espace sera précieuse pour la restauration de la Cène...». L'annonce met en évidence un des aspects schématiques de l'oeuvre, son système pour donner l'impression d'un espace.

Mais les exemples d'une prise en compte des oeuvres d'art à cause de leur technicité ne sont pas très nombreux ; néanmoins ils me semblent révélateurs des idées que l'on se fait et de la technique et de l'art. L'idée de la technique, pour la plupart des gens, est toujours encore liée à quelque chose de compliqué, d'austère, de trop fonctionnel. L'art, par contre, jouit d'une réputation de beauté, de non-fonctionnalisme, de gratuité. La technique, et les publicités ayant comme sujet des produits de technique «pure», essaient, par la citation d'une oeuvre d'art, d'égayer un peu leurs annonces. En alliant les deux concepts couramment tenus pour si différents, et en mettant l'art au premier plan, la technique pure perd visuellement de son fonctionnalisme rigoureux et gagne en sympathie. Ainsi, dans l'annonce, la technique semble se mettre au service de l'art et non pas le contraire, ce qui est pourtant le cas dans les exemples cités, où c'est l'oeuvre d'art qui sert d'illustration à la publicité.

Si la technique peut alors visuellement «perdre» ou subir une diminution d'une de ses composantes, ici le fonctionnalisme, il faudrait se demander si, réciproquement, la même chose se passe avec l'art. J'ai l'impression que, si la technique pure des produits se trouve dissimulée ou «adoucie», la mise en avant de la composante technique de l'oeuvre d'art ne modifie aucunement l'idée que l'on se fait de l'art, le thème de l'oeuvre d'art l'emportant toujours. Même dans l'annonce citée plus haut, la Jeune fille au turban reste avant tout un ravissant visage de femme peint par un peintre célèbre et non pas un produit fabriqué avec des pigments sur un support de toile qui a subi un processus de dégradation matérielle entraînant des craquelures de la couche picturale. Pour toute oeuvre d'art référentielle utilisée dans la publicité, la composante schématique, même si l'on y fait appel expressément, n'arrive pas à en supplanter l'aspect thématique.

### 3. «Comme autrefois»

Un procédé bien connu de la publicité est la promotion d'un produit par l'image d'un personnage célèbre : l'actrice X vante les qualités du maquillage Y, et le footballeur A vous parle de la saveur de la boisson B. Le fait que le personnage célèbre emploie ce produit suggère au consommateur que l'utilisation du maquillage Y, puisque l'actrice X l'utilise, peut faire acquérir un teint aussi admirable que le sien. Les oeuvres d'art jouissent d'une célébrité comparable à celle des vedettes ; le mécanisme d'une espèce de transfert de caractéristiques de la vedette au produit me semble exactement le même.

C'est bien sûr, d'abord, le cas des oeuvres d'art qui représentent des personnages célèbres, par exemple Diderot pour le Crédit Lyonnais ou Goethe pour l'eau minérale

Fachingen ; leur «témoignage» en faveur d'un certain produit ne diffère en rien de celui d'un personnage actuel ; cela reste toujours un portrait, à cette différence que le portrait publicitaire d'une vedette est infiniment plus cher que la reproduction d'une oeuvre d'art (pl. IV, 1 et V, 3).

Mais c'est surtout une sorte de prestige que transfèrent les oeuvres au produit, donc en apparence aussi à son acquéreur : «L'art comme symbole de la position sociale : mis au centre de l'image, désigné souvent à l'aide de grands cadres dorés comme objet de valeur particulière, l'oeuvre renvoie à la position élitaires du produit protagoniste mis en scène ; elle garantit une conscience de la tradition, de la connaissance, de la richesse matérielle et spirituelle...»<sup>8</sup>. L'acheteur du produit en question acquerrait non seulement le produit, mais aussi le prestige des oeuvres qui sont représentées sur l'annonce.

Une autre facette de la raison de la citation peut consister dans l'essai de donner au produit un passé ou de l'inscrire dans une tradition. L'oeuvre d'art incarne ce passé recherché et y assimile le produit. Celui-ci peut déjà avoir une tradition, l'oeuvre d'art la confirmerait à ce moment-là, comme dans l'annonce pour la maison de tabac BAT (pl. V, 2). Le discrédit dans lequel est tombé le tabac est combattu avec des autoportraits de peintres pour appuyer sur la longue tradition et appréciation de ce bien de consommation.

Mais le produit, et c'est le cas généralement, peut être récent et veut se doter d'une ancienneté socialement plus appréciée. Ceci me semble le cas d'une annonce pour telle société de construction qui essaie, en figurant les pyramides, de s'insérer dans une longue tradition de construction solide. Un des exemples les plus évidents est l'annonce pour Chambourcy : le yaourt «La laitière» a choisi une reproduction du célèbre tableau homonyme de Vermeer et prend pour titre «Comme autrefois».

#### 4. «... votre pièce préférée...»

Au quatrième plan de rationalité, celui du désir et de la norme, la citation d'une oeuvre d'art peut être un stratagème : c'est le cas des images de nus. L'attrait d'un corps nu dans notre société est un fait incontestable, et de nombreux magasins et magazines entre autres jouent de lui. Il n'est alors nullement étonnant que la publicité, qui essaie par ses illustrations de créer une attirance visuelle pour intéresser le consommateur ; chercher à profiter du pouvoir que semble exercer la vue d'un corps nu. Mais ceci n'est pas toléré dans la publicité grand public (même si, depuis très peu de temps, on voit des publicités qui transgressent cet interdit), du moins sous la forme d'une photo d'un corps humain nu de face. Faute alors de pouvoir montrer une photo d'un «vrai» nu, on peut la remplacer par la photo licite d'un nu «artistique» : la notion d'art s'articule ici comme «étant au-dessus de tout soupçon».

Cependant, on ne peut pas prendre n'importe quelle oeuvre d'art : le schème de l'image que l'on désire représenter (tableau ou sculpture) doit mettre un écart tel entre son référent humain et l'image qu'une photo de celle-ci ne laisse aucun doute sur l'origine

fabriquée de l'oeuvre. La technique imagière interposée qui conteste le référent humain doit rester visible. Il serait par exemple impossible d'utiliser des photos des sculptures de nus comme les a créées John de Andrea. Ses sculptures en polyester et fibre de verre peints sont des nus « grandeur nature et réels jusqu'au pénis et aux pores... (John de Andrea) renonce à toute stylisation des proportions et de l'anatomie... Jamais des sculptures de nus ne furent dénudées aussi impitoyablement jusque dans les parties les plus intimes... Jamais des corps ne furent aussi exclusivement eux-mêmes... »<sup>9</sup>. En photo, ces sculptures sont absolument indiscernables de vrais corps. Pour pouvoir montrer une image de nu en publicité, il faut alors une non-coïncidence schématique suffisamment importante entre l'image et son référent.

Parmi les quelque cent publicités que j'ai prises en compte, on trouve une quantité étonnante de nus si l'on regarde de plus près (j'insiste sur le « de plus près », car il se fait normalement tout de suite le dé clic recherché dans nos têtes : une représentation de nu n'est pas scandaleuse dès qu'il s'agit d'une oeuvre d'art). Assez évidente me semble une utilisation par des annonces pour des produits concernant directement la sexualité, comme Puamin (pl. V, 1). Ce produit, qui propose une solution à l'impuissance masculine, suggère les succès escomptés avec une image du David de Michel-Ange, le David étant l'image même de l'homme en pleine possession de ses capacités physiques. Il n'y a aucune confusion possible avec un référent réel, ne serait-ce que parce que le titre et l'artiste de l'oeuvre sont imprimés au bas de la reproduction.

Mais une quantité d'autres annonces qui, apparemment, n'ont rien à voir avec la sexualité, profitent de l'échappatoire du nu artistique en jouant, d'une manière très subtile avec la nudité : « Que diriez-vous si justement les plus belles parties manquaient à votre pièce préférée ? » demande une annonce pour les cassettes Maxell qui représente la Naissance de Vénus de Botticelli en puzzle. C'est seulement au second coup d'oeil que l'on s'aperçoit que les parties manquantes au puzzle se situent, comme par hasard, aux endroits « stratégiques » du corps féminin : les seins et le sexe.

## V. LA TRANSMISSIBILITÉ

L'existence de plusieurs campagnes publicitaires en France et en Allemagne dont les annonces sont quasiment identiques pose la question de la transmissibilité des différentes oeuvres d'art dans le cadre publicitaire.

En principe, ce sont les oeuvres très connues qui sont utilisées dans un pays comme dans l'autre, qu'il s'agisse de la Joconde, de la Vénus de Milo, du Penseur de Rodin, de la Naissance de Vénus de Botticelli, des pyramides ou du Parthénon ; ni l'âge ni la provenance de l'oeuvre ne jouent un rôle.

Ce qui n'est pas transmissible semble pouvoir se ranger dans plusieurs cases, qui correspondent à trois des quatre plans de rationalité. Une seule case reste vide, celle du second plan : une oeuvre d'art n'est jamais « refusée » à cause de sa technicité.

### 1. L'oeuvre d'art «national»

Nous avons déjà constaté plus haut que la publicité se sert volontiers de personnages célèbres pour promouvoir ses produits. Or, ce sont généralement des personnages connus et célèbres notamment dans le pays pour lequel la publicité a été conçue. Et je pense que, tout comme il y a des personnes qui - publicitairement parlant - ne «marchent» que dans un seul pays, il y a aussi des oeuvres d'art dont l'utilisation publicitaire peut devenir inefficace si l'on change de pays.

Ceci est le cas bien sûr des portraits, qui tiennent lieu des personnages «en chair et os». La publicité allemande pour la maison de tabac BAT (pl.V, 2) montre des autoportraits des peintres : Ernst Ludwig Kirchner, Max Becmann, Otto Dix, Max Libermann, etc. Ce sont des peintres allemands très connus et appréciés du grand public ; en outre, leurs portraits sont tous de style plus ou moins expressionniste, ce qui ajoute au caractère plutôt national de cette publicité<sup>10</sup>. La même «exclusivité» allemande me semble valable dans le cas de la publicité pour l'eau minérale Fachingen (pl.V, 3) avec une effigie de Goethe, ce portrait exécuté par Stieler pouvant passer pour LE portrait de Goethe tout court<sup>11</sup>. En France, un exemple d'utilisation d'une oeuvre d'art à caractère plutôt national est l'affiche représentant Diderot (pl.IV, 1)<sup>12</sup>. L'écrivain et encyclopédiste est aussi intimement lié au peuple et à la culture français que Goethe à l'Allemagne.

La fonction d'oeuvre d'art des tableaux cités ici s'efface devant la fonction de portrait : l'important n'est pas dans la valeur artistique, mais avant tout dans la valeur sociale ; seul important est le référent de l'oeuvre en tant que personne, dans le sens qu'attribue la théorie de la médiation à ce terme.

### 2. Image et langage

La deuxième «case» intéresse le lien grammatical entre l'oeuvre et le texte publicitaire : nous avons vu que certaines oeuvres sont utilisées en raison des jeux de mots auxquels elles peuvent prêter. Ce sont eux maintenant qui empêchent une transmission dans un autre pays. Ce n'est pas alors l'oeuvre en elle-même mais la manière dont l'annonce en parle : texte et image ensemble seraient incompréhensibles en dehors de la langue dans laquelle l'annonce a été conçue.

Un des exemples les plus patents est l'annonce pour Darty avec la Vénus de Milo : le slogan «... les bras m'en tombent !» est un gallicisme<sup>13</sup>. L'expression équivalente en allemand serait approximativement «j'en saute de mon costard» ou «cela me fait basculer du tabouret») ; il est bien évident qu'une telle publicité serait impossible.

Un autre type d'incompatibilité tient dans la façon particulière dont l'oeuvre est montrée : en 1985, la SEITA fait la publicité de sa nouvelle marque de cigarettes blondes (les Gauloises Blondes) avec l'image de deux pyramides renversées : «Carrément insensé». Cette image très forte traduit l'exceptionnelle, voire l'incroyable nouveauté : désormais, le nom de «Gauloises» n'est plus réservé au seul tabac brun, dont il était devenu presque synonyme. En France, l'image insolite est parfaitement justifiée tandis qu'en Allemagne, elle serait incompréhensible. Quoique l'on puisse acheter depuis

longtemps les Gauloises classiques en Allemagne, et même si tout fumeur allemand associe les Gauloises au tabac brun, cette marque de cigarettes est une parmi tant d'autres et non pas l'institution nationale qu'elle est, pour ainsi dire, en France. La première publicité en Allemagne pour lancer les Gauloises blondes ne pouvait donc reprendre la même image insolite, mais elle montrait une femme et un homme aux cheveux châtain (le «type latin») dont le regard sensuel qu'ils échangeaient correspondait parfaitement à ce que les Allemands associent au savoir-vivre et à la mentalité française.

### 3. La question de la bienséance

Nous avons vu que certaines oeuvres d'art sont employées parce qu'elles représentent des nus. La nudité étant très appréciée pour attirer l'attention mais les photos de nu intégral n'étant pas admises dans la publicité, les nus «artistiques» constituent une parfaite échappatoire à cette prohibition. Mais ici, il s'agit plutôt du contexte publicitaire dans lequel certaines oeuvres sont citées.

Regardons encore une fois l'annonce allemande proposant un remède contre l'impuissance de l'homme : celle pour Puamin (pl.V, 1) est illustrée par l'image du David de Michel-Ange. Les annonces pour de tels produits ne sont absolument pas inhabituelles en Allemagne. Des exemples pour des produits équivalents se trouvent dans de nombreux magazines : ainsi l'annonce pour Puamin existe même dans deux versions, et elle est publiée dans *Der Spiegel*, un des magazines politiques les plus renommés et sérieux du pays. En outre, l'annonce, occupant une page entière, ne se cache nullement parmi les petites annonces. Dans les magazines français, je n'ai pas trouvé pour ces produits des publicités dont l'existence avouerait le besoin d'une «aide à la virilité». J'aurais tendance à attribuer ce silence publicitaire non pas à l'inexistence de tels problèmes en France mais plutôt à une sorte de réserve ou de pudeur de la part de la mentalité française pour parler de ces questions en public.

En revanche, une publicité «impossible» dans un magazine sérieux en Allemagne serait la publicité pour le «Festival de l'Érotisme» (parue par exemple dans *Paris Match* du 2 mars 1984, p.118) : elle représente une Joconde aux joues rouges, mais, vu son célèbre sourire, rouges plutôt de plaisir que de pudeur ou de honte. Le sentiment de la malséance en Allemagne se rapporte plutôt à cet érotisme trop évident : l'érotisme y est encore trop lié à l'idée du sex-shop, d'images osées, voire de pornographie. L'association de la Joconde à l'érotisme affronterait profondément la sensibilité allemande et cette publicité serait jugée de très mauvais goût.

Mais je ne m'aventurerai pas plus loin dans ces spéculations qui reposent uniquement sur mes observations et des enquêtes ; il m'importait seulement de constater que, premièrement, la publicité peut révéler la différence du sentiment de la bienséance entre les Français et les Allemands, ce à quoi on pouvait s'attendre ; et, deuxièmement, que même l'utilisation des oeuvres d'art ne peut pas pallier ces différences, et qu'au contraire elles semblent plutôt approfondir le désaccord.

## VI. LES «PSEUDO»-OEUVRES D'ART

### 1. L'imitation thématique ou la simulation

Lorsque le référent cité est un tableau ou une statue, il est lui-même une image. Il existe alors la possibilité que le référent prenne l'autre aspect de la déictique, qu'il se fasse drame<sup>14</sup>. J'ai trouvé une étonnante quantité de publicités où le référent-image est remplacé par un humain qui en imite la configuration.

Cette dramatisation d'une oeuvre d'art, ou l'imitation thématique que je vais appeler «simulation», dépend de trois facteurs :

a) Le référent doit être exclusivement humain. Il me semble que, pour une simulation d'une oeuvre d'art, le référent ne peut être un animal : le but du jeu de la simulation paraît être la reconnaissance du référent (qui est une oeuvre d'art) sous une autre forme qui imite la configuration du référent (qui est une image). Pas de problème quand un jeune homme musclé adopte la position du discobole : on reconnaît ce qu'il simule. Or, le drame est nécessairement composé d'êtres vivants. Puisque les animaux le sont aussi, qu'ils participent également de temps en temps au drame (Nativité avec boeuf et âne) et qu'on peut même feindre de leur concéder la personne<sup>15</sup>, j'ai cru utile de préciser qu'il me paraît impossible de trouver des oeuvres d'art représentant des animaux et qui soient tellement connus que l'on puisse remplacer ces animaux (-oeuvres d'art) par des vrais et que l'on reconnaisse toujours le référent-oeuvre d'art. Soit le célèbre «Lapin» de Dürer : mettez un vrai lapin dans la même position, personne n'aurait le déclic : Tiens, c'est le Lapin de Dürer. Tandis que tout le monde reconnaît le discobole ou le Déjeuner sur l'herbe.

b) Le référent-image doit être très connu ou le personnage simulant doit présenter les caractères physiques ou l'attitude particulière du référent-image. Comme premier exemple, je prendrai la publicité de Darty (pl.II, 2) qui représente la statue de Civa Nataraja (= Civa Maître de la Danse) et deux publicités où le référent «divinité hindoue multibras» est simulé :

- dans une publicité française pour le jean's Dub's, une jeune femme portant un jean moulant adopte la pose caractéristique du dieu : reposant sur la jambe droite, elle lève la jambe gauche en avant, le genou fléchi ; six bras se répandent autour d'elle ;

- la publicité allemande pour le software Symphony de Lotus nous présente également une jeune femme dont le corps est uniformisé et rendu plus semblable à une statue par un justaucorps qui la couvre du cou jusqu'aux chevilles. Elle aussi prend l'attitude de la jambe levée et fléchie ; dans les mains de ses six bras elle tient des disquettes d'ordinateur.

Tous truquages et modifications laissés à part, on reconnaît incontestablement le référent «divinité hindoue». Peu importe que l'iconographie hindoue ne connaisse pas des représentations de cette danse de Civa avec six bras au lieu de quatre, ni qu'aucune autre divinité que le dieu masculin Civa ne soit montrée l'exécutant<sup>16</sup> : avec un référent qui provient d'une civilisation mal connue par le grand public européen, seul compte ici que

l'on reconnaisse que «c'est indien» ; les détails importent peu, la reconnaissance se fait dans notre cas par la constatation «plus de deux bras et en train de danser».

Les choses se passent différemment pour la simulation de référents plus familiers. Le discobole de Myron est simulé sur une affiche récente de la RATP par un jeune homme nu adoptant la pose de cette statue célèbre, mais il tient un ticket de métro au lieu du disque. L'attitude particulière du discobole est trop bien connue pour que la simulation puisse se permettre de la modifier, sous risque de changer le jeune homme en sportif «banal», de surcroît assez indécent.

Des tableaux connus se prêtent aussi à la simulation, comme une des innombrables reprises du «Déjeuner sur l'herbe» d'Edouard Manet. Il s'agit d'une publicité du journal anglais *Sunday Times* qui offre à ses lecteurs une vente promotionnelle de disques de Tchaikovsky. Les quatre personnages de la simulation sont disposés comme dans le tableau au milieu d'une clairière, seule la nature morte du premier plan a été échangée contre un gramophone avec des disques pour renvoyer au produit proposé. Bien qu'une multitude de petits détails dans les attitudes des personnages, dans leur entourage et dans la perspective diffèrent de l'original, l'ensemble est parfaitement reconnaissable.

c) Le dernier impératif pour une simulation réussie est la photographie comme moyen imagier, sinon l'effet de l'oeuvre d'art dramatisée n'aurait pas lieu. Un dessin d'après un tableau ou une statue abolirait justement, de par sa technicité, l'effet «vivant» du référent sur lequel la simulation repose ; un dessin ne pourrait jamais être plus qu'une reprise ou une caricature du référent.

Il existe alors deux conditions pour une publicité avec une simulation. L'une, qui est mimétique : elle doit assurer une imitation plus ou moins proche du référent (il faut en tout cas que l'on puisse se passer du titre de l'original comme moyen de reconnaissance thématique) ; l'autre, qui relève du schème : l'utilisation du moyen de la photographie.

## 2. L'imitation schématique ou le pastiche

A côté des simulations qui imitent le thème d'une oeuvre d'art, il y a aussi ce que j'appellerai les «pastiches», qui imitent le schème d'une oeuvre d'art, généralement le style d'un artiste. Je prendrai comme exemple deux campagnes publicitaires du début des années 80 en Allemagne : celle pour «Twent» et celle pour le whisky «Dimble».

Twent est une gamme de produits de soins contre les impuretés de la peau juvénile, et les annonces pour ces produits utilisent le style du grand artistes du pop-art Roy Lichtenstein. Lichtenstein créa dans les années 60 ses fameuses grandes toiles avec des motifs de bandes dessinées qu'il agrandit démesurément. Cet agrandissement met en évidence les points de trame de l'impression des demi-teintes de son référent de la BD, notamment de la carnation. La publicité pour Twent imite le schème des tableaux de Lichtenstein : la trame gigantesque, le dessin sommaire des contours des figures et objets et la bulle qui sert à insérer les énoncés des personnages représentés (énoncés en rapport avec les boutons et points noirs chez Twent).

La campagne pour Dimple va un peu plus loin. Elle est composée de onze annonces dont chacune montre une autre «oeuvre d'art» avec son cadre, comme si elle était présentée dans une galerie ou un atelier. «... A première vue, il semble toujours s'agir de travaux d'artistes qui, d'une part, sont tous identifiables par leurs styles particuliers et qui, d'autre part, peuvent tous être attribués à la scène artistique actuelle. Tous ont fait de la bouteille de Dimple leur sujet de création...»<sup>17</sup>. Mais ceci n'est pas le cas. Les premières annonces le disent clairement : «Un vrai Dimple - adapté à la manière de ...». Les artistes pastichés sont entre autres Joseph Beuys, Jasper Johns, Andy Warhol, Chuck Close, Richard Lindner ou David Hockney. Aucun des artistes n'est désigné par son nom : par exemple, la publicité avec le pastiche de Warhol déclare «... à la manière d'un américain très blond».

Les pastiches semblent schématiquement (d'après ce que l'on peut voir ou deviner, car on n'aperçoit bien sûr qu'une annonce imprimée) identiques aux travaux originaux des artistes ; le style est parfaitement bien imité et les «artistes» aisément reconnaissables. La chose commune à toutes les annonces est la bouteille de Dimple avec sa silhouette caractéristique et le nom du whisky.

Ce qui est remarquable pour les publicités de Twent, de Dimple comme pour celle d'Europe 1 qui pastichait en 1985 le style de Tom Wesselmann, c'est que tous les pastiches ont un «modèle» du pop-art ou d'autres styles figuratifs apparentés des années 60/70. J'y vois deux genres de raisons possibles.

La première, que le choix a pu se porter sur ces styles parce que ce sont des styles aisément imitables. Il est techniquement beaucoup plus facile d'imiter le schème d'un tableau de Roy Lichtenstein ou de David Hockney (ceci dit sans la moindre intention de porter un jugement négatif sur leurs travaux) que celui de Léonard de Vinci, de Rubens ou de Watteau.

L'autre raison est thématique. Le pop-art qui sert de modèle trouve les référents de ses oeuvres parmi les objets de la vie quotidienne et l'imagerie triviale ; dans de nombreux tableaux des artistes pop se trouvent des articles de consommation, des voitures, une radio, la boîte de conserve. Or, ce sont exactement les référents des images publicitaires traditionnelles elles-mêmes. Il est alors très facile de faire des pastiches de telles oeuvres d'art en y représentant le produit à vendre, celui-ci s'y insérant d'une manière quasiment naturelle. Autant les simulations tirent leur succès du clin d'oeil humoristique en face de leurs modèles thématiques du «grand art» en changeant le schème, autant les pastiches prennent le contre-pied en proposant au spectateur une sorte de devinette en utilisant un autre thème.

## VII. LES ASPECTS HISTORIQUES

### 1. Le développement de la photographie et du photomontage

Dès le XIXe siècle, il y a eu des citations d'oeuvres d'art dans la publicité : on peut trouver alors des affiches figurant un temple grec aussi bien que l'image d'une danseuse

égyptienne à la manière des reliefs de la 18<sup>e</sup> dynastie. Mais ces exemples restent des exceptions parmi la profusion des créations originales exécutées en lithographie. Aussi ces citations avaient-elles un caractère plutôt maladroit.

La quasi-absence des citations d'art dans la publicité d'alors est compréhensible : pour pouvoir faire une image ou une copie d'après une oeuvre d'art, il faut l'avoir vue et l'avoir à disposition pour être en mesure de la reproduire. Aujourd'hui, cela va sans nulle difficulté : la librairie ou la bibliothèque nous fournissent des livres d'art avec de superbes reproductions. Au début du siècle, les reproductions des oeuvres d'art se faisaient à l'aide de gravures ou, plus tard, par des photos en noir et blanc, dont le schème n'assurait pas toujours un mime très satisfaisant. Ceci expliquerait la maladresse des premières tentatives d'une utilisation publicitaire des oeuvres d'art.

C'est le développement de la photographie en couleurs qui conditionne de manière décisive l'histoire de la publicité et de notre sujet en particulier. Les premiers à découvrir le système de la photographie en couleurs furent les frères Lumière avec leurs plaques autochromiques en 1904. Leur système fut développé par Agfa et Kodak après la Première Guerre Mondiale, mais «la sensibilité extrêmement faible (le temps d'exposition était soixante fois plus élevé que celui d'une photographie en noir et blanc) et d'autres problèmes techniques empêchèrent une diffusion générale et l'exploitation commerciale de la photographie en couleurs... Les conditions pour un vrai développement de la photo en couleurs furent seulement réalisées dans la deuxième moitié des années 30, lorsque successivement les deux plus grandes entreprises de photo, Eastman Kodak et Agfa, sortirent leurs nouvelles pellicules multi-couches (Kodachrome et Agfacolor-Neu)... Les pellicules couleurs furent très vite essayées par la publicité, une évolution qui fut cependant interrompue par la Deuxième Guerre Mondiale»<sup>18</sup>.

Après le temps difficile de l'après-guerre, cette évolution interrompue repart et progresse d'une manière étonnante : «un autre critère pour le développement de la photographie en couleurs en Europe fut la situation de l'industrie polygraphique. Si la reproduction par la presse était déjà importante pour la photo en noir et blanc, il s'avérait qu'elle l'était encore davantage pour l'exploitation de la photographie en couleurs. C'est que les agrandissements étaient loin d'être suffisamment résistants à la lumière, tandis que l'impression d'une image en couleurs ne posait pas de problèmes... Les clichés... étaient capables... de reproduire les prises de vue en couleurs jusque dans les nuances les plus fines...»<sup>19</sup>.

On voit que le développement de la photographie en couleurs joue un rôle décisif dans l'histoire de la publicité : c'est la photographie qui permet de créer facilement et rapidement une image ; c'est la photo en couleurs surtout qui rend possible une utilisation convaincante d'une oeuvre d'art dans le cadre publicitaire par un rendu mimétique presque parfait.

Le perfectionnement des techniques du photomontage permet tous les jeux schématiques de l'image publicitaire que nous avons indiqués plus haut (adjonctions, découpages, etc.) : le photomontage existe depuis le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle ; il s'appliquait

d'abord aux motifs scéniques compliqués qui, avec le niveau technique de la photo de l'époque, ne pouvaient pas être pris tels quels. Dans les années 1960 et 1970, le photomontage connaît un nouvel essor : «... par rapport aux méthodes d'avant la guerre, il fut considérablement amélioré. La technique de la combinaison de détails photographiques fut tellement perfectionnée par l'intervention graphique et par la retouche que des compositions uniformes deviennent possibles... Ainsi on réussissait à juxtaposer des objets et des motifs vivants (dans une homogénéité parfaite) grâce à la représentation exacte des structures et des matières...»<sup>20</sup>. C'est cette réussite technique d'une composition parfaite de référents très divers, tout en assurant la reconnaissance mimétique de leur origine différente, qui rendait possibles des publicités comme celles du Crédit Lyonnais (pl. IV, 1) ou de Fachingen (pl. V, 3).

## 2. Le support publicitaire «presse»

L'évolution de la photographie et de ses techniques fut donc une des conditions pour créer nos publicités avec des oeuvres d'art ; l'autre était le développement des annonces, donc du support publicitaire «presse» et de l'impression. Mais il existe fort peu d'informations sur l'histoire de la publicité en ce qui concerne l'organisation professionnelle de la création et la technique.

La similitude technique des affiches et annonces d'aujourd'hui (offset ou héliogravure) n'existait pas pendant les périodes plus reculées : pour un aperçu historique il faut établir une nette différence entre les affiches, exécutées principalement en lithographie, et les annonces. Ces dernières, qui nous intéressent ici, furent généralement en noir et blanc jusque dans les années 1950, et à plus forte raison encore au début du siècle où l'illustration apparaissait timidement, et où l'oeil était attiré tout au plus par une présentation graphique exploitant les possibilités de la typographie.

En 1914, Ernst Growald, publicitaire allemand célèbre, explique : «les annonceurs se servent de l'art dans une large mesure depuis ces derniers temps seulement. D'abord, ce fut la poésie qui était mise au service de la publicité d'annonces... Des annonces artistiquement illustrées ne sont en usage que depuis peu de temps. En général... les annonceurs croient... qu'il suffit de commander et de déposer une annonce auprès d'un bureau d'annonces, et ils ne s'occupent guère de la présentation de celle-ci. Peu de personnes seulement ont compris que l'on pouvait se servir des artistes pour cela, afin d'augmenter considérablement l'efficacité des annonces»<sup>21</sup>. Si l'illustration «artistique» telle que Growald la conçoit n'a bien sûr rien à voir avec une illustration par une oeuvre d'art, son témoignage est précieux tout de même : le support publicitaire «presse» y apparaît peu important en ce qui concerne l'illustration. «La situation est un peu meilleure en ce qui concerne l'affiche - il est vrai qu'elle se prête particulièrement bien à l'affirmation artistique. Des affiches illustrées existent depuis le Moyen Age...»<sup>22</sup>.

L'accent de la publicité illustrée se trouvait alors toujours mis sur l'affiche, grâce à ses possibilités d'une impression en couleurs par la lithographie ; pratique impossible pour les annonces insérées dans la presse dont le «retard artistique» n'était pas

seulement causé par le manque d'intérêt de la part des publicitaires et annonceurs, mais qui était également dû aux restrictions imposées par la technique de la typographie, encore incapable d'une illustration autre qu'en noir et blanc sans finesse de détails. Mais l'importance de la presse comme support publicitaire augmente désormais constamment. En 1929, le président du «comité de la propagande» (nous dirons aujourd'hui «public relations») du Congrès Mondial de la Publicité déclare avec satisfaction : «... nous pouvons nous réjouir de la constatation que la presse comme instrument publicitaire gagne continuellement en importance dans le monde entier...»<sup>23</sup>.

Ce développement va croître et la presse deviendra un des investissements publicitaires les plus importants. Après les années quasi non publicitaires qui ont suivi la Deuxième Guerre Mondiale, la presse va gagner jusque dans les années 1970 environ 34% de toutes les dépenses publicitaires, ce qui correspond à près de 60% des dépenses publicitaires investies dans les grands médias. Ces pourcentages se sont stabilisés depuis. La publicité extérieure ne fait plus que 10% des dépenses publicitaires totales, ce qui correspond à 15% des dépenses dans les grands médias<sup>24</sup>.

L'énorme choix des supports de presse disponibles pour accueillir des annonces en regard du nombre limité des emplacements pour les affiches, et la possibilité d'une impression en couleurs de très haute qualité dans les magazines me semblent les raisons les plus importantes pour la nouvelle répartition des priorités.

Les conditions techniques pour notre sujet sont désormais en place : la photographie en couleurs avec la possibilité des trucages, la maîtrise des techniques d'impression<sup>25</sup> et un choix considérable de supports publicitaires. Il reste néanmoins une condition à remplir : le public, les personnes à qui vont s'adresser les publicités, doit être sensible à l'art utilisé dans les publicités, et non seulement un public restreint mais ce que l'on appelle le «grand public».

### **3. La promotion de l'oeuvre d'art**

«Les musées allemands attirent plus de fans que les stades de football, sans parler des théâtres ou des opéras... Plus d'une douzaine de nouveaux palais de la culture ont été inaugurés depuis 1980, et un bon nombre est encore attendu jusqu'à la fin de la décennie... L'enivrement de l'art (exige) partout dans le pays des expositions spectaculaires. Les catalogues sont calculés d'après leur poids : chaque musée veut son expo à succès, même si ses propres collections se couvrent de poussière dans les réserves...»<sup>26</sup>. Ces réflexions sont, je pense, valables en France également, où des queues de centaines de mètres de long se forment devant les entrées des grandes expositions.

Il semble y avoir alors de plus en plus de personnes à visiter musées et expositions. Il y a toujours plus de personnes qui s'intéressent à l'art. Les compagnons inévitables d'une exposition sont les affiches qui l'annoncent partout dans la ville mais aussi le catalogue rapporté à la maison. La profusion des expositions et des musées, la diffusion importante des catalogues<sup>27</sup> et surtout les affiches augmentent considérablement la connaissance artistique du grand public. Notamment ces dernières contribuent à la

vulgarisation de l'art, car, s'il faut se déplacer pour aller au musée, on ne peut échapper à l'affiche d'exposition qui reproduit généralement soit un détail, soit la totalité d'une ou de plusieurs oeuvres présentées à l'exposition. L'omniprésence des affiches dans la ville, visibles pour tout le monde, permet une diffusion d'oeuvres d'art jamais atteinte auparavant.

Or, la publicité est connue pour «récupérer» tout ce qui est susceptible d'attirer l'attention, de la citation d'un philosophe en passant par les proverbes et les locutions jusqu'aux slogans de mai 68 («Sous les pavés la plage» pour le restaurant Hippo-Citroën de la chaîne Hippopotamus). Il semble alors tout à fait possible, voire presque inévitable, que la publicité non seulement suive la tendance à l'art, comme nous venons de voir, mais qu'elle réagisse directement à cette éclosion d'une nouvelle connaissance visuelle générale pour les affiches d'expositions : en 1985, la maison de tissus Bouchara sort deux grandes affiches avec la reproduction de deux tableaux de Bonnard et de Renoir (pl. IV, 2). Le slogan «toile de maître à la manière de Bouchara» n'impose nullement une utilisation de tableaux d'un artiste particulier, mais le choix de ces deux peintres ne me semble pas fortuit ; peu avant cette campagne publicitaire, des rétrospectives ont été consacrées à Renoir comme à Bonnard : les affiches de Bouchara ont pu compter sur un effet de souvenir par rapport aux affiches distribuées pendant les expositions.

## CONCLUSION

Je crois que l'on pourrait résumer de la manière suivante l'évolution de la citation des oeuvres d'art dans la publicité.

Schématiquement, l'image publicitaire tend vers une imitation mimétique du référent la plus parfaite possible. A parcourir des revues des années 1950 jusqu'aux années 1980, le progrès technique de la photographie et de l'impression apparaît très nettement. Grâce à la technique, et uniquement grâce à elle, les oeuvres d'art ont pu être utilisées d'une manière efficace et convaincante. Une nouvelle technique imagière, l'holographie, pourrait permettre encore d'autres exploits. Cette technique photographique par laser, qui réussit à créer l'illusion parfaite d'un objet tridimensionnel dans l'espace, vient juste de faire son entrée dans le domaine de la publicité, et son exploitation commerciale future permettra encore bien d'autres possibilités d'une citation d'oeuvres d'art dans le cadre publicitaire.

Thématiquement, l'évolution va dans le sens d'une prise en compte publicitaire d'un nouveau savoir des consommateurs : de plus en plus de personnes ont acquis des connaissances concernant des oeuvres d'art, non seulement de par leur propre intérêt mais aussi par la publicité elle-même ; qu'il s'agisse d'annonces de tourisme, d'affiches d'exposition ou des publicités que nous venons d'étudier. Ce nouveau savoir se traduit par l'apparition des simulations et des pastiches. L'existence de ces «pseudo»-oeuvres d'art m'en semble la meilleure preuve, car simulations et pastiches ne sont pas possibles sans une bonne connaissance des référents-modèles en cause.

La fonction de diffuseur de connaissance de la publicité pourrait faire l'objet d'une étude ultérieure, qui essaierait de révéler l'importance de cette «fonction pédagogique» de la publicité pour l'idée que nous nous faisons de l'art. Une telle étude pourrait ne pas seulement intéresser l'histoire de l'archéologie mais aussi la politique muséologique : «le musée du futur, est-ce le musée imaginaire de la publicité?».

Dagmar KALTHOFF

Munich

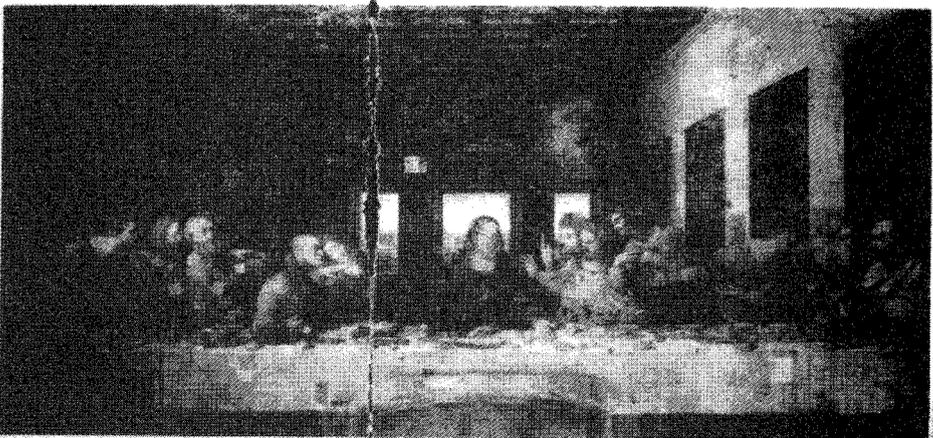
1. Cf. Ph. Bruneau, «De l'image», *RAMAGE*, 4 (1986), pp.252-253.
2. J'utilise «schème» dans l'acception où le prend l'étude citée à la note précédente.
3. Ph. Bruneau, *op.cit.*, p.260 : «... (ont) une place à part les procédés techniques que j'appelle génériquement d'enregistrement... Tous me semblent avoir en propre d'outiller l'imitation sans analyse gestaltique ou conceptuelle du référent... la technique est seule en cause...».
4. R. Mathieu, *L'imprimerie, une profession - un art* (Paris, 1979), p.125.
5. P.-Y. Balut, «La méthode et les opérations de l'archéologie : séries et ensembles», *RAMAGE*, 2 (1983), p.193 : «Quant au quatrième paramètre et à l'opération correspondante, tout est encore à inventer, y compris le nom».
6. H. Kimpel, «Von der Ware zum Kunstwerk : Das imaginäre Museum der Werbung. Eine Behauptung mit Anmerkungen», dans : *Kunst im Rahmen der Werbung* (Catalogue de l'exposition à Kassel, 1982), p.49.
7. *Op.cit. supra* n.5, p.194 : «... La recherche de la date dans l'opération de datation n'est pas, loin s'en faut, une nouveauté. Pourtant, quoique le processus sociologique recoupe la totalité du technique, on doit observer qu'on recherche plus volontiers les dates de la production que celles de la consommation et celles de la désuétude...».
8. H. Kimpel, *op.cit.*, p.52.
9. Peter Sager, *Neue Formen des Realismus. Kunst zwischen Illusion und Wirklichkeit* (Köln, 1977), p.132.
10. L'expressionnisme allemand peut passer comme un des styles allemands par excellence, tel que l'a montré une exposition récente : *Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1905-1985*, Staatsgalerie Stuttgart, 1986.
11. H. Kimpel, *op.cit.*, p.43 : «... Un tableau que l'on peut compter parmi les pièces les plus populaires de la Neue Pinakothek et qui ... a largement déterminé, depuis, l'image de Goethe...».
12. D'après mes propres enquêtes, Diderot est très mal connu du grand public allemand.
13. Cf. Ph. Bruneau, *op.cit.*, p.273.
14. Cf. Ph. Bruneau, «De l'image», *RAMAGE*, 4 (1986), pp.255-256.
15. Ph. Bruneau, «Le logement animal», *RAMAGE*, 5 (1987), pp.179 : «... De cette humanisation feinte, il est des manifestations peu contestables : si l'on met sur la commode la photo d'Azor, c'est bien que son image est un portrait et qu'à lui-même, donc, on reconnaît la personne...».
16. Sur l'iconographie de Civa Nataraja (attributs, significations, etc.). Voir *Manifestations of Shiva*, exposition au Philadelphia Museum of Art 1981, en particulier les pages 114-118.
17. Uwe Geese, «Whisky im Museum - Die wa(h)re Art. Bemerkungen zur Dimple drink-art», dans *Kunst im Rahmen der Werbung*. Catalogue de l'exposition à Kassel, 1982, p.88.
18. Peter Tausk, *Die Geschichte der Fotografie im 20. Jahrhundert. Von der Kunstfotografie bis zum Bildjournalismus* (Köln, 1977), p.105.
19. *Ibid.*, pp.234-235.

20. *Ibid.*, pp.123-126.
21. E. Growald, «Die Kunst im Dienste der Reklame», dans : P. Ruben, *Die Reklame, ihre Kunst und Wissenschaft* (Berlin, 1914), p.86.
22. *Ibid.*, p.87.
23. C. Horkenbach, «Die Presse als Reklameträger», dans *Reklame Propaganda Werbung - ihre Weltorganisation*. 25. Welt-Rekalma-Kongreß, Berlin, 1929, p.125.
24. Par «grands médias» on entend la presse la télévision, la publicité extérieure, la radio et le cinéma ; les dépenses publicitaires totales comprennent en plus les promotions, la publicité directe, la PLV (Publicité sur le Lieu de Vente), les expositions, foires, salons etc... Les chiffres sont cités dans F. Chevassu, *La publicité* (Paris, 1982), pp.34-35.
25. L. Linni, préface pour *Graphis Annual 1960/61* : «Il y a quelques années encore, les procédés d'impression auraient pu imposer certaines limites ; de nos jours, l'artiste publicitaire ne rencontre pas d'autres difficultés que le peintre».
26. D. Galloway, «Verwandeln sich die deutschen Lande in ein Kulturparadies ?», dans : *Kölner Stadt-Anzeiger*, supplément spécial lors de l'inauguration du Musée Ludwig, 2.9.1987, p.40.
27. J. Rohmeder, «Le fétichisme du catalogue», dans *Nouvelles de ITCOM*, vol.25, n°1 (mars 1972), p.10 : Le catalogue est «devenu un recueil de reproductions, relativement peu cher».

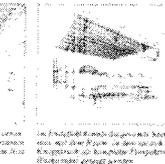
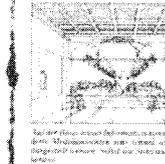
# COMPUTERVISION BESTÄTIGT DA VINCI'S GENIALITÄT.

**J**eder, der sich für die Technik, speziell für die Computer-Technologie, interessiert, wird sich für die Arbeit des genialen Erfinders Leonardo da Vinci begeistern. Seine Zeichnungen und Entwürfe sind heute noch von großer Bedeutung für die Technik. In der Tat hat er viele Erfindungen gemacht, die heute noch in Gebrauch sind. Er hat auch die ersten Flugversuche unternommen und die ersten Zeichnungen der Menschheit gezeichnet. Seine Zeichnungen sind heute noch von großer Bedeutung für die Technik. In der Tat hat er viele Erfindungen gemacht, die heute noch in Gebrauch sind. Er hat auch die ersten Flugversuche unternommen und die ersten Zeichnungen der Menschheit gezeichnet.

**D**ie Computer-Technologie hat in den letzten Jahren einen enormen Fortschritt gemacht. Sie hat die Arbeit des genialen Erfinders Leonardo da Vinci bestätigt. Seine Zeichnungen und Entwürfe sind heute noch von großer Bedeutung für die Technik. In der Tat hat er viele Erfindungen gemacht, die heute noch in Gebrauch sind. Er hat auch die ersten Flugversuche unternommen und die ersten Zeichnungen der Menschheit gezeichnet.



Die Computer-Technologie hat in den letzten Jahren einen enormen Fortschritt gemacht. Sie hat die Arbeit des genialen Erfinders Leonardo da Vinci bestätigt. Seine Zeichnungen und Entwürfe sind heute noch von großer Bedeutung für die Technik. In der Tat hat er viele Erfindungen gemacht, die heute noch in Gebrauch sind. Er hat auch die ersten Flugversuche unternommen und die ersten Zeichnungen der Menschheit gezeichnet.



Computer-Technologie hat in den letzten Jahren einen enormen Fortschritt gemacht. Sie hat die Arbeit des genialen Erfinders Leonardo da Vinci bestätigt. Seine Zeichnungen und Entwürfe sind heute noch von großer Bedeutung für die Technik. In der Tat hat er viele Erfindungen gemacht, die heute noch in Gebrauch sind. Er hat auch die ersten Flugversuche unternommen und die ersten Zeichnungen der Menschheit gezeichnet.

**COMPUTERVISION**  
1011 München, Tel. 089/244444

1. Computervision. La Cène de Léonard de Vinci, 1495-1498. 420 cm x 910 cm. Détrempe et huile sur plâtre, Mur nord du réfectoire de S. Maria delle Grazie, Milan, dans *Der Spiegel*, 15 (1984), pp 206-207, couleur, double-page.

## ALLE SCHÖNE HAAR SEINE KEHRSEITE.

Das Haar ist das Schmuckstück der Frau. Es ist das, was sie ausmacht. Es ist das, was sie schön macht. Es ist das, was sie glücklich macht. Es ist das, was sie stolz macht. Es ist das, was sie lieb macht. Es ist das, was sie alles macht. Es ist das, was sie ist.

Das Haar ist das Schmuckstück der Frau. Es ist das, was sie ausmacht. Es ist das, was sie schön macht. Es ist das, was sie glücklich macht. Es ist das, was sie stolz macht. Es ist das, was sie lieb macht. Es ist das, was sie alles macht. Es ist das, was sie ist.

Das Haar ist das Schmuckstück der Frau. Es ist das, was sie ausmacht. Es ist das, was sie schön macht. Es ist das, was sie glücklich macht. Es ist das, was sie stolz macht. Es ist das, was sie lieb macht. Es ist das, was sie alles macht. Es ist das, was sie ist.

2. Hakle. Nus masculins et féminins, époques différentes, dans *Stern*, 41 (1979), pp 162-163, couleur, double-page.



**Heute hätten diese Genies doppelt so lange komponieren, malen und dichten können.**

70 Jahre alt wurden wir heute, im Durchschnitt wohlgenährt. Viele werden wesentlich älter. Und wenn wir sterben, dann meistens nicht an Infektionskrankheiten wie diese großen Musiker, Maler und Dichter. Wir sterben heute vorwiegend an Herz- und Kreislauferkrankungen oder an Krebs.

Die Infektionskrankheiten haben in Mitteleuropa kaum noch eine Chance. Denn die Pharmaindustrie hat wirksame Arzneimittel gegen Infektionskrankheiten entwickelt. In den letzten Jahren beschäftigt sich die Pharmaforschung daher verstärkt mit den sogenannten Zivilisationskrankheiten.

Herz-Kreislauferkrankungen sind darunter mit weitem Abstand die Todesursache Nr. 1. Auf diesem Gebiet wurden bereits erhebliche Fortschritte bei der Entwicklung neuer Wirkstoffe erzielt. Aber wir sind noch nicht am Ziel.

Über eine Milliarde Mark gibt allein die deutsche pharmazeutische Industrie pro Jahr für Forschung und Entwicklung aus. Das darf nicht weniger, sondern muß in den nächsten Jahren eher mehr werden. Wir müssen heute investieren, um für unsere und unserer Kinder Zukunft zu sorgen.

**Pharma-Forschung ist teuer. Aber ein Menschenleben ist unbezahlbar.**

1. *Pharma-Forschung*. Portraits de peintres, poètes, musiciens, époques différentes, dans *Stern*, 37 (1978), pp. 104-105, couleur, double-page.

**“Même avec mes 4 bras, je suis moins efficace qu’un dépanneur Darty!”**



**DARTY LE SERVICE.**

2. *Darty*. Siva Nataraja, Indes, époque Çola, vers 1000. Bronze. Musée Guimet, dans *Modes de Paris*, 24.4.1984, p.100, couleur.



1. *Crédit Lyonnais*. Denis Diderot de Louis-Michel van Loo, 1767. 81 × 65 cm. Huile sur toile. Musée Guimet, Paris. Affiche couleur 1985.



2. *Bouchara*. Le Concert de Pierre-Auguste Renoir, vers 1919. 75 cm x 93 cm. Huile sur toile. Art Gallery of Ontario, Toronto. Affiche couleur 1985.



Etudes d'archéologie du catholicisme français, V\*

## LES SANCTUAIRES CATHOLIQUES HYPÈTHRES EN FRANCE AUX XIX<sup>e</sup> ET XX<sup>e</sup> SIÈCLES

### DÉFINITION ET CATÉGORISATION DES SANCTUAIRES HYPÈTHRES

#### 1. Terminologie : naos et téménos, église et sanctuaire

La distinction est familière aux hellénistes du «naos» et du «téménos» : à Olympie, Zeus possédait un bâtiment fait d'un toit et de quatre murs entourés de colonnes, qui contenait sa statue, oeuvre de Phidias : c'était son «naos» ou temple. Mais, tout alentour, d'autres bâtiments, temples ou non, des monuments votifs ou commémoratifs, des statues occupaient une «portion de terrain» : c'était le «téménos»<sup>1</sup>. On en dirait autant de Delphes ou de Délos : d'une part, un temple bâti ; de l'autre, et l'incluant, un terrain hypèthre (étymologiquement : à ciel ouvert), souvent enclos d'un mur d'enceinte ou «péribole», que l'on nomme aussi «hiéron», c'est-à-dire sanctuaire.

En revanche, quand il s'agit de l'espace cultuel catholique, il me semble qu'on pense surtout à la seule église, édifice bâti qui est l'équivalent chrétien du temple antique (si exactement qu'elle s'appelle encore «naos» en grec moderne), à ceci près que celui-ci n'est que la maison du dieu, tandis que celle-là conjoint l'habitat divin et celui des fidèles réunis en assemblée (en grec : «ecclesia», d'où église). Au point que «sanctuaire» reste un mot de sens flottant, désignant tantôt le même espace qu'«église» dont il n'est alors que le synonyme ; tantôt un espace moindre, la partie la plus sainte, c'est-à-dire le chœur et l'autel ; tantôt un espace supérieur, celui qui, consacré au culte, déborde cependant le bâtiment ecclésial, comme lorsqu'on parle du sanctuaire de Lourdes qui comprend bien plus que la seule basilique. En cette dernière acception, «sanctuaire» est l'exact équivalent du grec «téménos». Or, le cas de Lourdes n'est nullement isolé : à travers la France, et sans doute ailleurs, existent, grandes ou petites, des «portions de

terrain» à usage cultuel qui, dans le catholicisme, s'opposent aux églises bâties de la même façon exactement qu'en Grèce ancienne les téménos aux naos<sup>2</sup>. Il faut bien les nommer, puisqu'ils existent : comme «sanctuaire» est de sens si incertain qu'il est en somme à ma disposition, je décide de le réserver aux espaces cultuels de plein air dont je vais traiter ici.

## 2. La part-Dieu

Comme beaucoup de religions, le catholicisme fait, spatialement et temporellement, la part de Dieu en Lui réservant certains endroits et certains moments ; il est ainsi des lieux saints et des jours saints qui, à Lui «consacrés», ne peuvent sans péché être «profanés», c'est-à-dire utilisés à autre chose : une église ne saurait servir, sinon de salle de concert comme s'en répand aujourd'hui l'usage, du moins de halle aux bestiaux ; et jusque dans les années 50 il était hors de question de travailler le dimanche, au point qu'en campagne il fallait une autorisation spéciale, et proclamée en chaire, de l'Ordinaire pour fâner ou moissonner ce jour-là.

Au minimum, la part divine comprend le terrain qu'on réserve en chaque circonscription chrétienne pour y bâtir l'église paroissiale, et une journée de chaque semaine, le dimanche : l'étymologie souligne la solidarité de la part spatiale et de la part temporelle, car l'église est en certaines langues la «Maison du Seigneur», en grec «kyriakon», d'où «Kirche» et «church», et notre «dimanche» ou le grec moderne «kyriaki» sont aussi le «jour du Seigneur». Toutefois, la part-Dieu peut n'être pas ainsi réduite à la portion congrue, mais s'étendre au-delà de la mesure ordinaire. Dans le temps, s'ajoutent au culte dominical d'autres fêtes comme Noël, l'Ascension, la Fête-Dieu, l'Assomption ou la Nativité de la Vierge Marie, la Toussaint, etc. Dans l'espace, il est des églises non paroissiales comme sont beaucoup de basiliques, par exemple, à Paris, celle du Sacré-Coeur érigée sur le territoire paroissial de Saint-Jean de Montmartre, église toute proche ; et précisément ces lieux saints de plein air que j'ai appelés plus haut les «sanctuaires» hypèthres.

## 3. L'archéologie des sanctuaires hypèthres

Fondamentalement affaire sociologique d'appropriation par la personne divine de portions de temps et d'espace, les jours et lieux saints, de soi, n'ont pas forcément quelque chose à voir avec l'ergologie. Le culte dominical pourrait ne requérir aucun équipement propre et, en particulier, les protestants ne changeraient rien à leur liturgie s'ils se réunissaient au désert pour y chanter des cantiques et écouter le prêche d'un pasteur vêtu comme à la ville ; et, de même, le sanctuaire pourrait n'être qu'un téménos, un terrain non bâti, comme était en Grèce ancienne l'«abaton», espace littéralement «infolable aux pieds» qu'on se contentait d'enclorre ou de borner. Mais le fait est que jours et lieux saints sont le plus souvent technicisés : la messe dominicale met en oeuvre un bâtiment, des vêtements, divers récipients, un livre, etc. ; l'église est construite et équipée de tout un mobilier et les sanctuaires eux-mêmes, dans le catholicisme, ne

restent jamais en l'état d'un terrain naturel. C'est pourquoi ils sont du ressort de l'archéologie<sup>3</sup>.

Mais, traitant naguère des priorités de l'archéologie moderne et particulièrement de celle du catholicisme, j'ai déjà expliqué ici que tout ce qui est archéologisable en théorie ne mérite pourtant pas toujours d'être en pratique archéologisé<sup>4</sup>. Il est donc indispensable d'examiner quelles bonnes raisons existent, dans le cadre plus vaste de l'archéologie du catholicisme français récent, d'entreprendre ou de promouvoir cette investigation des sanctuaires hypèthres dont mes articles sur Pontchâteau, puis sur les grottes de Lourdes ont déjà, dans *RAMAGE*, ouvert la voie<sup>5</sup>. Celles que j'aperçois sont de deux ordres.

La principale, d'ordre historique, est la floraison de ces sanctuaires dans la France des XIXe et XXe siècles. Il y a naturellement les grands, connus de tout le monde, voire du monde entier : Lourdes, La Salette, Ars, Pontmain... Mais, bien davantage, tous les petits, de notoriété étroitement locale, qui parsèment les campagnes françaises : j'ai cité, à propos du Calvaire de Pontchâteau, plusieurs chemins de croix de plein air appartenant à des régions diverses, mais la liste n'en est évidemment pas close ; les grottes de Lourdes sont, stricto sensu, innombrables ; je vais avoir à évoquer plus bas l'essaimage de La Salette et divers «jardins de dévotion» ; et l'on verra dans l'article suivant tous les sanctuaires de plein air qu'A. Paillet a su découvrir à travers le Bourbonnais. Or, sans en être l'exclusivité - exemplairement, le Calvaire de Pontchâteau remonte au P. de Montfort, à l'orée du XVIIIe siècle -, ce genre de lieu de culte est un trait dominant du catholicisme des XIXe et XXe siècles ; c'est du moins la date de tous ceux que je connais : si j'ai raison, dans l'archéologie du catholicisme français récent, de vouloir privilégier ce qui en est spécifique, il est sûr que les sanctuaires hypèthres doivent compter parmi les priorités.

Une seconde raison est d'ordre méthodologique : on a naguère souligné ici avec beaucoup de force combien il est important de ne pas laisser l'archéologie moderne croupir dans le goût des seules séries où risquent de l'induire les us de sa voisine, l'histoire de l'art<sup>6</sup>. Or, comme je l'avais d'entrée indiqué à propos du Calvaire de Pontchâteau, les sanctuaires hypèthres sont une excellente occasion de pratiquer l'archéologie des ensembles<sup>7</sup>. Il est juste d'ajouter que le conseil vaut aussi pour l'archéologie classique, trop encline à se limiter aux seuls ensembles stratigraphiques. Par exemple, il serait temps d'étudier le sanctuaire de Délos autrement qu'en pièces détachées - le Létoon après les temples d'Apollon, l'Artémision après le Létoon, etc. - sans jamais considérer d'ensemble la machine qu'elles constituent. Le gain n'est pas de pure méthode, ce qui serait assez vain : en tant que l'ensemble s'inscrit forcément dans l'espace, il dessine une «topographie sacrée» qui me semble un peu négligée, peut-être parce que, surtout avidé de datation, l'archéologie se soucie de l'occupation du temps plus que de l'espace. Or, dans un sanctuaire antique comme celui de Délos où il a fallu caser des dizaines de divinités, le problème se pose à l'évidence de la répartition spatiale de leurs sanctuaires et j'ai cru moi-même pouvoir en déceler certains principes<sup>8</sup> ; et il en va

de même de la campagne de la Grèce moderne où s'éparpillent des dizaines de chapelles (à Mykonos, on avance le chiffre de trois cent soixante-cinq pour une île de quelque trois mille habitants). Mais il paraît assez oublié en France où, de fait, l'espace cultuel s'est ordinairement restreint peu à peu à un point unique, l'église paroissiale : dans un département comme la Mayenne, par exemple, on a assez récemment cessé de fréquenter les chapelles de campagne, trop liées à des croyances et pratiques que fidèles et clergé s'accordent aujourd'hui à rejeter (il faut voir à Vaiges le délabrement actuel de la chapelle de st Thuribe<sup>9</sup>, encore en service dans les années 1940 !).

Ce sont les sanctuaires hypéthres qui, je crois, offrent le cas le plus intéressant de topographie sacrée catholique. Mais, dans la pratique, l'archéologie en est difficile, pour des raisons que j'ai déjà indiquées en d'autres occasions<sup>10</sup> : on ne saurait viser à la synthèse ni avancer des conclusions acceptables sans l'appui de ces nombreuses et sérieuses monographies préalables dont l'archéologie classique, entre autres, est, après deux siècles d'existence, aujourd'hui dotée. Or, les sanctuaires hypéthres, hormis quelques-uns de grande notoriété comme Lourdes ou Ars, sont aussi nombreux qu'obscurs : aurais-je visité celui de Chaumussay sans le conseil de Laurent Guillaud, ou celui de St-Clément de l'Allier sans Antoine Paillet ? Mais je persiste à croire qu'un échantillonnage, même aléatoire, s'il ne permet pas d'établir une distribution spatiale ou temporelle, suffit du moins à esquisser une catégorisation<sup>11</sup>, et c'est donc à celle-ci que je me limiterai ici.

#### 4. Catégorisation des sanctuaires hypéthres

Si, par définition, tous les sanctuaires hypéthres ont en commun d'être de plein air, ils n'en sont pas moins d'une grande diversité qu'on observe pour le moins aux deux plans de l'ergologie et de l'axiologie.

##### *A. Diversité des configurations.*

Tout sanctuaire est un habitat, et c'en est même une des formes les plus pures ; si par ce terme, en effet, on désigne comme nous le logement de la personne en regard du «gîte» où loge le sujet<sup>12</sup>, le sanctuaire, en tant qu'il est le logement des fidèles qui s'y rassemblent, conjoint, certes, gîte et habitat ; mais, en tant qu'on y loge aussi Dieu qui y est personnellement, mais non physiquement présent, il offre la particularité de n'être qu'un habitat, exactement comme le cénotaphe<sup>13</sup> ; ce qui explique que «sanctuaire» puisse s'employer hors de tout contexte religieux (par exemple «sanctuaire patriotique»), de la même façon que «culte», entendu comme la fréquentation de la personne en l'absence du sujet<sup>14</sup>.

Tout en étant l'organisation outillée du lieu saint, c'est donc quand même au plan sociologique que le sanctuaire trouve sa définition et, dès lors, on ne doit pas attendre qu'il présente une grande homogénéité ergologique. De fait, nos sanctuaires hypéthres sont configurativement divers :

- ils sont d'étendue variable : le sanctuaire de Lourdes couvre des hectares, mais on ne saurait exclure les Vierges colossales isolées comme celle de Monton (Puy-de-Dôme) seule sur sa colline<sup>15</sup>, ni même les Vierges de moindres dimensions (entre cent exemples celle qui se dresse dans son petit enclos entre Iffendic et St-Gonlay, Ille-et-Vilaine) ou les croix dispersées dans les campagnes, dont certaines, élevées en souvenir d'une mission, peuvent n'avoir pas été le lieu d'un culte, mais dont d'autres étaient but ou étape de processions, et en particulier celles des Rogations<sup>16</sup> ;

- les uns sont concentrés, sans être forcément enclos, tandis que d'autres sont dispersés : le sanctuaire de Lourdes et celui de Pontchâteau sont d'un seul tenant, le premier enclos d'une grille et le second ouvert ; mais on verra plus loin que les éléments du sanctuaire d'Ars se répartissent à travers la ville profane ;

- il en est de permanents, comme ceux dont je traite ici ; mais aussi de provisoires, et par là-même plus difficiles à étudier<sup>17</sup>, comme les reposoirs fait d'échafauds démontables et de roses incapables de durer plus que l'espace d'un matin, que requéraient naguère les processions de la Fête-Dieu, ou celles du Voeu de Louis XIII le 15 août ;

- l'équipement, sur lequel j'aurai à revenir en détail, est également des plus divers : édifices, statues, images de toutes sortes, plantations.

### *B. Diversité des projets.*

Un autre genre de diversité des sanctuaires hypèthres, celle-ci axiologique, tient à la variété des projets sous-jacents à leur aménagement. Exactement comme plus haut formaient couple église paroissiale et messe dominicale, c'est ici encore aux mêmes raisons que répondent, spatialement, les sanctuaires et, temporellement, les fêtes. En effet, outre les dimanches ordinaires qui forment la plus grosse part du « cycle temporal », le calendrier liturgique comprend toute une série de commémoraisons qui constituent le reste du « cycle temporal » et tout le « cycle sanctoral » : on célèbre la mémoire soit d'événements (Pentecôte, Invention de la Croix) qui appartiennent pour la plupart à la vie du Christ (Noël, Pâques, Ascension, ...), ou, à moindre degré, à celle de la Vierge (Nativité, Annonciation, ...) ; soit de personnages qui sont les saints. Mais, de surcroît, le Missel romain prévoit des « messes votives » qui, au contraire des fêtes précédentes, ne se disent pas à des jours anniversaires précis mais se célèbrent assez librement « en l'honneur » du Saint-Esprit, de la Sainte Vierge, etc. Pareillement, parmi nos sanctuaires hypèthres, il en est qui ont pour raison d'être de commémorer un événement, comme les apparitions de la Vierge à Lourdes, ou un personnage, comme ste Thérèse de l'Enfant Jésus à Lisieux ; et d'autres qui ne sont pas plus liés à un endroit particulier que les messes votives ne le sont à un jour précis et que par symétrie j'appellerai les « sanctuaires de dévotion ».

Des deux genres de diversité, ergologique et axiologique, que je viens de distinguer, c'est le second que je retiens comme principe de division des sanctuaires hypèthres. En effet, avec ses deux catégories, le classement axiologique est simple et il

présente encore l'avantage d'ordonner la diversité ergologique, car ce ne sont pas les mêmes équipements que sanctuaires de commémoration et sanctuaires de dévotion mettent en oeuvre.

## I. SANCTUAIRES HYPÉTHRES DE COMMÉMORATION

### Les deux classes de sanctuaires de commémoration

La commémoration est habituelle, au moins dans notre civilisation, des «grands hommes» et «grands événements», contemporains ou anciens : avenue Gambetta et rue du 4 septembre, rues Vercingétorix et d'Alésia. Le christianisme n'échappe pas à cet usage général ; mais en regard de l'histoire tout court, exclusivement humaine et terrestre, il est une singularité de ce qu'en élargissant l'acception du terme, j'appellerai l'«histoire sainte», incluant le divin et le céleste : le personnage historique peut n'y être pas humain, de même que l'événement n'être pas accessible à l'observation de tout un chacun, ce qu'illustre exemplairement la Pentecôte. Se peuvent alors aussi bien célébrer une personne non humaine qu'un grand homme de l'histoire du salut et c'est ainsi qu'une église s'intitule aussi bien «du Saint-Esprit» (par exemple, dans le XIIe arrondissement de Paris) que «saint-Philippe» ou «saint-François» ; un événement analogue à ceux de l'histoire profane ou un événement mystique, l'invention de la Croix<sup>18</sup> ou la mort de st François de Sales qui ne sont pas d'un autre ordre que la découverte de l'Amérique ou la mort de Louis XVI, mais aussi les apparitions du Sacré-Coeur à ste Marguerite Marie Alacoque ou de la Vierge à Catherine Labouré qui ne risquent pas d'avoir leurs équivalents dans une histoire purement humaine.

Mais ces quatre types théoriquement possibles de commémoration - deux genres de personnes et deux genres d'événements, humains et célestes - ne me semblent pas tous représentés dans nos sanctuaires hypéthres français. Ceux-ci, je crois, ne se rapportent pas au souvenir de personnes célestes ni d'événements humains, mais seulement à celui de personnages humains, même si l'histoire sainte en fait mystiquement les saints du ciel, et de ces événements célestes que sont les apparitions : d'une part, des sanctuaires de commémoration d'une existence terrestre comme ceux d'Ars et de Lisieux ; de l'autre, des sanctuaires de commémoration d'apparition céleste comme La Salette, Lourdes ou Pontmain.

### Le moment et l'endroit

Qu'on célèbre la mémoire d'un événement ou d'un individu, se pose aussitôt le problème du choix du moment et de l'endroit de la commémoration.

Comme le temps s'écoule, on est contraint de se contenter d'un moment similaire ; c'est, grâce au retour cyclique des mêmes jours dans le calendrier, l'anniversaire : anniversaire de l'événement, comme sont ceux du 14 juillet, du 11 novembre, et tout pareillement de Pâques ou de Noël (peu important, en ce dernier cas, que la date retenue

ne soit pas celle de l'événement réel, car nous ne répéterons jamais assez, quoi qu'on dise, que l'historique n'a pas forcément à être véridique) ; ou anniversaire de l'individu qui est, à l'ordinaire, celui de sa naissance, comme dans les célébrations familiales, ou celui de son décès, comme il est de règle dans le calendrier catholique pour la raison qu'en fêtant la mort terrestre du saint, l'Eglise célèbre en réalité sa naissance au Ciel.

Tout en répondant aux mêmes raisons que le choix du moment, celui de l'endroit est encore plus facile : parce qu'au lieu de couler comme le temps, l'espace est fixe, ce n'est plus en un moment similaire, mais au même endroit que se commémorent événement ou personnage : où mieux qu'à Lourdes célébrer la mémoire des apparitions qu'y fit la Vierge en 1858 ? où mieux qu'à Lisieux, celle de sainte Thérèse de l'Enfant Jésus qui y gagna son Ciel ? C'est même précisément cet enracinement au lieu de ce qu'ils commémorent qui distingue les sanctuaires dits ici de commémoration d'avec leur «essaimage» (ci-dessous, section C) et, à plus forte raison, d'avec les «sanctuaires de dévotion».

## A. LES SANCTUAIRES DE COMMÉMORATION D'UNE EXISTENCE TERRESTRE

### 1. Le cas d'Ars

Pour étudier les deux genres de sanctuaires de commémoration que j'ai distingués, il m'a paru commode d'examiner chaque fois un cas précis. S'agissant de l'existence terrestre d'un saint, les deux meilleurs exemples, en France du moins, me semblent être Lisieux et Ars ; comme il fallait bien opter, j'ai choisi Ars<sup>19</sup>.

Configurativement, le sanctuaire d'Ars (Ain) n'est ni enclos ni d'un seul tenant. Le noyau central comprend :

- la vieille église paroissiale du saint Curé, avec son confessionnal, sa chaire, etc., mais augmentée de la basilique qu'on y a accolée et qui abrite la châsse contenant ses restes ;

- le presbytère, sinon exactement conservé dans l'état qu'il était de son temps, du moins remis en un état voisin (ici encore, l'historique peut se passer d'être authentique) ;

- la «Chapelle du Cœur» élevée pour recevoir le reliquaire contenant son cœur ;

- la petite esplanade où, derrière la basilique, a été récemment aménagée une crypte souterraine et où s'élèvent une croix de mission érigée par le Curé d'Ars lui-même en 1847, une statue de Notre-Dame de Lourdes (1875) et une de Jeanne d'Arc.

A quoi s'ajoutent :

- au Nord, datant de 1881, la statue de ste Philomène pour laquelle le saint Curé avait une piété particulière ;

- au Sud, le «Monument de la rencontre», image statuaire du premier moment de la vie pastorale de Jean-Marie Vianney à Ars, sa rencontre avec Antoine Givre lors de son arrivée en février 1818 ;

- et bien entendu des hôtels accueillant les pèlerins, un abri avec tables et bancs pour ceux d'entre eux qui viennent munis de leur repas, des boutiques d'objets pieux qui leur proposent des images en tous genres du saint Curé.

## 2. L'équipement du sanctuaire d'Ars

Tel est l'aspect qu'au premier abord offre le sanctuaire ; mais si, rompant l'agencement topographique, on en catégorise les éléments en raison de leur destination, ainsi que je l'ai fait naguère du Calvaire de Ponchâteau<sup>20</sup>, on les répartit aisément dans les deux classes de choses qui, ouvrées ou non, servent à maintenir la présence de l'absent et à conserver sa mémoire :

1° Ses reliques : s'agissant du Curé d'Ars, le mot ne surprend pas puisque dans l'usage de l'Église, il désigne couramment des restes mortels qu'elle conserve de ses saints. Mais, en fait, je le prends ici dans l'acception plus étymologique et moins restrictive de tout «ce qui reste» de quelqu'un en dépit de son absence physique. Dès lors, s'il est vrai, comme l'enseigne J. Gagnepain, que, par son double sens, le vieux terme du droit romain «compos sui», à la fois «maître de soi» et «maître de son bien», définit exactement la personne, ou, en d'autres termes que, socialement, on n'est que par ce qu'on a (d'où la liaison étymologique qui n'est pas neutre de l'habit, de l'habitat, de l'habitus et de l'avoir ; d'où aussi la fréquente association de la condamnation à mort et de la confiscation des biens, laquelle est, pour l'état ou le souverain, bien plus qu'une occasion perverse de s'enrichir), il faut que les reliques soient aussi de deux ordres :

a) de celui de l'être : ce sont, dans l'acception étroitement ecclésiastique du mot, les reliques du Curé, choses toutes naturelles qui n'ont partie liée à la technique que pour autant que la conservation en requiert des reliquaires : le corps de saint Jean-Marie Vianney repose, selon l'usage, dans son portrait en cire et vêtu de ses vêtements, à l'intérieur d'une châsse déposée dans la basilique ; mais, en 1905, année de sa béatification, comme il est arrivé à d'autres que les saints (par exemple, à Gambetta), on s'est livré sur la dépouille du saint Curé à un acte de chirurgie posthume : son cœur a été prélevé et placé dans un emboîtement gigogne de reliquaires fabriqués à cette fin : une urne, la petite châsse qui la contient et la «Chapelle du Cœur» qui abrite le tout. En cela, la technique, une fois de plus (comme dans le portrait, entre autres<sup>21</sup>), contribue à fictivement réaliser les aspirations de la personne : par la conservation, la pérennité ; et par la duplication résultant du dépeçage, l'ubiquité ;

b) de celui de l'avoir : le sanctuaire d'Ars conserve aussi en relique ce qui appartenait à saint Jean-Marie Vianney, soit ses biens propres, comme ses livres, sa discipline, son miroir et même ses souliers ; soit ce qu'il possédait de par son ministère : son église paroissiale qu'on a conservée telle quelle, avec tout le mobilier dont il usait, le confessionnal, la chaire à prêcher, la chaire des catéchismes, et son presbytère.

2° Les images : si j'ai raison de croire que la destination peut, entre autres, en être d'évocation et de convocation<sup>22</sup>, c'est sûrement à cette seconde catégorie que se doit rattacher le portrait en cire, déjà évoqué plus haut, qui, placé dans la châsse et contenant

ses restes mortels contribue, avec eux et autant qu'eux, à maintenir le saint Curé visiblement présent à Ars, non plus physiologiquement puisqu'il est mort, mais sous cet autre mode de matérialité, fictive<sup>23</sup>, que la technique place à notre portée. Et, peut-être aussi, aux quatre coins de sa châsse, les statues de ses quatre saints favoris et, à un carrefour de la ville, celle de ste Philomène qui, exactement comme les portraits des membres défunts ou absents de la famille ou comme la statuomanie toute contemporaine des Républicains<sup>24</sup>, ajoute à la présence du Curé celle, tout aussi fictive, d'un «des siens», non plus quelqu'un de sa famille ou de sa faction, mais de «son paradis», lequel est mystiquement l'exact équivalent de la société que phénoménologiquement chacun se donne.

À ces images de convocation, peut-être faut-il encore rattacher le Monument de la Rencontre en tant qu'il pérennise l'instant déterminant de l'histoire du Curé (en stricte étymologie : le «moment», «mouimentum» qui met en branle tout ce qui suit). Mais les autres images sont de simple évocation, servant comme une narration à faire connaître ce qui s'est passé, en particulier les vitraux qui, dans l'église paroissiale, montrent le baptême de J.-M. Vianney, ses pénitences, les apparitions dont la Vierge et st Jean-Baptiste l'ont gratifié, etc.

### 3. Le pèlerinage, ou l'être et la mémoire

Il se pose ici une question de terminologie. J'avais d'abord qualifié de «mémorial» le sanctuaire d'Ars, de même qu'à Pontchâteau j'avais regroupé sous le nom de «mémorial local» la tombe et la statue de l'abbé Gouray et le Moulin du P. de Montfort<sup>25</sup>. Mais il m'apparaît aujourd'hui, en particulier après les travaux de P.-Y. Balut sur l'archéologie de la mort et les monuments aux morts (sur ces derniers, voir l'article publié plus loin), qu'il importe de réserver le terme de «mémorial» à ce qui matérialise ou outille la mémoire et de le tenir pour l'«homologue technique du memento verbal»<sup>26</sup>. On ne saurait donc y inclure les reliques qui, tant corporelles que vestimentaires et stabulaires, ressortissent à l'être et non pas au connaître, à l'histoire et non pas à la représentation que la mémoire nous en conserve, même si, à l'évidence, elles peuvent aussi «faire penser» à l'absent, mort ou éloigné, en rappeler le souvenir.

J'ai donc renoncé à dénommer «mémorial» tout ce qui se rassemble autour de la personne du saint Curé : justement parce qu'il s'agit de la personne, il serait fort préjudiciable, en suivant la mode actuelle qui ramène si volontiers tout l'humain à des faits de représentation, de rétrécir l'équipement du sanctuaire d'Ars à une simple affaire de mémoire, d'aptitude à conserver une connaissance antérieure et à maintenir en notre esprit ce qui ne nous est pourtant plus perceptiblement sensible (ce qu'est pour nous cet «imaginaire» aujourd'hui aveuglément galvaudé). Tout au contraire, en ce qu'il inclut les reliques et des images de convocation, le sanctuaire d'Ars est bien plus fondamentalement une affaire sociale ; ou, puisqu'il s'agit d'un mort, autant et plus que celui du mnéma, il est, pour parler comme P.-Y. Balut, de l'ordre du dortoir<sup>27</sup>.

Aussi, comme ce dernier, suppose-t-il la fréquentation ; pour se souvenir, nul n'est besoin de se déplacer, mais la personne se visite : le sanctuaire d'Ars est aussi un pèlerinage. Alors que, par définition, l'église paroissiale est celle des naturels de l'endroit, le pèlerinage accueille (c'est l'étymologie du mot) des pérégrins, c'est-à-dire des étrangers, des non-indigènes qui n'ont pas là leur chez-soi. Le sanctuaire, pour cela, doit s'adjoindre un hôpital, ici encore étymologiquement cela s'entend, c'est-à-dire le logement d'hôtes qui ne font que passer : d'où la vastitude du sanctuaire et les bâtiments d'hébergement.

#### 4. Saint local et Église universelle

Équipé pour conserver non seulement la mémoire du saint Curé, mais son être même, le sanctuaire d'Ars ne peut toutefois pas ne pas être aussi un lieu de culte catholique, c'est-à-dire, toujours étymologiquement, conforme à l'universalité de l'Église. Aussi inclut-il non seulement quelques-uns des éléments qui, à l'époque, équipent couramment les sanctuaires de dévotion comme les statues de Jeanne d'Arc ou de la Vierge de Lourdes, mais évidemment aussi une église propre aux cérémonies habituelles du catholicisme, avec autel, tabernacle, etc.

Cela allait sans dire. Il n'en est pas moins vrai qu'Ars présente une curieuse image du catholicisme. A son théocentrisme ordinaire se substitue ici un «Vianneycentrisme» que manifestent *usque ad nauseam* les vitrines des magasins de souvenirs occupées par des dizaines de bustes du saint Curé en tous formats ; un des étudiants auxquels l'an dernier je présentais le sanctuaire d'Ars a même chuchoté qu'on dirait d'un «Vianney super-star». Encore renforcée ici en ce qu'au saint Curé lui-même s'ajoutent les effigies de ses saints préférés qui forment comme un «paradis à la mode d'Ars», c'est la même situation qu'on retrouverait à Lisieux et dans les autres sanctuaires dont la destination est de commémorer l'existence terrestre d'un saint ayant, dans ce lieu, vécu en chair et en os comme n'importe quel personnage de l'histoire profane : tandis qu'ailleurs ils ne sont qu'un saint dans la foule innombrable des élus, ils tiennent ici le devant de la scène et bouleversent ainsi, en cet endroit singulier, la hiérarchie canonique et catholique du Royaume de Dieu.

## B. LES SANCTUAIRES DE COMMÉMORATION D'UNE APPARITION CÉLESTE

### 1. Le sanctuaire de La Salette

Pour exemplariser les sanctuaires commémorant une apparition céleste, je pouvais choisir le plus connu des sanctuaires hypèthres français, celui de Lourdes ; mais l'ampleur que lui a valu cette notoriété le rend ici un peu encombrant et j'ai préféré retenir le sanctuaire, bien plus restreint, de La Salette<sup>28</sup>.

Non enclous mais isolé en pleine montagne, il consiste en assez peu de choses : trois groupes statuaires figurent les trois phases de l'apparition du 19 septembre 1846 : la

Vierge en pleurs, la Conversation, l'Assomption. Entre les deux premières images et la dernière, un chemin de croix dont le lent parcours doit, j'imagine, faciliter la méditation. A quoi s'ajoutent, comme à Ars, la basilique ; ce que j'appelais plus haut l'«hôpital», c'est-à-dire les bâtiments accueillant les pèlerins, ainsi que le stand de souvenirs ; et, enfin, une chapelle qu'entourent des tombes de missionnaires et une statue de ste Philomène, «inspiratrice du pèlerinage national».

## **2. L'équipement du sanctuaire de La Salette : prépondérance de l'image**

La catégorisation des éléments du sanctuaire est ici autrement plus simple qu'à Ars. Une part commune à tous les lieux de culte du catholicisme : la basilique. Une autre, commune à tous les pèlerinages : l'«hôpital». Dans une troisième part, ce qui ressortit à l'équipement de la dévotion contemporaine : le chemin de croix. En quatrième lieu, un cimetière qui n'est pas directement lié à l'apparition.

En sorte que de celle-ci, la commémoration se réduit aux trois groupes statuaires. En regard du sanctuaire d'Ars, c'est bien peu de chose. Cela ne tient pas, je pense, à la relative médiocrité cultuelle de La Salette, car la situation n'est guère autre à Lourdes ; mais s'explique par la différence qui est inhérente à la commémoration d'une existence terrestre et à celle d'une apparition céleste. A Ars, pléthore de reliques dûment visibles et palpables pour tout un chacun ; et virtuellement au moins, une infinité d'images puisqu'on a toute une vie à y montrer et à y raconter. Mais à La Salette ? en regard des reliques, rien qu'un endroit, certes d'élection surnaturelle, mais qui n'est même pas, comme la grotte de Lourdes, distinctement localisé. Et en regard de l'imagerie d'un homme de chair et d'os dont des milliers de gens ont vu des années durant la physionomie et les actes, rien que l'image d'une courte apparition réservée à deux enfants.

Alors que le saint perdure en ses reliques de toutes sortes, l'apparition ne se pérennise que dans l'imagerie et limitée à ce qu'autorise la relation parfois incertaine d'un tout petit nombre de visionnaires<sup>29</sup>. Encore, à La Salette, a-t-on pu l'étoffer en tirant d'une seule apparition trois images, alors qu'à Lourdes les dix-huit apparitions se sont résumées en une seule image, pour la raison, j'imagine, que chacune d'entre elles ne s'est singularisée que par les discours de la Vierge. Il est vrai que, là, la grotte de Massabielle offrait un cadre spatial bien individualisé qui permettait de mettre en scène l'épiphanie mariale, même restreinte à une seule image, de façon autrement plus évocatrice que le morceau de terrain quelconque qu'avait occupé la Vierge de La Salette (aussi à Lourdes même, ne manqua-t-on pas d'utiliser le décor de Massabielle en plaçant la statue de la Vierge là où elle était apparue).

## **C. LE PROBLÈME DE L'ESSAIMAGE**

### **1. L'«essaimage» des grands sanctuaires**

Si l'indigence de l'équipement de La Salette tient ainsi à l'absence de reliques, celle-ci peut expliquer qu'à l'inverse des sanctuaires de commémoration d'existences

terrestres, ceux de commémoration d'apparitions célestes semblent avoir seuls donné lieu à ce qu'à propos de Lourdes j'ai naguère appelé ici un «essaimage»<sup>30</sup> : des grottes imitant plus ou moins étroitement celle de Massabielle et assorties d'une statue de la Vierge et parfois de celle de Bernadette, répètent le sanctuaire de Lourdes à travers toute la France, et ailleurs (depuis mon article de *RAMAGE* 4, on m'en a signalé à Taormina). Ces petits sanctuaires hypèthres de campagne échappent à l'initiative et à l'autorité de Lourdes et c'est pourquoi le nom d'«essaimage» leur va mieux que ceux de «filiales» ou de «succursales» auxquels on pouvait penser. Quant à leur rôle, il est l'inverse du pèlerinage : pour reprendre ma formule d'alors, Mahomet, dans le pèlerinage, vient à la montagne ; par l'essaimage, c'est la montagne qui vient à Mahomet<sup>31</sup>.

## 2. Le cas de La Salette

L'essaimage de Lourdes nous est, certes, le plus familier parce que c'est le plus abondant. Mais ce n'est pas le seul : quoique bien moins ample, il est aussi un essaimage de La Salette dont l'apparition n'a pas seulement donné lieu à la production d'images pieuses et de médailles<sup>32</sup>, ou de vitraux qui parfois l'associent à celles de Lourdes et de Pontmain<sup>33</sup>, et même à l'érection d'églises, telles «La Salette» de Saint-Martin des Champs près de Morlaix où la Vierge en pleurs est placée sur l'autel tandis que la Conversation paraît deux fois, dans l'église et, extérieurement, à son faite<sup>34</sup> ; ou le sanctuaire du 27 rue de Dantzig à Paris (XVe arr.), datant de 1858, où le groupe de la Conversation se place derrière l'autel sur un fond figurant la basilique de La Salette (l'église toute proche, construite en 1965, contient une Vierge en pleurs) ; ou encore, au Portugal, la chapelle d'Oliveiras de Azemeis dont le gable porte la statue de l'Assomption, tandis que la Vierge en pleurs et la Conversation sont figurées sur deux vitraux de l'abside. De surcroît, se rencontrent ici et là de petits sanctuaires hypèthres analogues aux grottes de Lourdes et qui sont des Salettes par cela seul que s'y érigent les trois mêmes groupes statuaires qu'au lieu même de l'apparition. Voici, classés dans l'ordre alphabétique des départements, ceux que je connais, mais il est sûr d'avance qu'une investigation systématique accroîtrait rapidement la liste.

### *Allier*

Avermes (03000)

Saint-Clément (03250)

Le Vernet (03200)

Laprugne (03250)

Jenzat (03800)

Voir ci-dessous pp.90-91 les notices d'A. Paillet.

### *Maine-et-Loire*

La Bohalle (49800) : la Vierge en pleurs et la Conversation dans un enclos qu'entoure un rosaire pédestre (cf. ci-dessous p.80) «inauguré le 19 septembre 1890» (une carte postale du début du siècle montre que les deux groupes étaient alors différemment

disposés) ; l'Assomption au faite d'une chapelle. De l'autre côté du chemin, grotte de la Ste Famille et Crucifix avec la Vierge, Marie-Madeleine et st Jean.

#### *Morbihan*

Limerzel (56220). Hors du bourg, dans un chemin creux au-delà d'un lotissement récent, un socle qui peut avoir été une fontaine porte une niche datée de 1953 contenant les statuettes de la Conversation (la Vierge est haute de 80 cm environ, un des enfants est décapité et de l'autre ne subsiste que l'arrachement des pieds).

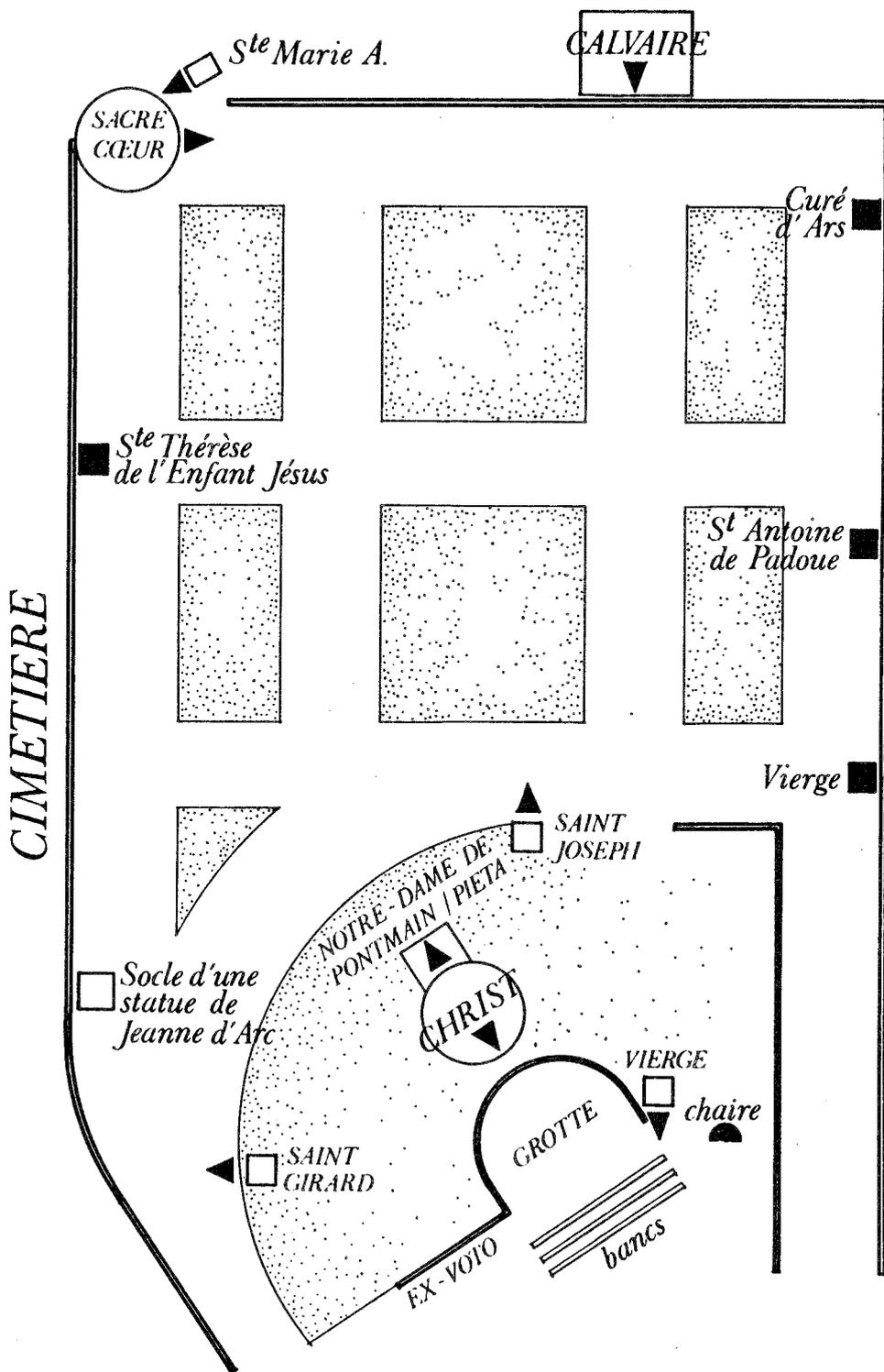
#### *Deux-Sèvres*

Argenton-Château (79150). Sur le coteau de la rive gauche de l'Argenton (en face de la ville qui est bâtie sur la rive opposée) parmi les arbres, édicule de plan pentagonal (côté : environ 1.75 m) en haut d'un escalier de douze marches, fermé d'une grille et contenant un autel qui porte une statue, à peu près de grandeur naturelle, de la Vierge de La Salette.

#### *Vendée*

La Rabatelière (85250), déjà cité dans *RAMAGE*, 2 (1983), p.18, et 4 (1986), p.151, avec une erreur sur le département : les groupes de La Salette sont disposés sur un coteau, associés à un rosaire pédestre (cf. ci-dessous p.80) et à un chemin de croix non imagé.

S'il est ainsi, très abondant, un essaimage de Lourdes et, apparemment bien plus réduit, de La Salette, en revanche je n'en connais pas de Pontmain, même en Mayenne ; cela peut tenir à la faible diffusion du culte, restreint quasiment à ce département où la facilité d'accomplir le pèlerinage a pu freiner le désir d'avoir à domicile le sanctuaire des apparitions. Mais c'est, je crois, pour une tout autre raison qu'il n'existe pas non plus - à ma connaissance, donc sous bénéfice d'inventaire - d'essaimage d'Ars ni de Lisieux. Si tel est bien le cas, l'explication me semble en résider dans la différence d'équipement de nos deux types de sanctuaires de commémoration et, plus généralement, dans celle, déjà expliquée ici, de la relique et de la réplique<sup>35</sup> : la première, qu'elle soit ou non par ailleurs un produit de la technique, ne se définit que sociologiquement, par la personne à laquelle elle se rattache, et est aussi unique, n'est pas plus réitérable que celle-ci ; tandis que la seconde doit à sa technicité d'être reproductible à un nombre indéfini d'exemplaires<sup>36</sup>. Or, pour une part importante, l'équipement d'un sanctuaire de commémoration d'existence terrestre comme celui d'Ars est fait de reliques qui, uniques, ne peuvent être mises ailleurs, sauf à dépouiller le sanctuaire principal, celui qui est aussi le lieu de l'existence. Dans les sanctuaires de commémoration d'apparition céleste, au contraire, si relique il y a, ce n'est justement que ce lieu, un instant occupé par l'apparition, emplacement parfois aisé à reconnaître comme la grotte de Lourdes ou le chêne de Fatima, et parfois aussi carrément indifférencié comme à La Salette ; mais de reliques liées à son être ou à son avoir, point ; là tout tient au souvenir : aussi l'équipement consiste-t-il essentiellement en images. Dans le premier cas, l'importance de reliques uniques exclut, ou freine l'essaimage ; dans le second, la prépondérance des images, dont on peut n'importe où installer des répliques, le facilite au contraire.



Bazouges (Mayenne). Plan (à main levée) du «jardin de dévotion».

## II. SANCTUAIRES HYPÈTHRES DE DÉVOTION

Ce que j'entends par essaimage est donc précisément le déplacement multiplié d'un sanctuaire hors de son lieu d'origine, non pas le déplacement par l'image d'un événement hors du lieu et du temps où il est survenu. C'est pourquoi je n'inscris pas parmi les faits d'essaimage la prolifération, au XIX<sup>e</sup> siècle, des chemins de croix tels que celui de Pontchâteau puisqu'ils ne dérivent pas directement d'un sanctuaire spécialement destiné à commémorer la Passion du Seigneur, non plus que les crèches de Noël<sup>37</sup> ; et pourquoi je les classe donc dans ma seconde catégorie de sanctuaires hypèthres, ceux que je dis de dévotion.

Ceux-ci sont aux fêtes de dévotion ce que les sanctuaires de commémoration sont aux fêtes telles que Noël ou la Saint-Étienne, par lesquelles se célèbre la mémoire de ces événements de l'histoire sainte que sont la Nativité de Jésus ou la naissance au ciel du premier martyr de l'Église. En effet, universellement placées à des dates déterminées ou laissées à l'initiative individuelle, la liturgie prévoit des cérémonies qui ne commémorent rien, mais se rapportent à tel aspect particulier de la divinité, par exemple la fête du Sacré-Coeur ; ou de la Vierge, comme la fête (aujourd'hui supprimée) de « Marie refuge des pécheurs », ou encore ce sont les « messes votives » déjà évoquées plus haut qui servent à manifester une piété particulière pour le Saint-Esprit, la Vierge, les Apôtres Pierre et Paul, etc. Même si la liturgie en a fixé la date dans l'année ou, pour les messes votives, le jour dans la semaine, au départ le choix du moment restait libre ou répondait à des considérations extérieures (c'est aux socialistes qu'au bout du compte saint Joseph ouvrier doit d'être fêté le 1<sup>er</sup> mai<sup>38</sup> !), tandis que si sainte Thérèse d'Avila a achevé sa vie terrestre dans la nuit exceptionnelle du 4 au 15 octobre 1582, il n'est pas de meilleur jour pour commémorer sa naissance au ciel que le 15 octobre (inutile de préciser que toutes les fêtes de saints n'obéissent pas à cette règle simple, mais la date choisie correspond toujours à une raison biographique). Il en va de même de l'espace : c'est à Ars et à La Salette qu'il s'imposait de commémorer le Curé d'Ars ou les apparitions de La Salette, tandis qu'on pouvait élever ailleurs qu'à Montmartre la Basilique du Voeu National du Sacré-Coeur, ou qu'il était sans aucun dommage religieux que le P. de Montfort installât à Guérande le Calvaire qu'il essaya vainement d'ériger à Pontchâteau.

Mais cette indétermination préalable de l'endroit ne signifie pas que la raison d'être des sanctuaires de dévotion soit culturellement toujours imprécise ; tout au contraire, ce n'est le cas que de certains d'entre eux. Il me semble, en effet, qu'ils se divisent en deux catégories très distinctes selon qu'ils répondent ou non à une célébration liturgique.

### A. LES SANCTUAIRES POUR EXERCICES DE PIÉTÉ

Il est des sanctuaires, ou du moins des parties de sanctuaires, qui sont directement liés à un exercice de piété usuel, voire canoniquement institué. Le cas le plus net est celui

des Chemins de croix qui, en somme, outillent le pieux exercice du même nom ; à propos de celui de Pontchâteau, j'en ai déjà étudié ici les diverses configurations, imagièrès ou non, et je n'ai pas à y revenir<sup>39</sup>. Il suffit d'insister sur un point : que les sanctuaires hypèthres conviennent spécialement, non pas tant aux grands concours de fidèles que permettent aussi bien les grandes cathédrales, basiliques ou autres églises, mais aux parcours pédestres, aux processions bien sûr et précisément à ce cheminement par lequel les fidèles répètent la marche douloureuse du Christ vers le Calvaire.

Mais j'ai déjà dit dans *RAMAGE* qu'il est dans la liturgie catholique un parcours non plus pédestre, mais ordinairement manuel : le chapelet, et plus largement le rosaire ; que rien n'empêche au fond de le transposer en un parcours pédestre jalonné de quinze mystères, comme le Chemin de croix l'est de quatorze stations ; et que c'est ce qu'on observe à La Rabatelière et à La Bohalle (cf. ci-dessus, pp.76-77), et, paraît-il, aussi au monastère de Santa Maria de Pedralbes à Barcelone.

A quoi s'ajoutent de ces sanctuaires provisoires dont j'ai parlé p.69, ces repositoires de quelques heures qui servent ou servaient de jalons à la procession de la Fête-Dieu ou, le 15 août, à celle du Voeu de Louis XIII.

## B. LES JARDINS DE DÉVOTION

D'autres sanctuaires non commémoratifs ne correspondent au contraire à aucun exercice de piété précis, mais plutôt à la contemplation entendue aux deux sens, trivial, de vision et, religieux, de méditation. Pour les dénommer, je prendrais bien à Renan l'expression de « parc mystique », mais comme il l'emploie dans le cas précis du Séminaire d'Issy (avec « imitation intérieure de la Santa-Casa de Lorette (...) et peintures emblématiques (: ...) la Rose mystique, la Tour d'Ivoire, la Porte d'or »)<sup>40</sup>, je préfère le terme très analogue de « jardin de dévotion ».

L'un des plus caractéristiques que je connaisse - et pour lequel j'ai justement inventé cette locution, et celle aussi de « compendium culturel »<sup>41</sup> - est perdu dans un petit bourg mayennais, à Bazouges (53200), aux portes de Château-Gontier : à la suite d'une mission prêchée en 1908, une paroissienne prend l'initiative de faire construire une grotte de Lourdes derrière laquelle s'étend un jardin dont le croquis, fait à main levée, que je reproduis p.78 montre à combien de dévotions il fait place : c'est comme un livre d'images pieuses qui serait habitable ! De même, quoique moins développé et de topographie plus confuse (du moins en son état d'abandon actuel !) le petit sanctuaire de Chaumussay (37350), déjà mentionné, comprend une double grotte avec Vierge à l'enfant et Sacré-Coeur, un petit oratoire de st Marc, une Pietà, une Mise au tombeau, un calvaire.

Au même groupe appartiennent encore tous les sanctuaires d'étendue minimale que j'ai évoqués en commençant : les simples croix ; les statues de la Vierge isolées en pleine campagne, souvent dans un tout petit enclos ; les calvaires où souvent la Vierge et saint Jean, plus rarement Marie-Madeleine (ainsi à La Bohalle, décrit plus haut),

accompagnent le crucifix ; et, bien entendu - mon classement des sanctuaires n'étant pas un rangement de réalités concrètes et globales -, tout ce qui dans les sanctuaires de commémoration n'intéresse cependant pas celle-ci, comme les statues de Notre-Dame de Lourdes et de Jeanne d'Arc à Ars ; et ce qui, dans les sanctuaires pour exercice de piété, est étranger à cet exercice, comme la grotte d'Adam sous la XIIe station de Pontchâteau.

De tous les genres de sanctuaires hypèthres que je viens de passer en revue, ce second groupe de sanctuaires de dévotion est de beaucoup le moins contraint : ni personnage ni événement précis à commémorer, et aucun impératif cultuel à respecter. Ainsi à Bazouges, l'ordonnance du sanctuaire est moins théologique que jardinière : c'est l'agencement de ce petit parc qui organise l'accumulation des images de dévotion. On devine que peuvent alors se manifester des choix bien intéressants, et que ce doivent être les moins catholiques, j'entends : les moins universels, c'est-à-dire ceux du patriotisme. Cela s'aperçoit bien à Bazouges : patriotisme étroitement local avec st Girard que personne ne connaît mais qui fut curé du lieu de 1070 à 1085 ; déjà régional avec la Vierge de Pontmain dont la renommée n'a jamais beaucoup dépassé la Mayenne et ses alentours ; national avec la grotte de Lourdes, la statue (disparue) de Jeanne d'Arc, les effigies du Curé d'Ars et de ste Thérèse de l'Enfant Jésus. Comme les sanctuaires de commémoration, toujours implantés sur le lieu de la vie du saint ou de l'apparition, ne peuvent, de soi, que conforter un catholicisme régional ou national, on mesure combien tous ces sanctuaires hypèthres français ont dû contribuer à l'épanouissement de ce catholicisme patriotique débordant dont j'ai plusieurs fois parlé dans *RAMAGE*<sup>42</sup>.

Enfin, et toujours du point de vue axioartistique, les sanctuaires de dévotion posent une question que ne soulèvent pas les sanctuaires de commémoration : le projet qui fait entreprendre la construction de ces derniers ne surprend pas dans une religion qui ne cesse, dans sa liturgie, de célébrer sa propre histoire, divine ou ecclésiastique. Mais pour quoi faire des sanctuaires de dévotion dont l'initiative ne semble pratiquement jamais revenir à la hiérarchie, mais à de simples prêtres comme l'abbé Gouray à Pontchâteau, ou une paroissienne à Bazouges ? A défaut d'enquêtes archivistiques sur les intentions des promoteurs, la date des sanctuaires fournit une réponse, au moins à titre d'hypothèse : ils sont contemporains de ce grand mouvement d'entre 1850 et 1914 où l'Église et les classes aisées s'évertuent à la reconquête d'un peuple reconnu déchristianisé. Or, s'il n'est certes nul besoin d'un palais parlementaire pour débattre des affaires publiques, ni de tombes pour honorer les morts, en tout cela la technique arrange quand même bien les choses. Pareillement, on peut prier partout, mais cela va mieux en des sanctuaires qui, on ne le redira jamais assez, répondent sans doute moins aux besoins préexistants de la piété qu'ils ne servent à la mettre ou la remettre en branle.

Philippe BRUNEAU

\* Les études III et IV ont paru dans *RAMAGE*, 4 (1986), pp.127-165.

1. «Téménos» dérive, en effet, du verbe «temno» qui signifie couper ou découper (cf. en français : tome, tomographie, hystérotomie, etc...).
2. Je ferais plus savant en écrivant téméné et naoi, comme certains disent un kouros et des kouroi. Il y a là quelque affectation, et quelque risque car j'ai eu des étudiants qui prononçaient un courros et deux courroies ! Restons donc français ! Je dis des témenos, comme je dis un Touareg et deux ersatz, sans montrer que je suis au fait de la façon dont ces langues bizarres fléchissent le radical du singulier au pluriel.
3. Ce qui n'implique pas qu'on la pratique beaucoup. Quand je vois (signalé dans les *Nouvelles de l'archéologie*, n°18, p.119) qu'un colloque s'est tenu à Londres sur «Religions sites in the Landscape», je me demande si on y a parlé des sanctuaires hypéthres contemporains.
4. *RAMAGE*, 4 (1986), pp.130-132.
5. *RAMAGE*, 2 (1983), pp.11-41 ; et 4 (1986), pp.151-165. - En ce qui concerne Pontchâteau, aux exemples que j'avais cités à la p.18 de mon article, je puis aujourd'hui ajouter le chemin de croix de Callac (Morbihan) dont les stations sont imagées par des statues de pierre de grandeur naturelle (une grotte de Lourdes au départ du chemin de croix), et celui d'Amettes (Pas-de-Calais), reliefs. A Chaumussay (37350), un Guide du Pèlerinage publié en 1896 sous le titre *Calvaire de Chaumussay* fait état p.16 des «stations du chemin de croix», mais actuellement, le long du sentier qui monte de la route vers un grand crucifix planté au haut de la colline, je n'en ai trouvé nulle trace.
6. P.-Y. Balut, *RAMAGE*, 2 (1983), pp.177-183.
7. *RAMAGE*, 2 (1983), pp.14-15.
8. Ph. Bruneau et J. Ducat, *Guide de Délos*, 3e édit. (1983), pp.42-43.
9. Que j'ai déjà mentionnée dans *RAMAGE*, 4 (1986), p.158. Cf., pour les sanctuaires ruraux de Provence, M. Varille, *Chapelles votives dans la campagne provençale* (Lyon, 1955).
10. A propos de l'archéologie de la République : *RAMAGE*, 3 (1984-1985), p.16.
11. *Ibid.*
12. J'ai défini ces deux termes dans *RAMAGE*, 5 (1987), pp.175 et 177 avec les notes 34 et 37, en les rapprochant des couples abri-habit, pourrissoir-dormitoire, pâture-repas.
13. Cf. P.-Y. Balut, *RAMAGE*, 3 (1984-85), p.102.
14. Cf. *RAMAGE*, 4 (1986), p.138.
15. Cf. les cas cités par Soeur Estelle Delamare, *RAMAGE*, 5 (1987), p.187.
16. Ces croix sollicitent l'attention depuis quelque temps : ainsi J. Chaize, *Croix du Velay et de la Haute-Loire* (Le Puy-en-Velay, 1964-78) ; Y.-P. Castel, *Atlas des croix et calvaires du Finistère* (Quimper, 1980) ; Ch. Talon, «Quelques croix du Bas-Dauphiné», dans *Evocations*, 39 (1983), pp.109-115 ; «Croix du Valois», *La Rurale* (Crépy-en-Valois, 1986).
17. Sur les difficultés de l'archéologie de l'éphémère, cf. ici-même, p.17 et n.18.
18. Cette fête, jadis inscrite le 3 mai au Missel romain, a été récemment supprimée, tandis que subsiste seule, le 14 septembre, la fête de l'Exaltation de la Croix.
19. Je n'ai pas utilisé Ph. Boutry et M. Cinquin, *Deux pèlerinages du XIXe siècle : Ars et Paray-le-Monial* (Paris, 1980).
20. *RAMAGE*, 2 (1983), p.15.
21. Cf. Ph. Bruneau, *RAMAGE*, 1 (1982), pp.85-87.
22. Sur ces termes, cf. *RAMAGE*, 4 (1986), pp.278-280.
23. J'ai déjà plusieurs fois indiqué que je prends ce mot en son double sens de «produit artificiellement» et «illusoire».

24. Sur ce rapprochement, cf. *RAMAGE*, 1 (1982), pp.89-90.
25. *RAMAGE*, 2 (1983), pp.36-37.
26. C'est la formule que j'utilise dans *RAMAGE*, 4 (1986), pp.139 et 143.
27. Ces deux mots sont définis par P.-Y. Balut, respectivement *RAMAGE*, 4 (1986), p.329 ; et 3 (1984-85), p.79.
28. Le livre de V. Bettega et R. Reymond, *La grande aventure du pèlerinage de La Salette de 1846 à nos jours* (1984), s'intéresse plus à l'histoire du pèlerinage qu'à l'aménagement du sanctuaire.
29. Dans le cas de Lourdes, j'ai souligné ce point en montrant les hésitations de Bernadette : *RAMAGE*, 4 (1986), p.155 et n.8.
30. *Ibid.*, p.151.
31. *Ibid.*, p.157.
32. Sur ces images et ces médailles, cf. V. Bettega et R. Reymond, *op.cit.* (supra, n.28), pp.150-177, avec une abondante illustration.
33. Voir les exemples que j'ai cités dans *RAMAGE*, 3 (1984-85), pp.40-41 ; et 4 (1986), p.165, n.23.  
Naturellement l'apparition de La Salette peut être figurée seule ; comme on l'attendait, c'est le cas dans l'église paroissiale de La Salette même où les trois vitraux de l'abside, datés de 1895, représentent les trois phases de l'apparition.
34. Je ne connais pas personnellement ce sanctuaire et j'utilise ici les renseignements que m'a aimablement fournis Mme Lejean-Ollivier.
35. *RAMAGE*, 2 (1983), p.41, n.26.
36. J'ai déjà eu l'occasion d'expliquer comment ce caractère de la technique est exploité dans le portrait et dans l'uniforme : *RAMAGE*, 1 (1982), pp.86-87, et 2 (1983), pp.156-157.
37. C'est du point de vue de l'efficace imagière, non comme exemples d'essaimage de sanctuaires que j'ai rapproché grottes de Lourdes, crèches de Noël et chemin de croix dans *RAMAGE*, 4 (1986), p.159.
38. Sur les dates diverses de cette fête distincte de celle du 19 mars, cf. P. Jounel, *Le renouveau du culte des saints dans la liturgie romaine* (Rome, 1986), p.127.
39. *RAMAGE*, 2 (1983), pp.18-28.
40. E. Renan, *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, IV, 2.
41. *RAMAGE*, 4 (1986), p.162.
42. *RAMAGE*, 3 (1984-85), pp.34-42 ; 4 (1986), pp.156-160.



# **LES LIEUX DE CULTE CATHOLIQUES EN PLEIN AIR DU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE DANS LE BOURBONNAIS**

## **INTRODUCTION**

La construction de sanctuaires de plein air au XIX<sup>e</sup> siècle dans le diocèse bourbonnais de Moulins s'inscrit dans le renouvellement, commun à tous les autres diocèses à cette époque, de l'équipement culturel catholique, également manifesté par l'érection de nouveaux sanctuaires couverts.

Mais, plus précisément, elle s'inscrit aussi dans les rapports conflictuels de l'Église militante avec la république laïcisante, l'imagerie déployée à l'extérieur touchant autant les adversaires que les partisans du catholicisme, alors que les images d'intérieur ne s'adressent qu'aux pratiquants.

Il paraît donc intéressant de faire un recensement, même sommaire, de la production catholique de plein air, surtout à l'échelle d'un diocèse extrêmement contrasté et réputé généralement peu clérical à côté de ses voisins auvergnats. A la suite de ce catalogue, je me borne à replacer le sanctuaire de plein air dans l'ensemble de l'équipement catholique diocésain, en envisageant les liens d'alternance et de complémentarité entre sanctuaire de plein air et sanctuaire couvert : je laisse de côté l'étude, tout aussi instructive, de leurs rapports d'opposition ou de composition avec l'équipement républicain de plein air, et les enseignements à en tirer sur les ruptures sociologiques du Bourbonnais.

## I. CATALOGUE

L'ensemble des images cultuelles présentées dans les sanctuaires de plein air est figuratif (croix, statues), exception faite d'un lieu de culte, à Mazerier, où c'est une colonne qui s'élève, en ex-voto, pour commémorer la fin des guerres napoléoniennes et le début de la Première Guerre mondiale (pl. VI, 1) : une des faces de la colonne porte l'inscription : «EXULTAT RELIGIO JUSTITIA OSCULATAE SUNT 1814» et une image du Sacré-Coeur entouré d'épines avec l'inscription : «TE DEUM 1914».

### 1. CROIX, CALVAIRES ET CHEMINS DE CROIX

#### A. Croix

La croix constitue le type le plus simple de lieu de culte en plein air, par conséquent le plus répandu, au croisement des chemins, sur les places (à proximité ou non de l'église), au centre des cimetières (Louroux-de-Bouble, mission de 1897 ; Marcillat-en-Combraille, mission de 1894 ; Monelay-sur-Allier, mission de 1895), avec des destinations variées, la plupart commémoratives (croix de missions), mais aussi, occasionnellement, gratulatoires, comme la croix érigée en mai 1894 à Noyant d'Allier en suite à un vœu fait pour obtenir de la pluie<sup>1</sup>. La croix est encore, non seulement comme image de la Passion, mais aussi comme insigne de la Chrétienté, le moyen le plus fréquemment utilisé - à toutes les époques - pour approprier au culte catholique le sanctuaire païen primitif, souvent encore en activité au XIXe siècle : ainsi des «Pierres Druidiques» de Bizeneuille, Estivareilles, de Coutines au Mayet-de-Montagne ou de la «Source antique» de la Font-Saint-Pierre à Loddes, où s'élève une croix portant l'image du saint de facture tout ce qu'il y a de plus industrielle, le catholicisme du XIXe siècle ayant eu à concurrencer dans nos campagnes autant la laïcité républicaine que la ténacité païenne.

Il n'est donc évidemment pas question d'inventorier chacune de ces croix, aussi nombreuses que les carrefours du diocèse, ni même de dresser une liste des différents types que déterminent le choix de formes et de matériaux variables (bois, pierre, métal forgé ou fondu), et (ou) l'ajout d'une décoration imagière, figurative ou abstraite (décor géométriques ou végétaux, emblèmes de la Passion - surtout en Montagne Bourbonnaise -, représentations du Christ crucifié, parfois dans un matériau différent de la croix et ajouté après coup<sup>2</sup>, et, comme c'est surtout le cas des croix industrielles de la fin du XIXe siècle, symboles des Evangélistes ou images de différents saints plaqués aux branches de la croix). Je signalerai simplement que rien ne distingue, sur le plan technique, la croix cultuelle de plein air de la croix tombale de cimetière, toutes deux fonctionnellement images de la Passion, au point que des produits identiques d'une même fabrique (Alfred Corneau, ou Corneau Frères, à Charleville), peuvent avoir indifféremment les deux destinations dans une même paroisse<sup>3</sup>.

## B. Calvaires

A la croix peuvent être ajoutées, en plus de l'image du Crucifié, les deux autres croix du Golgotha ou (et) les statues de Marie et de saint Jean qui permettent de constituer une représentation plus complète de la douzième station du Chemin de Croix, et que je nommerai *calvaire* pour les distinguer de la version abrégée qu'en est la seule croix du Christ avec ou sans son image dessus. J'en ai relevé sept :

1. A Arfeuilles, la croix avec l'image du Christ en fonte, et autour d'elle trois statues en fonte sur socle (la Vierge, Marie-Madeleine et saint Jean ?).

2. A Besson, une croix en ciment portant l'image du Christ en fonte, et les deux statues de Marie et saint Jean, également en fonte (H. 1.40 m), l'ensemble sur un piédestal portant l'inscription : «SOUVENIR DE LA MISSION DE 1889» ; le calvaire est situé à un carrefour, à la sortie du bourg (pl. VI, 2).

3. A Châtel-Montagne, un «calvaire dont les trois croix élèvent leurs têtes gigantesques jusqu'au milieu des nuages», élevé pendant la mission de 1862 puis restauré et complété par un chemin de croix hypèthre en 1894 (voir cat. n°8)<sup>4</sup>.

4. A Laprugne, dans les Bois de l'Assise, un calvaire à trois croix, dont celle du centre, sur piédestal, porte l'image du Christ.

5. Au Mayet-de-Montagne, les trois croix du Golgotha, en bois, avec l'image du Christ, en fonte, sur la croix centrale, sur une colline aux environs du bourg, non loin de la Grotte de Chez-Benon (voir n°24). Le calvaire semble avoir été érigé en clôture de la mission de 1909, comme en témoignent d'anciennes cartes postales ; mais l'ensemble, sauf peut-être le Christ, a été refait en 1949 ; à cette occasion ont été ajoutées deux statues grandeur nature (probablement Marie et saint Jean) dont ne subsistent que les socles.

6. A Saint-Clément, un «calvaire aux trois croix colossales», en bois, mentionné par l'abbé Boudant<sup>5</sup>, inauguré en juin 1857 à l'emplacement d'une croix plus ancienne a été refait à la suite de la mission de 1882 ; «renversé et brisé par un cyclone dans le courant de l'année 1912»<sup>6</sup>, il fut remplacé en 1912 puis à nouveau en 1940.

7. A Ygrande, un calvaire avec le Christ, Marie et saint Jean, en pierre, sur un piédestal et sous un clocheton couvert d'ardoises, dans le jardin d'une maison particulière ; une inscription apprend que le monument a été béni par M. Laurent, curé d'Ygrande, et érigé «PAR LES SOINS DE Mme VEUVE QUEUNE [EN] 1877».

## C. Chemins de croix

8. Il n'y a à ma connaissance qu'un seul chemin de croix hypèthre, élevé sur le Puy du Roc de Châtel-Montagne, près de la Vierge de 1893 (cat. n°16) en 1894. Les treize premières stations sont représentées chacune par une croix en bois disposée régulièrement le long d'un sentier, qui aboutit au sommet à une grande croix métallique, portant l'image du Christ en fonte. D'après la *Semaine Religieuse du Diocèse de Moulins*, le Christ «de grandeur naturelle et d'un poids de cinq cents livres» est celui du calvaire de 1862, refait à l'occasion de l'érection du chemin de croix<sup>7</sup>.

## 2. STATUES ISOLÉES OU GROUPÉES

### A. Statues du Christ : le Sacré-Coeur

Le plus souvent représenté comme Crucifié sur les croix ou dans les calvaires, le Christ est rarement statufié en plein air au XIXe ou au début du XXe siècles. Quand il l'est, c'est apparemment toujours sous l'aspect du Sacré-Coeur ; je n'en ai que deux exemples d'ailleurs assez modernes :

9. A Chevagnes, dans un carrefour, une statue en métal doré, sur piédestal, avec l'inscription : «HOMMAGE DE LA PAROISSE DE CHEVAGNE AU SACRE-COEUR MISSION 1913» (H. du socle 256 cm.) ;

trois arbres ont été plantés derrière la statue (peut-être pour évoquer les trois croix du Golgotha ?) et un espace est délimité devant par une haie de buis dont le tracé évoque plus ou moins une forme de coeur.

10. A Jenzat, à l'entrée du bourg, une statue en fonte (marquage : «UNION ARTISTIQUE DE VAUCOULEURS»), sur socle, portant la dédicace en latin et la date 1930 (pl.VI, 3).

## B. Statues de la Vierge

Les statues en plein air de la Vierge sont de loin les plus fréquentes (elles sont presque aussi nombreuses que les croix si l'on prend en compte toutes les statues d'institutions religieuses), au XIXe siècle comme encore au XXe ainsi qu'en témoignent les Vierges de Cérilly, Saint-Germain-de-Salles, Vendat, la «Vierge du Monde entier» de Saint-Ennemond (1958), les Vierges à l'Enfant du Breuil, de la Chabanne ou du Mayet, la «Vierge des Prisonniers» d'Ussel d'Allier (après 1945), ou tout récemment la Vierge de Contigny, dressée sur des tonneaux en pierre à l'emplacement de l'embarcadère des vins de Saint-Pourçain sur l'Allier, ou encore la curieuse «Notre-Dame de la Roche» juchée en 1986 sur une fausse tour en brique à un carrefour de Bresnay. La Vierge statufiée, de toutes tailles et de toutes matières, l'est aussi sous tous ses aspects, que ceux-ci soient propres au XIXe siècle comme l'Immaculée Conception (dogme proclamé en 1854), ou la Vierge des apparitions de la Salette (1846) et de Lourdes (1858), ou qu'ils soient traditionnels comme, par exemple, la Vierge à l'Enfant ou la Piètà. Je me contente de classer séparément les apparitions de la Salette et de Lourdes, qui constituent deux séries bien à part et donnent lieu en général à des sanctuaires plus développés.

### 1. Vierges, Vierges à l'Enfant et Piètà

11. Aubigny, petit séminaire du Réray, statue de Notre-Dame du Rosaire, en fonte, haute d'1.70 m, sur piédestal en pierre de 2 m. «Elle est couronnée du diadème royal et tient, de sa gauche, l'Enfant Jésus étendant entre ses mains un chapelet»<sup>8</sup>. La statue, en même temps qu'une autre représentant saint Joseph, a été bénite en 1897 (voir catalogue n°48).

12. Bellevaux, Notre-Dame de la Défense, sur le Puy Madin : grande Vierge en pierre, sur piédestal (II. totale 7 m.), portant l'inscription : «VIERGE TUTELAIRE SOYEZ NOTRE DEFENSE ET NOTRE REFUGE. VOEU DE 1870. MISSION DE 1894. BELLEVAUX RECONNAISSANT LE 20 OCTOBRE 1895». L'édification du monument fait suite au voeu, prononcé en 1870, de l'érection d'une statue à la Sainte Vierge, si elle épargnait de l'invasion prussienne le diocèse de Moulins (des voeux similaires sont à l'origine de la chapelle de la Salette de Bègues, de la Salette hypèthre d'Avermes, et de deux statues de saint Joseph à Beaulon). La Vierge, couronnée, protège dans les plis de son manteau la paroisse, personnifiée par une enfant suppliante coiffée d'une tour, et elle piétine en l'écartant d'un geste de la main un dragon très laid coiffé d'un casque à pointe ! (pl.VII, 1).

13. Busset, oratoire de Notre-Dame de Bonne-Grâce, ou de la Goutte, 1838, à 4 km. environ du bourg, au fond d'un ravin où coule le Gourcet ; sur un rocher artificiel, un escalier mène à une niche en brique à toit de tuile canal abritant la statue, de petit format, en pierre, vêtue de tissu. De nombreux ex-voto couvrent le rocher : plaques de marbre à Notre-Dame de la Goutte, croix en bois, décapsuleur en forme de main, chapelets, souvenirs de Fatima, inscriptions gratulatoires au crayon sur la brique, fleurs artificielles (pl. VII, 2).

14. La Chabanne, fin du XIXe siècle : Vierge en fonte de taille moyenne, sur un piédestal cylindrique, dans le cimetière ; la Vierge étend ses bras et porte une couronne.

15. Chantelle, 1854, Vierge au milieu de la grande cour de l'hôpital cantonal, mentionnée en 1867 par l'abbé Boudant<sup>9</sup>.

16. Châtel-Montagne, sur le Puy du Roc, érigée en clôture de la mission de 1893, Vierge à l'Enfant, haute de 2.25 m, sur piédestal haut de 5 m. La statue, «modèle d'Overbech», a été fournie par la firme Descours, de Lyon. Le socle est fait de matériaux de récupération. La Vierge est couronnée, ce qui est particulièrement lourd de signification dans le contexte d'une mission réalisée pour le centenaire de la profanation de l'église en 1793 :

«tandis que l'année 93, au XVIII<sup>e</sup> siècle, voyait briser nos croix et renverser nos temples, notre 93, à nous, aura vu s'élever à Châtel ce magnifique monument de la piété des fidèles à Marie»<sup>10</sup> (pl.VII, 3).

17. Châtelus, au-dessus du bourg, Vierge couronnée étendant ses bras, posée sur un amoncellement de pierres.

18. La Chapelle-aux-Chasses : statue en pierre de la Sainte-Vierge, écrasant un serpent, probablement de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, sur un socle en pierre moderne daté de 1958.

19. Deux-Chaises : Vierge en fonte, «peinte en blanc, avec filets dorés», sur piédestal portant l'inscription : «DOUX COEUR DE MARIE SOYEZ MON SALUT», élevée au milieu de la place du village entre 1865 et 1867<sup>11</sup>.

20. Ebreuil, 1861, sur le foirail, Vierge en fonte sur piédestal portant l'inscription : «O VIERGE IMMACULEE SOUTENEZ LES CHANCELANTS RECHAUFFEZ LES FAIBLES PRIEZ POUR TOUT LE PEUPLE ET POUR TOUTE LA VILLE D'EBREUIL.» sur une face, et sur l'autre : «CE MONUMENT A ETE ERIGE PAR LES SOINS DE Mr JAMMES, CURE D'EBREUIL, LE 31 MARS 1861». La Vierge est représentée bras ouverts, écrasant un serpent, et elle porte une couronne.

21. Laprugne : Vierge (Immaculée-Conception) en fonte, provenant des ateliers lyonnais Lanfreg-Constant-Bau, haute d'1.84 m socle compris, érigée sur une fontaine, en clôture de la mission de 1856, face à l'entrée de l'église paroissiale. La Vierge tend ses bras, porte une couronne et est abritée par un clocheton.

22. Lavoine. Vierge, non datée (probablement fin du XIX<sup>e</sup> siècle), en fonte, les bras tendus, écrasant un serpent sous ses pieds, sans couronne, au sommet du rocher Saint-Vincent, sur piédestal entouré d'une grille (inscription indéchiffrable) ; à côté, croix en métal. Hauteur de la statue : environ 1.60 m (pl.VIII,1).

23. Luneau, mai 1899, Vierge à l'Enfant, en fonte polychromée, dans la cour du pensionnat des Soeurs, honorée sous le nom de Notre-Dame de l'Espérance<sup>12</sup>.

24. Le Mayet-de-Montagne, dans la grotte de Chez-Benon, de 1861 à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, statue de la Vierge, en simili-marbre, remplacée ensuite par une crèche, puis une Vierge de Lourdes en porcelaine. La grotte, naturelle, domine le ruisseau de l'Almanzin ; une chapelle de plan octogonal, dédiée à Notre-Dame du Rosaire, a été construite au-dessus de la grotte en 1868<sup>13</sup>.

25. Montoldre, sur la terrasse de l'hospice de Gayette, Vierge, sur piédestal, de 4 m. de hauteur, érigée en 1865<sup>14</sup>.

26. Montoldre, à un carrefour, petite statue de la Vierge à l'Enfant, en pierre ; la Vierge ne porte pas de couronne.

27. Neuilly-le-Réal, sur la place de l'église, Vierge à l'Enfant, érigée lors de la mission de 1863. La Vierge ne porte pas de couronne.

28. Nizerolles, 1894, Vierge à l'Enfant, couronnée, en fonte, sur piédestal en pierre portant l'inscription : «MISSION 1894 AVE MARIA 40 JRS D'INDULGENCE», sur un côté de la place de l'église, dominant un carrefour. Sur la place de l'église, grande croix en métal avec emblèmes de la Passion, datée de 1835, et monument aux morts avec la photographie de chaque victime.

29. Saint-Clément, après 1867 (l'abbé Boudant n'en fait pas mention), Vierge à l'Enfant en pierre, de taille moyenne, sur piédestal, le long du mur extérieur de l'église paroissiale.

30. Saint-Gérard-le-Puy, Piété en pierre, haute d'1.20 m, sous niche, en face de l'entrée principale du cimetière, mais séparée d'elle par une rue ; sur le piédestal, inscription : «CONSOLATRIX AFFLICTORUM ORA PRO NOBIS 40 JOURS DDINDULGENCES [sic] APPLICABLES AUX AMES DU PURGATOIRE... 1867» (pl.VIII, 2).

31. Saint-Gérard-le-Puy, Vierge à l'Enfant, couronnée, sous clocheton, en contrebas du mur de soutènement de l'esplanade de l'église, dans le parc du château de Saint-Gérard. C'est peut-être la statue décrite en 1867 par l'abbé Boudant quand il parle de «la pieuse châtelaine de Saint-Gérard-le-Puy qui faisait établir [en 1865] dans son parc, dominant par sa position le pays d'alentour, une superbe grotte surmontée d'un rocher» et y plaçait «une Madone qui de là protège le bourg et les hameaux circonvoisins»<sup>15</sup>.

32. Saint-Nicolas-des-Biefs, à la grotte de Pierre-Châtel (autrefois dénommée le trou du loup), dans une grotte naturelle recréusée et aménagée à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, Vierge à l'Enfant (la Vierge et l'Enfant portant tous deux initialement une couronne). Le sanctuaire a été rénové après la Première Guerre mondiale. A proximité, grande croix en bois.

33. Saint-Yorre, fin du XIXe siècle : Grotte de l'Ermitte, abritant une source, dans le parc du Château-Robert, détruite vers 1970. A l'intérieur du rocher des escaliers menaient au sommet où se dressait une grande statue de la Vierge étendant les bras (pl.VIII, 3).

34. Saulcet, fin du XIXe siècle, Vierge couronnée, en fonte peinte, haute d'environ 1.20 m, le long du mur du presbytère. Il s'agit peut-être de la statue supprimée sur le pignon du transept de l'église paroissiale, visible sur d'anciennes cartes postales.

35. Verneuil-en-Bourbonnais, le long du mur de l'abside de l'église, Vierge à l'Enfant, couronnée, en fonte peinte, sur piédestal portant l'inscription : «RECONNAISSANCE A NOTRE MERE MAI 1899» ; marquage «RAFFL. PARIS».

35 bis. Yzeure, parc du château de Bellevue, ancien collège catholique : statue de la Vierge à l'Enfant, couronnée, sur une grotte artificielle.

## 2. Les apparitions de la Sainte-Vierge : la Salette et Lourdes

Même si la *Semaine Religieuse du Diocèse de Moulins* fait bonne place à l'apparition de Pontmain (1871) et encore plus à celle, berrichonne, de Pellevoisin (1876)<sup>16</sup>, seules les apparitions de la Salette et de Lourdes donnent lieu à des représentations, d'intérieur comme de plein air, avec un culte à la Salette apparemment plus répandu qu'ailleurs<sup>17</sup>.

### a. Représentations de la Salette.

Trois sanctuaires hypèthres de grande surface, à Avermes (environs de Moulins), Saint-Clément (Montagne Bourbonnaise) et au Vernet (environs de Vichy, bordure de la Montagne Bourbonnaise) abritent la représentation des trois scènes de l'apparition : la Vierge en pleurs, son discours aux enfants et son Assomption ; deux autres sanctuaires de plein air, à Laprugne (Montagne Bourbonnaise) et Jenzat (Sud du diocèse) résument l'apparition à la scène du discours aux enfants, qui est également la séquence sélectionnée pour les représentations d'intérieur (statues et vitraux des églises paroissiales de Laprugne et de Saint-Clément : pl.XII, 3 et XIII, 1), et les gravures des publications catholiques de la fin du XIXe siècle<sup>18</sup>. Je signale aussi deux chapelles à Notre-Dame de la Salette : l'une à Bègues, élevée, comme le sanctuaire d'Avermes, à la suite d'un vœu fait en 1870, et détruite vers 1950 (la dernière procession y a été faite en 1941) ; l'autre à Saint-Nicolas-des-Biefs, encore en Montagne Bourbonnaise, dans une ancienne chapelle dédiée à la fin du XIXe siècle au culte de Notre-Dame de la Salette. Aucune ne semble, d'après les témoignages écrits ou oraux recueillis, s'être complétée de statues d'extérieur.

36. Avermes. Le sanctuaire (la chapelle, et probablement une des deux statues extérieures), béni en 1873, a été construit à la suite du vœu fait en 1870 par monseigneur de Dreux-Brézé, évêque de Moulins, d'ériger un sanctuaire à Notre-Dame de la Salette si son diocèse était épargné par l'invasion prussienne. Le sanctuaire s'élève sur les restes de l'ancienne église paroissiale d'Avermes, détruite en 1793<sup>19</sup>. Une croix, dressée en 1893, rappelle la profanation. A l'emplacement du clocher de l'église s'élève la statue de la Vierge en pleurs, ajoutée en septembre 1901 (pl.IX, 2). La chapelle, de style néo-gothique, surmontée par une statue de la Vierge de la Salette (pl.IX,3), abrite le groupe du discours aux enfants (pl.IX, 1). Un escalier de 53 marches, servant de chapelet pédestre (les pèlerins gravissant chaque marche, parfois à genoux, en récitant un Ave Maria) et bordé de yuccas (sorte de lys blanc) descend vers Moulins et mène à la statue de l'Assomption de la Vierge de la Salette (pl.IX,3).

37. Saint-Clément. Le sanctuaire date de 1865 (sa construction remonte à un pèlerinage du curé de Saint-Clément à la Salette) ; au premier groupe de statues érigé (le discours aux enfants, en fonte, provenant des ateliers Lanfrey à Lyon (pl.X, 2), a succédé avant 1867 la construction d'une chapelle de plan carré abritant la représentation de la Vierge en pleurs, «dans l'abside in plano»<sup>20</sup> et l'érection d'un second groupement de statues représentant «Marie, sur un des pics les plus aigus, au moment où Elle s'élève vers le ciel, en présence de

Maximin et de Mélanie qui voudraient la retenir<sup>21</sup> (pl.X, 3). La chapelle a été remplacée en 1913 par une plus grande (pl.XI, 1) et une statue de la Vierge en pleurs a été installée dans une grotte artificielle (voûte en cul-de-four (pl.X, 1). Une statue de Jeanne d'Arc a été ajoutée en 1920 sur un piédestal portant l'inscription : «EN SOUVENIR DU TRIOMPHE DE LA FRANCE SUR SES ENNEMIS PENDANT LA GUERRE 1914-1918. A SAINTE JEANNE D'ARC LA PAROISSE DE SAINT-CLEMENT RECONNAISSANTE LE 19 SEPbre 1920» (catalogue n°56, pl.XI, 1 et 2).

38. Le Vernet. A 4 km au dessus de Vichy, et 25 km de Saint-Clément, la chapelle Notre-Dame de la Salette du Vernet a été construite au début du XXe siècle par l'abbé Claude Cornil. A l'extérieur, l'allée qui mène à la chapelle est bordée sur la gauche par des statues en fonte sur socle de pierre représentant la Vierge en pleurs (II, socle 1.50 m, II, statue 1.20 m) et la scène du discours de la Vierge aux enfants (H, socle 1.50 m, II, des enfants 90 cm ; les statues de la Vierge et des deux enfants sont indépendantes). La statue de la Vierge au moment du son Assomption est fixée sur la façade, au-dessus de la porte d'entrée. Une statue de la Vierge couronnée, en fonte (H. 1.10 m) a été dressée à droite de l'allée d'accès près de l'entrée du sanctuaire.

A l'intérieur, les scènes de l'apparition sont reprises en vitraux et en statues : sur la façade, deux vitraux signés J. DENIER, PARIS et datés de 1912 entourent la porte d'entrée. L'un, «don des enfants de Marie», représente la Vierge en pleurs et les deux enfants, avec la légende «AVANCEZ MES ENFANTS N'AYEZ PAS PEUR» ; l'autre, «don des enfants de Marie et des Chanteuses», reproduit la scène du discours aux enfants avec en légende : «LE BRAS DE MON FILS EST TELLEMENT LOURD QUE JE NE PUIS LE RETENIR. EH BIEN MES ENFANTS VOUS (LE PEREZ PASSER) A TOUT MON PEUPLE». Dans le choeur, à gauche de l'autel, une statue entourée d'ex-voto datés de 1901 à 1940 représente la Vierge de la Salette pendant son Assomption. Une statue de saint Joseph lui fait pendant. A droite du choeur, une chapelle abrite le groupe, en plâtre, du discours de la Vierge aux enfants, avec en légende : «ND DE LA SALETTE PPN», une ancienne statue de la Vierge à l'Enfant, assise, et une statue de la Vierge (Immaculée Conception) en plâtre, de la fin du XIXe siècle. La chapelle se complète d'un monument aux morts, et de nombreux vitraux et statues consacrés au Christ et à différents saints, dont le Curé d'Ars, Jeanne d'Arc, sainte Bernadette et la Vierge de Lourdes. Le sanctuaire du Vernet est encore actuellement le but d'un pèlerinage.

39. Laprugne. Le sanctuaire, qui paraît à peu près contemporain de ceux de Saint-Clément et d'Avermes, n'a été érigé après 1867 puisque l'abbé Boudant n'en fait pas mention, bien qu'il signale la présence dans la paroisse d'une confrérie de Notre-Dame de la Salette<sup>22</sup>. L'unique groupement de statues (celui du discours de la Vierge, avec Mélanie et Maximin accompagné de son chien (pl.XII, 1 et 2), en fonte, s'élève en plein champ sur une source qui jaillit à ses pieds (le sanctuaire se trouve à proximité des sources Charrier). Une chapelle, qui ne contient plus actuellement qu'une statue grandeur nature du Christ, allongé dans une caisse sur des branches de sapin, est construite derrière les statues. Une grande croix en métal, entourée d'une grille et de plantations ornementales, est érigée en bas du champ. Laprugne se trouve à 15 km environ de Saint-Clément.

40. Jenzat. Le groupement de statues en pierre représentant le discours de la Vierge aux enfants (la statue de Maximin manque) est élevé dans le jardin d'une ancienne institution religieuse (probablement l'école libre), contiguë au château de Jenzat, sous un clocheton décoré de couronnes et d'une fleur de lys (pl.XIII, 2).

## b. Représentations de Lourdes.

Plus récentes, les représentations de l'apparition de Lourdes peuvent faire intervenir la Vierge seule, ou la Vierge avec la statue de sainte Bernadette ; la grotte peut être construite, ou simplement aménagée dans une grotte naturelle.

41. Arfeuilles. La grotte de Lourdes, élevée sur une colline à l'emplacement d'un ancien oratoire dédié à saint Pierre, comprend une grande statue de la Sainte Vierge, et une plus petite de sainte Bernadette, toutes deux tenant un cierge, et disposées sur le rocher de la grotte, artificielle. Une cavité est aménagée dans le rocher pour les cierges et le tronc. Des bancs en pierre sont disposés tout autour de la grotte ; l'ensemble a été édifié entre 1867 (il n'est pas mentionné par l'abbé Boudant) et 1896 (date de sa mention dans la *Semaine Religieuse du Diocèse de Moulins*)<sup>23</sup>.

42. Beaulon. Dans le parc de l'ancienne école libre, seule la Sainte Vierge, d'1.25 m de hauteur, est représentée, en fonte autrefois peinte, sur un rocher artificiel (une butte couverte de fleurs, quelques assises de briques, et une grosse pierre de 60 cm. de hauteur posée par dessus : pl.XIII, 3). Un clocheton soutenu par des piliers en métal scellés dans la pierre protège la statue.

43. Ferrières-sur-Sichon. Dans la grotte de Pierre Encize, grotte de Lourdes, aménagée à la fin du XIXe siècle, actuellement vide. On lit dans la *Semaine Religieuse du Diocèse de Moulins* du 9 juin 1900 que c'est sur l'initiative de l'abbé Périat, nommé à Ferrières en 1870 et mort en 1900, «que l'on fit au dessus du bourg de Ferrières, au rocher de Pierre-Encize, une grotte, fac-simile de la grotte de Lourdes. La statue de la Vierge Immaculée attire, paraît-il, chaque dimanche un grand nombre de fidèles»<sup>24</sup>.

44. Le Mayet-de-Montagne. C'est la grotte de Chez-Benon, déjà mentionnée plus haut (cat. n°24), qui est réutilisée, à la fin du XIXe siècle ou au début du XXe, comme grotte de Lourdes, une statue de la Vierge de Lourdes en porcelaine de Sarreguemines se substituant à la crèche qui figure sur d'anciennes cartes postales. C'est manifestement le site (grotte naturelle déjà consacrée, ruisseau en contrebas) qui entraîne ici le choix du culte de la Vierge de Lourdes.

45. Saint-Nicolas-des-Biefs. A la sortie du village s'élève une grotte aménagée dans «un rocher moitié naturel, moitié factice» ayant nécessité deux cents chars de pierres ; la grotte abrite la statue de la Vierge (H. 1.65 m) et des fleurs artificielles. La statue, plus petite, de sainte Bernadette, est placée à quelques pas sur un autre tas de pierres. L'ensemble a été édifié à la clôture de la mission de 1896<sup>25</sup> (pl. XIV, 1).

46. Saint-Pourçain-sur-Sioule. «Une belle reproduction du groupe de l'apparition, avec la grotte célèbre où coule l'eau miraculeuse, et tout cela à deux pas de la ville, comme à Lourdes»<sup>26</sup>, a été construite en 1894 dans le jardin du pensionnat des Frères Maristes.

47. Sorbier. Au bord de la route de Jaligny-sur-Besbre, statue de Notre-Dame de Lourdes, couronnée, en fonte, dans un enclou et abritée sous une niche. La statue, haute d'environ 1.30 m, porte en légende sur son socle : «JE SUIS L'IMMACULEE CONCEPTION». Elle est entourée de pique-eiorges. Son érection remonte au début du XXe siècle.

L'édification de grottes de Lourdes en plein air se poursuit tout au cours du XXe siècle, alors que je ne connais pas de sanctuaires contemporains dans le diocèse qui soient dédiés à Notre-Dame de la Salette. Je signale, à la Chabanne, une grotte artificielle abritant derrière une porte vitrée la statue de la Vierge de Lourdes, élevée par les prisonniers de Guerre après 1945, mais prévue dans la paroisse depuis 1896<sup>27</sup> ; à Beaulon, une statue de Notre-Dame de Lourdes, sous une niche en appareil irrégulier évoquant la grotte, et sur un piédestal portant l'inscription : «JUBILE MARIAL 1938 ERIGEE SELON LE VOEU DE Melle M. ROGIER ET DE LA Ctesse E. DE MONTGRAND PROTEGEZ LA PAROISSE» (statue en fonte, d'environ 1.30 m, avec marquage : «la statue religieuse, Paris») ; et enfin à Tronget, une niche abritant une Vierge de Lourdes sur un piédestal portant les deux dates : «1858 - 1958» (centenaire de l'apparition).

### C. Statues de saints

Beaucoup moins nombreuses que les statues de la Vierge, les statues de saints ne donnent pas lieu à l'édification de sanctuaires hypèthres importants, mais plutôt à celle de chapelles (isolées, ou intégrées à l'église paroissiale). L'érection d'une statue de saint en plein air peut être décidée pour honorer le patron de la paroisse (Garnat-sur-Engièvre) ou du lieu-dit (cat. n°53, 55), ou simplement le saint le plus populaire :

#### a. Saint Joseph.

Saint Joseph est bien représenté, avec six statues :

48. Aubigny, séminaire du Réray. Statue de saint Joseph, «de même dimension» que la statue de la Vierge (cat. n°11) «et placée sur un piédestal semblable [...] au milieu d'un parterre, en dehors de l'établissement, au bout d'une longue allée d'ormeaux»<sup>28</sup>.

49. Beaulon : grande statue en pierre de saint Joseph, tenant un lys fleuri, sur piédestal portant l'inscription «EX-VOTO 1870-1874». Cette statue et la statue suivante (Cat. n°50) ont été érigées après la guerre de 1870 à la suite d'un voeu commun fait par deux familles importantes de Beaulon, pour la protection de la paroisse de l'invasion prussienne et le retour, sains et saufs, de leurs fils.

50. Beaulon : l'autre statue érigée par l'une des deux familles à la suite du vœu de 1870 (cf. Cat. n°49), est plus petite et représente saint Joseph à l'Enfant, en pierre, tenant un lys fleuri, dans une grande niche couronnée d'un fronton et située à un carrefour (pl.XIV, 2).

51. Toujours à Beaulon, statue mutilée de saint Joseph portant un lys fleuri, dans le parc de l'ancienne école libre, faisant pendant à la Vierge de Lourdes (cat. n°42) ; un enfant, debout à ses côtés, tendant au saint une couronne d'épines, a disparu. Le groupe, en stuc (?), s'élève sur un piédestal haut d'1.65 m (H. de statue de saint Joseph : 1.40 m). Le grand nombre de statues de plein air consacrées à saint Joseph à Beaulon, auquel correspond une quantité égale de statues d'intérieur<sup>29</sup>, s'explique par la présence de l'Institution Saint-Joseph, apparemment fermée peu après 1900.

52. Le Mayet-de-Montagne : deux statues de saint Joseph, dans le parc du Collège Saint-Joseph.

### b. Autres saints.

Les autres saints sont beaucoup plus rarement statufiés en plein air dans le diocèse au XIXe siècle :

53. Beaulon : au lieu dit «Saint-Roch», statue en pierre de saint Roch au bord d'une route.

54. Le Breuil : sur le parvis de l'église, un Ange (maintenant acéphale) montrant le ciel à un petit enfant (l'Ange Gardien : des plâtres saint-sulpiciens reprennent le même sujet : cf. note 28).

55. Neuilly-le-Réal : une petite statue de saint Julien, dans une niche ménagée dans le piedestal d'une croix en fer, au lieu-dit «Saint-Julien». La statue, de petit format, est en bois peint.

56. Saint-Clément : une statue de Jeanne d'Arc, presque de taille réelle, en fonte, dans le sanctuaire de la Salette (voir sa description au n°37 du catalogue ; pl.XI, 1 et 2).

57. Saint-Nicolas-des-Biefs : une petite statue en métal doré, représentant Saint-Nicolas, sur la fontaine de la place, et datée de 1898 ; la fontaine fait face à un buste de la République, réalisé dans le même métal doré, sur un socle en pierre identique portant l'inscription : «1904. SOUS L'EGIDE DE LA REPUBLIQUE LE PROLETAIRE S'EST EMANCIPE»<sup>30</sup>. (pl. XIV, 3).

L'érection de statues de saints en plein air se poursuit au XXe siècle, par exemple à Garnat-sur-Engièvre où une statue de saint Germain, patron de la paroisse, a été élevée sur la place de l'église, au-dessus d'un socle portant le nom de tous les prisonniers de la Guerre de 1939-45, et celui des camps où ils étaient captifs.

Bien entendu, ce classement des différents types de sanctuaires du diocèse ne doit pas faire oublier qu'ils entretiennent entre eux des liens d'association, en formant des ensembles à l'échelle de la paroisse, qu'il s'agisse des six statues de Beaulon, des deux sanctuaires mariaux de Saint-Nicolas-des-Biefs ou de ceux de Laprugne. Mais je m'attarderai plutôt sur la nature des rapports qu'ils peuvent avoir avec les autres types de lieux de culte : églises et chapelles.

## II. SANCTUAIRES DE PLEIN AIR ET SANCTUAIRES COUVERTS

Dans l'ensemble de l'équipement catholique diocésain, les sanctuaires de plein air dont je viens de faire la liste constituent une série à part, qui s'oppose aux autres types, ceux-ci couverts, de sanctuaires ; d'un autre côté, chaque sanctuaire de plein air fait partie intégrante de l'équipement catholique de la paroisse, et de ce fait se combine avec le ou les sanctuaires couverts qui s'y trouvent, à commencer par l'église.

## 1. Alternance

Chronologiquement et fonctionnellement, le sanctuaire de plein air et le sanctuaire couvert se trouvent en situation d'alternance :

- Chronologiquement, cette alternance peut d'abord jouer sur un même sanctuaire qui, d'hypèthre qu'il était au départ, se retrouve couvert, comme le célèbre sanctuaire de Notre-Dame de Banelle, près d'Escurolles, dont la Vierge miraculeuse reste vénérée entre les branches d'un ormeau jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle, avant d'être mise à l'abri des intempéries et des fidèles, d'abord dans une palissade, puis dans une chapelle édifée autour de l'arbre<sup>31</sup> ; ou l'alternance est inverse comme à Arfeuilles, dont la chapelle Saint-Pierre, sur la colline du même nom, fait place, quelques décennies après sa destruction, à une grotte de Lourdes hypèthre<sup>32</sup>.

- D'autre part, fonctionnellement, comme centre de dévotion spécialisé, le sanctuaire de plein air alterne avec les images cultuelles des sanctuaires couverts : églises paroissiales, chapelles d'institutions religieuses ou chapelles isolées, dont l'équipement se renouvelle en grande partie à l'époque de la construction de nos sanctuaires hypèthres, et qui contiennent à l'abri les croix, chemins de croix et statues qu'on peut préférer, suivant les paroisses ou l'époque, loger à la belle étoile. Les croix, y compris celles, commémoratives, des missions, s'élèvent ainsi indifféremment sur les routes ou sous les voûtes (Cathédrale de Moulins, croix de mission de 1896<sup>33</sup>), tout comme les chemins de croix, les statues du Christ, de la Vierge ou des saints, qui satisfont alternativement à la dévotion en plein air ou à l'intérieur : statues du Sacré-Coeur au bord de la route à Chevagnes ou Jenzat, statues hypèthres de saint Joseph à Aubigny, Beaulon, au Mayet-de-Montagne, de sainte Jeanne d'Arc à Saint-Clément, auxquelles se substituent, en d'autres temps et lieux, les vitraux et les plâtres saint-sulpiciens des églises et des chapelles (comme la statue de Jeanne d'Arc de l'église de Thiel-sur-Acolin, entourée de cierges bleus-blancs-rouges !) ; grottes de Lourdes construites dans les bas-côtés des églises de Bègues, Bransat (1896), Cesset (avant 1897), Charroux, Ebreuil (1902), Echassières (1897), Lafeline, Paray-le-Frésil, ou dans la chapelle de l'hôpital de Lapalisse (« la Vierge Immaculée, sur son rocher, comme à Lourdes »<sup>34</sup>), ou élevées, apparemment plus rarement dans l'Allier, en plein air ; autant d'exemples d'une alternance qui se poursuit bien sûr au-delà du XIX<sup>e</sup> siècle, comme en témoigne la « Vierge des Prisonniers » de l'église de Laprugne, à laquelle répond la « Vierge du retour » érigée sur un point de vue par les anciens prisonniers d'Ussel d'Allier après 1945.

Le fait que l'image soit abritée ou mise en plein air a la plupart du temps des répercussions sur sa technique, par exemple dans le cas des chemins de croix qu'on ne trouve réalisés en hauts reliefs de stuc peint qu'à l'abri, et en grandes croix de bois qu'à l'air libre. En règle générale l'image de plein air est plus grande et exécutée dans un matériau plus résistant (croix ou statues en bois, métal ou pierre, sans ornement ni peinture), ce qui n'empêche pas de sortir à l'air libre une statue en bois peint de petit

format (saint Julien à Neuilly-le-Réal), ou en pierre recouverte de vêtements brodés (Busset, pl. VII, 2), à condition d'associer au sanctuaire de plein air, où les fidèles restent sans abri, un espace couvert limité, susceptible de protéger l'image (comme c'est le cas dans ces deux sanctuaires).

Mais en tant qu'extension d'un culte particulier à l'extérieur de l'église paroissiale, le sanctuaire hypèthre alterne, non plus avec les images équivalentes des sanctuaires couverts, mais avec les autres ensembles autonomes que constituent les chapelles isolées, donnant lieu comme lui à pèlerinages et processions. Cette alternance ne joue pas seulement dans d'autres coordonnées de temps (le Moyen Age, notamment, qui d'ailleurs marque nettement sa préférence pour les chapelles, nombreuses dans la province), mais aussi dans le courant du XIXe siècle, suivant le penchant des paroisses : ainsi, dans les environs de Montluçon, à Nérès-les-Bains, où c'est une chapelle qu'on construit pour saint Joseph, dont on juche la statue sur le pignon, plutôt que de la mettre au jardin comme à Beaulon, au Mayet ou à Villeneuve ; ou bien à Moulins, où l'abbé Bujon fait construire une chapelle à Jeanne d'Arc avant la Guerre de 1914, alors qu'à Saint-Clément, on lui élève, après la Guerre, une statue en plein air dans l'enceinte de la Salette ; ou encore à Bègues, où «un excellent prêtre de la paroisse» édifie après 1870 une chapelle à Notre-Dame de la Salette pour la remercier d'avoir préservé le Bourbonnais de l'invasion prussienne<sup>35</sup>, exactement comme, en suite à un vœu identique, l'évêque de Moulins avait préféré pour Avermes un parti hypèthre - ce qui, dans un cas comme dans l'autre, contrairement aux images exposées à l'intérieur des églises (statue de Notre-Dame de la Salette à Laprugne), permet vers le 19 septembre une procession de l'église paroissiale à l'espace cultuel autonome colonisé aux environs.

## 2. Complémentarité

A l'échelle paroissiale, le sanctuaire hypèthre et le sanctuaire couvert peuvent aussi se compléter mutuellement, à la fois comme logements et comme ensembles d'images culturelles.

a. Comme logements, l'hypèthre et le couvert peuvent se composer suivant des modalités variées :

D'une part, le sanctuaire hypèthre peut être un espace annexé autour du sanctuaire couvert - église ou chapelle - que l'annexion soit permanente, et «technicisée» par l'érection, aux abords du bâtiment, d'une statue (le Breuil, Neuilly-le-Réal, Verneuil...) ou d'une croix (la Ferté-Hauterive, Verneuil...) ; ou qu'elle soit provisoire et non technicisée, l'abondance des fidèles ou le déroulement de la liturgie pouvant très bien amener à s'appropriier comme lieu de culte en plein air les alentours immédiats d'une église ou d'une chapelle, sans que ce soit nécessairement marqué par une enceinte sacrée, et d'autant plus spontanément que le bâtiment est étroit : c'est le cas de nombreuses chapelles de taille modeste, comme jadis celle de la Salette de Bègues, où l'on apprend

qu'en 1894 «après avoir chanté la messe dans la chapelle, M. l'abbé Mathieu, curé doyen de Doyet, a pris la parole en plein air», et qu'en 1897, «au sortir de la chapelle, beaucoup trop petite pour la circonstance, M. le chanoine Durot, qui présidait la cérémonie, a fait en plein air le récit de l'apparition de Notre-Dame de la Salette»<sup>36</sup>, comme c'est encore le cas à la chapelle Notre-Dame des Vernusses à Bresnay, dont on extrayait même autrefois la statue pour le pèlerinage annuel : «Un autel a été dressé en plein air et adossé au mur de la chapelle. La statue de Marie qui, pour un instant, a quitté l'intérieur du sanctuaire, domine l'estrade. Dans le champ voisin et sur le chemin, la foule a pris place (...). Grande est l'impression produite par cette touchante cérémonie célébrée sur cet autel champêtre dont la voûte du ciel est le dôme, et les arbres, les candélabres»<sup>37</sup>.

D'autre part, exactement comme la chapelle isolée, le sanctuaire hypèthre, lorsqu'il constitue un ensemble autonome éloigné de l'église paroissiale (Salette de Saint-Clément, de Laprugne, d'Avermes, grottes de Lourdes du Mayet, de Saint-Nicolas-des-Biefs, etc...) continue à entretenir avec elle des liens d'association qui se traduisent notamment par les allées et venues de l'un à l'autre, à l'occasion par exemple des pèlerinages annuels dont l'église paroissiale fournit le plus souvent le point de départ<sup>38</sup>. Mais comme logement couvert, l'église, parce qu'elle est généralement éloignée du sanctuaire de plein air, peut être alors jugée insuffisante, et l'on peut vouloir du coup intégrer un autre logement couvert à l'intérieur de l'ensemble hypèthre :

1) Niches et cloches. Cet espace couvert intégré peut être réservé aux seuls calvaires ou statues sans être prévu pour l'abri des fidèles. L'adjonction de la niche ou de la cloche (catalogue n°7, 13, 21, 30, 31, 37 : Vierge en pleurs, 40, 42, 50, 51, 55, pl. VII, 2 ; VIII, 2 ; X, 1 ; XIII, 2 et 3 ; XIV, 2), tout en préservant le caractère hypèthre du sanctuaire «sans murailles de nefs qui compriment les foules»<sup>39</sup> diminue les inconvénients d'une exposition permanente des sculptures en plein air (intempéries, voire vandalisme) : ainsi décide-t-on par exemple d'abriter sous une «borne mariale» la Vierge miraculeuse de Biozat, autrefois vénérée comme sa voisine de Banelle, entre les branches d'un ormeau : «la statue de Notre-Dame de Font-Noble se trouvait autrefois dans une petite niche accrochée à un ormeau, mais, durant la guerre de 1914-1918, les soldats, ainsi que leurs mères, leurs sœurs, leurs épouses ou leurs fiancées, ont fait périr l'arbre à force de lui faire des entailles afin de pouvoir emporter ou envoyer au front des «talismans»; de retour des armées, M. le Curé Melton a fait ériger, à la place de l'ormeau abattu, une borne mariale afin d'y abriter l'antique statue et d'y incruster le moderne ex-voto en émaux de Venise, portant cette invocation : «NOTRE DAME DU CHEMIN / CONDUISEZ-NOUS PAR LA MAIN / AU CHRIST-ROI, JESUS HOSTIE / VOIE-VERITE-VIE»<sup>40</sup>. Naturellement, niches et cloches disparaissent des grottes de Lourdes dont l'anfractuosité, naturelle ou fabriquée, sert tout à la fois d'image de Massabielle et d'abri sous roche, quitte à être complétée par une grille (le Mayet-de-Montagne) ou une porte vitrée (grotte de La Chabanne, après 1945). Par ailleurs, la couverture de l'image cultuelle sert aussi à sa mise en valeur, la cloche tenant à la fois du parapluie et du

baldaquin et pouvant même dans certains cas n'être plus qu'une adjonction purement décorative (Arfeuilles).

2) Chapelles. D'autre part, les fidèles comme les garnitures cultuelles peuvent également bénéficier d'un abri couvert à l'intérieur du sanctuaire hypèthre, assuré par l'intégration dans son enceinte d'une chapelle, ou, toujours dans le cas des grottes de Lourdes, par l'utilisation de la cavité rocheuse si elle est suffisante (Pierre-l'Encize à Ferrières-sur-Sichon, Arfeuilles où la cavité abrite pique-cierges et tronc). La construction d'une chapelle dans l'enceinte du sanctuaire de plein air, comme aux Salette d'Avermes, de Saint-Clément, du Vernet, de Laprugne, ou à la grotte du Mayet (cat. n°24, 36, 37, 38, 39 : pl. IX, 1 et 3 ; XI, 1 ; XII, 1), en fournissant la combinaison banale de la maison et du jardin, autorise bien sûr l'installation à demeure des garnitures cultuelles qui trouvent plus difficilement leur place permanente en plein air : ex-voto, troncs, autels, tabernacles, bancs, chaises, petites statues, chandeliers, pique-cierges et ornements variés, qu'on peut toujours abandonner à l'extérieur, rien n'empêchant de meubler le logement hypèthre (ce qui se traduit par des bancs en pierre disposés en escaliers à Arfeuilles, des ex-voto tout à fait périssables à Busset, ou, par une extension curieuse de la notion d'aire de repos, des tables de pique-nique devant la grotte de Lourdes de Saint-Nicolas-des-Biefs !) - mais qui, lorsqu'ils sont disposés dehors, sont pour la plupart amovibles et provisoires, à l'exemple des décors ajoutés à la croix de plein air à l'époque des Rogations : «si elle est vraiment trop décrépite ou d'aspect trop fruste, (les femmes du voisinage) ont eu soin de l'habiller, de cacher sous du linge blanc sa nudité triste. En tout cas, elles l'ont ornée au sommet d'une couronne de lilas. Sur le socle, ou à défaut sur une petite table recouverte aussi d'une nappe blanche, elles ont placé des gravures pieuses, des statuettes, des vases de fleurs, avec deux chandeliers où brûlent des cierges. Au bas, elles ont rangé en une double ligne tous leurs pots de fleurs : pâquerettes, géraniums, fuschias et jacinthes»<sup>41</sup>.

Mais le couvert est avant tout un logement supplémentaire des fidèles, qui leur permet, le cas échéant, d'échapper à une averse : ainsi au pèlerinage annuel de Notre-Dame de la Salette d'Avermes, en septembre 1897, où «le tonnerre et la pluie rendaient la sortie de la procession impossible» sans pour autant empêcher la cérémonie de se dérouler à l'abri - même si, comme c'est normal, «bien avant l'heure des Vêpres la chapelle était comble»<sup>42</sup>. Cette combinaison dans un même sanctuaire de deux logements complémentaires, l'un hypèthre et l'autre couvert, (comme tout à l'heure celle de l'église paroissiale avec le sanctuaire hypèthre) rend également possible le traçage d'un parcours de l'un à l'autre, cette fois à l'intérieur de son enceinte : avec les chemins, escaliers et clôtures qui canalisent les cortèges et permettent de varier le logement des fidèles au cours d'une liturgie, sans que ce soit nécessairement sous la contrainte des intempéries : «la température s'étant rassérénée», la procession d'Avermes de 1897 peut s'organiser et suivre «le parcours habituel au chant des litanies et des cantiques (...) ; puis, après une station auprès de la statue érigée au fond de l'allée qui fait face à la chapelle, elle s'est dirigée vers le sanctuaire où a été faite une dernière visite à Notre-Dame de la

Salette»<sup>43</sup>. De même à Saint-Clément où également en 1897 «après l'ascension de la montagne qui domine le bourg de Saint-Clément, les Vêpres ont été chantées en plein air. La cérémonie du matin s'est terminée par le chant du Salve Regina dans la chapelle de la Salette»<sup>44</sup>.

b. Comme ensembles d'images cultuelles. L'église paroissiale et le bâtiment ajouté au sanctuaire hypèthre reçoivent forcément comme lui un ensemble d'images cultuelles qui peuvent compléter celles de l'extérieur et contribuent à la constitution ou à l'orientation du programme imagier du sanctuaire, par l'utilisation de moyens techniques généralement différents : statues de petit format, peu résistantes et peintes, bas-reliefs de façade (première chapelle de la Salette de Saint-Clément), images bi-dimensionnelles en vitraux, ou peintes à l'intérieur sur un mur. L'imagerie - et aussi, parfois, l'écrit, par exemple dans le cas des Salette où l'on affiche le texte du discours de la Vierge - ainsi déployés dans le sanctuaire couvert prolongent les représentations du dehors, de deux façons :

1° En complétant, ou en répétant, l'imagerie du culte auquel est dédié le sanctuaire de plein air. C'est le cas pour les croix de carrefours, les calvaires et les chemins de croix hypèthres comme celui de Châtel-Montagne, qui se complètent, grâce au chemin de croix de l'église paroissiale, de l'imagerie des treize stations manquantes (ou, dans le cas de Châtel, symbolisées par des croix), et qui répètent la 12e station et l'ensemble des crucifix de l'église.

Dans le cas des sanctuaires à Notre-Dame de la Salette, les séquences de l'apparition représentées à l'extérieur peuvent ainsi, d'une part, être reprises dans l'imagerie de la chapelle intégrée au sanctuaire, ou dans celle de l'église paroissiale toute proche, où elles se résument le plus souvent à la reproduction de la scène principale, celle du discours de la Sainte Vierge aux enfants : ainsi, à l'église de Saint-Clément, où la scène est reprise dans la double verrière de la façade, et à l'église de Laprugne, où l'unique groupe en fonte du sanctuaire hypèthre est répété intégralement par un groupe de statues peintes (exception faite du petit chien : pl.XII, 3), et par un des vitraux du bas-côté sud (pl.XIII, 1). Au Vernet, les trois scènes de l'apparition sont répétées dans la chapelle, mais la scène du discours l'est deux fois, comme à Laprugne, en vitrail et en statues.

D'autre part, certaines scènes de l'apparition peuvent être absentes à l'extérieur et réservées à l'imagerie du bâtiment intégré au sanctuaire, comme, dans l'abside de la première chapelle de Saint-Clément, le début de l'apparition de la Sainte Vierge, pleurant sur son rocher (en statue ou en fresque) ; ou bien, sur la façade de la même chapelle, le bas-relief du fronton où «un groupe taillé dans la pierre représente le Christ jugeant les hommes. Sa pose est sévère ; l'une de Ses mains tient la croix sur laquelle Il est mort, l'autre s'étend pour punir ; mais la Vierge, en manteau de reine, est là agenouillée qui arrête le bras de Son fils»<sup>45</sup> : ce qui n'est autre que la mise en image (optimiste) du passage du discours de la Sainte Vierge où elle déclare : «Si Mon peuple ne veut pas se soumettre, Je suis forcée de laisser aller la main de Mon fils. Elle est si lourde

et si pesante, que Je ne puis plus la retenir»<sup>46</sup>. Le cas est encore analogue à Avermes, où c'est la séquence du discours de la Sainte Vierge aux enfants que l'on réserve pour l'intérieur, avec trois statues peintes de taille réduite, en haut d'un tas de pierres, sur fond de paysage alpin en peinture murale (pl.IX, 1). La mise en place de séquences sélectionnées de l'apparition à l'intérieur par préférence à l'extérieur, bien que nullement obligatoire (toutes les phases de l'apparition deviennent hypèthres dans la seconde version du sanctuaire de Saint-Clément, et toutes sont reproduites à la fois à l'intérieur et à l'extérieur au Vernet) peut trouver ses justifications : motifs économiques (à Avermes, seules sont réalisées en grandes statues de plein air les scènes où la Sainte Vierge est seule, peut-être parce que le groupe de la Vierge avec les enfants est trop onéreux), mais peut-être aussi volonté de mettre en évidence, par des moyens qui diffèrent, la séquence jugée la plus importante : ainsi, le discours de la Sainte Vierge aux enfants, tenu pour «le moment de la plus solennelle apparition»<sup>47</sup>, est-il le premier à être érigé sur le rocher de Saint-Clément, en plein air et bien en vue («Ce groupe magnifique brillait au sommet du rocher. On l'avait même exhaussé de cinq assises superposées, recouvertes de mousse et de plantes sauvages»<sup>48</sup>) alors que c'est celui qu'on place au centre de la chapelle d'Avermes, à l'endroit où peuvent affluer les ex-voto. Dans les deux cas, c'est seule la combinaison de l'hypèthre et du couvert qui permet cette mise en valeur respective, par contraste, des images cultuelles du sanctuaire. Enfin, on note que l'imagerie choisie pour figurer à l'intérieur l'est également en fonction de la situation de la chapelle par rapport au parcours que crée la transposition dans l'espace des phases chronologiques successives de l'apparition : premier moment de l'apparition dans la première chapelle, détruite, de Saint-Clément, d'où devait partir le pèlerinage vers les groupes hypèthres ; moment central de l'apparition dans la chapelle au milieu du sanctuaire d'Avermes, entre la Vierge en larmes (côté d'Avermes) et son Assomption en bas de l'escalier (côté de Moulins) - le couvert, dans les deux cas, faisant figure d'élément intégré au sanctuaire hypèthre au même titre que les statues ou groupes de statues qu'il complète.

Il n'y a pas bien sûr que l'imagerie à être mise à contribution pour compléter à l'intérieur celle du dehors : l'écrit l'est également, probablement parce qu'il est trop peu concis pour pouvoir être mis à l'extérieur sur des matériaux durables, que ce soit le texte de l'apparition de la Vierge de la Salette, en sous-verres accrochés aux murs à la chapelle de Saint-Clément ou à celle d'Avermes, ou les consécrations et prières au Sacré-Coeur sur panneaux cartonnés dans la chapelle Notre-Dame du Rosaire de Chez Benon (Mayet de-Montagne).

2° En associant à l'imagerie du culte principal du sanctuaire de plein air, dans son enceinte (chapelles intégrées à Saint-Clément, Avermes, au Mayet-de-Montagne, à Laprugne, etc...) ou à proximité (églises paroissiales), des images ressortissant à d'autres cultes, mais susceptibles d'orienter le culte principal par leur juxtaposition :

- en premier lieu, les marques d'une dévotion importante à la Sainte Vierge (parfois préexistante au sanctuaire hypèthre)<sup>49</sup>, sous toutes ses formes, mais principalement sous

sa forme «française» de Lourdes qui, associée à un sanctuaire hypèthre à Notre-Dame de la Salette, ne manque pas de souligner l'intérêt marqué de la Mère du Christ pour le pays<sup>50</sup>. Voisinent ainsi, et ce n'est sûrement pas fortuit, dans l'église de Saint-Clément, en écho à la Salette hypèthre toute proche, le vitrail de l'apparition de Lourdes, un vitrail à la Vierge Immaculée, une statue à la Vierge de Lourdes et les verrières de la Salette qui orientent dans un sens national la dévotion mariale exprimée par le grand vitrail de l'Assomption de la Vierge, dans le chœur, et la Vierge à l'Enfant accolée au mur extérieur de l'église (cat. n°29) ; de même à Laprugne, où au groupe hypèthre de la Salette et à la Vierge de l'Immaculée Conception érigée sur la fontaine de la place s'associent, dans l'église, le groupe et le vitrail de la Salette, un vitrail de l'apparition de Lourdes, et une beaucoup plus récente Vierge des prisonniers ; ou encore à Nizerolles, où la Vierge hypèthre se complète des images de Notre-Dame du Rosaire, de la Vierge de Lourdes et d'une Vierge à l'Enfant disposées dans l'église. La complémentarité du culte de la Salette et de Lourdes en Montagne Bourbonnaise s'illustre aussi par l'exemple de Saint-Nicolas-des-Biefs où l'on trouve une chapelle à Notre-Dame de la Salette et une grotte de Lourdes hypèthre, en plus du sanctuaire marial de la Pierre Châtel ;

- en second lieu, dans un esprit tout à fait comparable, une orientation patriotique marquée par le culte des saints français, parfois à l'exclusion de tous les autres : comme à Saint-Clément, où seuls le Curé d'Ars et sainte Thérèse, pourtant tous deux également présents dans l'église paroissiale, sont admis dans la chapelle de la Salette près de laquelle Jeanne d'Arc surgit, en plein air, au milieu des groupes de l'apparition. Nul doute qu'il faille aussi interpréter dans le même sens patriotique la façon dont à Nizerolles, les vitraux et statues de Jeanne d'Arc, saint Vincent-Ferrier (qui, bien qu'espagnol, est mort à Vannes), sainte Thérèse, saint Louis, du Curé d'Ars et de la Vierge de Lourdes font écho, à l'intérieur de l'église, à la Vierge, à la grande croix et au poilu du monument aux morts adjacents<sup>51</sup>. Associée à un culte de la Sainte Vierge, et plus encore à un culte de la Salette ou de Lourdes, la dévotion aux grands saints français ne manque pas, évidemment, d'accréditer l'idée que la Mère du Christ, «Reine de notre beau pays de France et vraie Duchesse de notre chère terre de Bourbonnais»<sup>52</sup>, soit, la première, une sainte nationale.

## CONCLUSION

### 1. Sites de culte

L'étude succincte des sanctuaires en plein air du diocèse permet de constater qu'ils satisfont à peu près tous, par le choix de leur site, au besoin d'ostentation de l'Eglise militante du XIXe siècle, alors que c'est rarement le cas des sanctuaires couverts, sauf quand ceux-ci juchent à cette intention une statue à leur pignon (églises paroissiales de Nérès-les-Bains, Chambérat, Etroussat, Fleuriet, Hérisson, Ussel d'Allier, etc...).

L'emplacement panoramique permettant au sanctuaire d'être vu des croyants, mais aussi des athées - l'érection d'une statue religieuse en plein air étant une façon comme une autre de mettre une pierre dans leur jardin -, le sanctuaire hypèthre occupe donc de préférence les points stratégiques de passage (carrefours, places) et il profite du relief et des points de vue, ce qui peut expliquer dans une certaine mesure la prolifération de ce type de lieu de culte en Montagne Bourbonnaise sans qu'on soit forcé d'invoquer immédiatement le conservatisme congénital des montagnards.

A cette intention ostentatoire correspond également l'érection de sanctuaires hypèthres bien en vue dans les parcs et jardins privés (de particuliers ou d'institutions religieuses) après l'interdiction des processions par les municipalités anticléricales (circulaire ministérielle du 12 juin 1882) et les lois anti-religieuses de la fin du XIXe et du début du XXe siècles : «Châtelains, fermiers, comme l'écrivait la *Semaine Religieuse du Diocèse de Moulins*<sup>53</sup> en pleine laïcisation, vous avez un parc, un champ ; faites une enclave dans votre parc, prenez un coin de votre champ, *élevez-y un calvaire*. Il est chez vous, malheur à qui irait l'abattre». Je n'en citerai comme exemple que la Grotte de Lourdes du pensionnat des frères Maristes à Saint-Pourçain-sur-Sioule, «à deux pas de la ville, comme à Lourdes, presque en pleine campagne, sans voûte sur la tête qui puisse arrêter l'essor des cantiques, sans murailles de nefs qui compriment les foules (...). On la voit du dehors, et la porte toujours ouverte permet d'approcher d'elle, en même temps que les lois protectrices des domiciles garantissent autour d'elle les libres manifestations de la piété publique»<sup>54</sup>.

De fait, la topographie joue un si grand rôle qu'elle détermine même, à mon avis, dans certains cas, le choix du culte dans le sanctuaire : c'est flagrant pour la grotte du Mayet où la Vierge de Lourdes vient tout naturellement remplacer sur le tard des dévotions mariales traditionnelles ; mais c'est sûrement aussi le cas d'autres grottes naturelles, comme celle de Pierre Encize (Ferrières-sur-Sichon), et il n'est même pas exclu que la présence d'un *Rocher Sauvage* «fait tout exprès par la nature»<sup>55</sup> au-dessus de Saint-Clément ait fait germer l'idée d'une Salette, tant «c'est bien le grand panorama de la Salette de Corps et du Gargas» qu'on y admire<sup>56</sup>.

## 2. Enseignements

Suscitée par ce souci d'exhibition, l'ampleur de la construction des lieux de culte en plein air au XIXe siècle fait saisir du coup la quantité et l'intérêt des renseignements inédits que leur étude pourrait apporter à la connaissance du catholicisme français de l'époque, s'agissant notamment de la diffusion des grands cultes nationaux et de leur orientation, monarchiste ou patriotique. Il y a peu de chances, par exemple, de rencontrer ailleurs qu'en plein air et bien en vue une statue comme celle de la Vierge de Bellenaves (cat. n°12), qui terrasse le dragon prussien à casque à pointe et qui renseigne plus sur l'état d'esprit de l'Église française entre 1870 et 1914 qu'un dépouillement exhaustif de la *Semaine Religieuse du Diocèse de Moulins*. Seule l'observation directe des sanctuaires

de plein air permet également de constater l'importance du culte à Notre-Dame de la Salette dans le diocèse de Moulins, et son antériorité par rapport au culte de Lourdes qui ne se diffuse vraiment qu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, et revêt peut-être pour cette raison un caractère plus souvent couvert qu'hypèthre, à cause de l'interdiction des processions.

Même si l'habitude et la facilité d'inventaire poussent plutôt à considérer les ensembles imagiers des sanctuaires couverts, on réalise l'intérêt qu'aurait la prise en compte systématique des lieux de culte en plein air, qui sont probablement les formes les plus originales du renouvellement de l'équipement catholique français au XIX<sup>e</sup> siècle.

Antoine PAILLET

1. *Semaine Religieuse du Diocèse de Moulins*, 1<sup>e</sup> année, n°28 (12 mai 1894), p.442 : «Un voeu avait été fait, il portait qu'une croix nouvelle serait érigée au lieu-dit Saint-Martin, si le bon Dieu épargnait les calamités que la sécheresse persistante, pendant l'année 1893, faisait prévoir pour l'année 1893-94. [...] Aujourd'hui 2 mai, en vertu d'une délégation de Monseigneur l'Evêque, M. le curé de Noyant a béni solennellement la Croix promise en voeu. Sur le pied de cette croix, on peut lire l'inscription suivante : «HAEC CRUX SUB TITULO SANCTI MARTINI TUR. PATRONI HUIUS LOCI VOTO RESTITUTA EST OB SUBSIDIVM A DEO MISERICORDITER PRAESTITUTUM IN PENURIA FAENI MDCCCXCIII - MDCCCXCIV».

2. Par exemple à Limoise ou à Marcillat-en-Combraille, d'après la *Semaine Religieuse du Diocèse de Moulins* 1<sup>e</sup> année, n°22 (31 mars 1894), p.350 pour la croix de mission de Limoise («croix superbe supportant un beau Christ en bronze») et p.351 pour celle de Marcillat-en-Combraille : «La croix, en chêne, mesure 11 m.60, et a été offerte par M. André Regnard. Un Christ superbe y a été placé : c'est la population qui a voulu le donner».

3. C'est, par exemple, le cas à Saulcet, où l'on retrouve dans le cimetière des croix portant l'image du Christ et les symboles des évangélistes, exactement semblables à celle anciennement érigée au lieu-dit «Nancy», et toutes fabriquées par la firme Alfred Corneau, de Charleville. Cela ne pose en fait vraiment de problèmes d'identification que lorsque le socle de la croix de carrefour réutilise une ancienne pierre tombale sans pour autant être sur une tombe, comme à Verneuil ; ou lorsque la croix isolée est en fait mémorial d'un accident mortel, comme pour la bergère mangée par un loup aux Carterons (Saint-Hilaire). On remarquera que la croix de carrefour est, comme la croix tombale, susceptible de recevoir des chrysanthèmes le 2 novembre.

4. Abbé Boudant, *Les sanctuaires de Marie dans le diocèse de Moulins* (Moulins, Desrosiers, 1867), p.212. Sur la restauration du calvaire en 1894, voir la *Semaine Religieuse du Diocèse de Moulins*, 1<sup>e</sup> année, n°34 (23 juin 1894), pp.535-537.

5. Abbé Boudant, *op.cit.*, p.258.

6. A. Parent, *Un coin de la Montagne Bourbonnaise : Saint-Clément*, pp.75-76.

7. *Semaine Religieuse du Diocèse de Moulins*, 1<sup>e</sup> année, n°34 (23 juin 1894), p.536 : «...Une âme généreuse (...) avait donné des ordres pour abattre dans ses bois, à défaut des cèdres du Liban, les plus beaux chênes pour en faire des croix, y compris celle du grand Christ que les intempéries des saisons, depuis 32 ans, avaient détérioré entièrement». La croix du Christ a été remplacée par la suite par la croix métallique actuellement visible ; en revanche, les deux autres croix du Golgotha n'existent apparemment plus.

8. *Semaine Religieuse du Diocèse de Moulins*, n°32 (12 juin 1897), pp.521-522.

9. Abbé Boudant, *op.cit.* (supra, n.4), pp.352-353.

10. *Semaine Religieuse du Diocèse de Moulins*, 1<sup>e</sup> année, n°6 (9 décembre 1893), pp.87-90.

11. Abbé Boudant, *op.cit.*, p.354.

12. *Semaine Religieuse du Diocèse de Moulins*, 6<sup>e</sup> année, n°30 (28 mai 1899).

13. Sur l'état primitif de la grotte consacrée voir Abbé Boudant, *op.cit.*, chapitre XI : «Notre-Dame du Mayet-de-Montagne» : «Il est une de ces régions, le Mayet-de-Montagne, où le culte de la Reine des Anges revêt un caractère biblique que nous ne pouvons passer sous silence. En 1861, deux jeunes congréganistes allaient

chercher, à travers les rochers, de la mousse, pour en orner leur chapelle du Mois de Marie. Dans une anfractuosité, (...) elles aperçoivent une sorte de caverne présentant l'aspect d'une chapelle formée par la main de la nature (...). L'idée vint spontanément à ces jeunes personnes, tout heureuses de leur trouvaille, de placer sous cet abri sauvage une petite statue de la Sainte-Vierge, pour en faire, disaient-elles, un Mois de Marie champêtre. (...) Un petit autel fut dressé dans le fond et un lustre suspendu à la voûte. Une grille en fer en défendit l'entrée. Au frontispice se dressa une croix en fer. (...) Une guirlande en mousse, traversant toute la devanture supérieure de la chapelle, ne porta que ces deux mots : Vive Marie ! (...) Les préparatifs divers achevés, une belle statue en simili-marbre fut portée dans ce rocailleux sanctuaire» (pp.209-210). Les anciennes cartes postales de l'endroit montrent qu'au début du siècle, la statue de la Vierge avait été remplacée par une crèche ; je n'ai pu observer que les restes de la statue de la Vierge de Lourdes en porcelaine.

14. Abbé Boudant, *op.cit.*, p.353 : «le 11 juillet 1865, le R.P. Etienne, supérieur général des Lazaristes, inaugura sur la terrasse du vieux château de Gayette, aujourd'hui très-important hospice, une statue de 4 mètres d'élévation, socle compris, en présence d'un clergé nombreux».

15. Abbé Boudant, *op.cit.*, p.354.

16. Sur l'apparition de Pellevoisin, voir par exemple la *Semaine Religieuse du Diocèse de Moulins*, 6e année, n°5 (3 décembre 1898), pp.78-79 («les Voix de Notre-Dame de France»), et n°25 (1904), p.397.

17. J'ai répertorié au total sept lieux de culte indépendants dédiés à Notre-Dame de la Salette dans le seul diocèse de Moulins, dont quatre en Montagne Bourbonnaise, sans compter les statues et vitraux qui lui sont consacrés dans les églises paroissiales. Par ailleurs, les ouvrages qui ont circulé (cf. note 18) ou qui ont été écrits dans le diocèse au sujet de la Salette semblent nombreux : par exemple, le livre écrit par Emile Combe, curé de Diou, avec la collaboration de Maximin, le berger de la Salette, qui avait été invité dans sa paroisse : *Le grand coup, avec sa date probable, c'est-à-dire le grand châtement du monde et le triomphe universel de l'Église, étude sur le secret de la Salette, 3e édition augmentée de la brochure de Mélanie et autres pièces justificatives* (Vichy 1896), ouvrage mis à l'Index par le Vatican le 7 juin 1901. La vogue du culte de la Salette et la proportion de ses sanctuaires en Bourbonnais semblent donc élevées, comparées à ce qu'on croit savoir actuellement des autres diocèses ; l'enquête toutefois mériterait d'être poussée, notamment dans le diocèse voisin de Nevers, où Jean-René Trochet m'a signalé le sanctuaire hypèthre de Beaumont-Sardolle, près de Decize ; Philippe Bruneau qui écrivait en 1986 (*RAMAGE*, 4, p.151) qu'en regard de celui de Lourdes «l'essaimage de la Salette paraît assez restreint» cite ici même (pp.76-77) plusieurs Salette de l'Ouest de la France dont il a eu connaissance depuis lors ; et je citerai également les sanctuaires de l'Hermitage, dans la Loire, celui du Mont-Saint-Clair, à Sète, et beaucoup plus curieux encore, celui de Marcelino-Ramos dans l'état du Rio Grande do Sul au Brésil, où sont reproduites en statues grandeur nature les trois scènes de l'apparition : voir à ce sujet les *Annales de Notre-Dame de la Salette*, n°75, mai juin 1986, p.5.

18. Par exemple, la petite brochure intitulée *La grande nouvelle de la Mère de Dieu, publiée par la bergère de la Salette avec l'approbation ecclésiastique*, imprimée à Limoges vers 1895 (sans date), où la scène du discours aux enfants est reproduite en couverture.

19. Raison pour laquelle, paraît-il, la chapelle tourne le dos à Avermes. Elle n'a été transformée en église paroissiale qu'en 1984.

20. Abbé Boudant, *Les sanctuaires de Marie dans le diocèse de Moulins*, p.264 : «dans l'intérieur (de la chapelle), au fond de l'abside *in plano*, Marie, refuge des pécheurs, est assise sur un rocher, et pleure en présence des petits bergers étonnés. C'est l'emblème de la première apparition». Il est impossible de déterminer d'après ces lignes s'il s'agissait de statues ou de fresques. Il ne semble pas en revanche qu'il puisse s'agir de la statue de la Vierge en pleurs actuellement visible.

21. *Ibid.*, pp.264-265.

22. *Ibid.*, p.205.

23. *Semaine Religieuse du Diocèse de Moulins*, 3e année, n°32 (6 juin 1896), p.503 («Une statue monumentale de la Très-Sainte Vierge, sur un de nos sommets»). A première vue, la statue doit dater des environs de 1890.

24. *Ibid.*, 7e année, n°32 (9 juin 1900), p.507.

25. *Ibid.*, 3e année, n°21 (21 mars 1896), p.331.

26. *Ibid.*, 1e année, n°31 (2 juin 1894), p.491.

27. C'est ce qui ressort du compte rendu de la mission, publié dans la *Semaine Religieuse du Diocèse de Moulins*, 4e année, n°9 (24 décembre 1896), pp.139-141 : «Qu'il (le Père Malley, missionnaire) serait heureux de voir ériger, un beau jour, une grotte à Notre-Dame de Lourdes, dans un de ces sites charmants qui avoisinent la

belle église de la Chabanne ! (...) Oui, il faut une belle grotte de Lourdes, dans les rochers, à la Chabanne ! » et le rédacteur de l'article ajoute en note qu'« une petite chapelle champêtre, ayant une statuette de la Sainte-Vierge et même une petite cloche, existe depuis longtemps sur la paroisse dans un site sauvage, près le *Bois des Fées* ».

28. *Semaine Religieuse du Diocèse de Moulins*, 4<sup>e</sup> année, n°32 (12 juin 1897), p.522.

29. Sur les quatorze statues que j'ai observées dans les anciennes écoles libres, six représentaient saint Joseph, six autres la Vierge, une le Sacré-Cœur, et une un archange ailé indiquant le ciel à un enfant (voir cat. n°54). Il est intéressant de constater que, de la même façon, sur un total de six statues hypéthres élevées dans la paroisse, deux représentent la Vierge, trois saint Joseph et une saint Roch.

30. Signalé par Philippe Bruneau dans *RAMAGE 4* (1986), p.133.

31. Voir par exemple à ce sujet : Abbé Joseph Gaud, *Un sanctuaire de Marie en Bourbonnais : Notre-Dame de Banelle* (2<sup>e</sup> éd., Paris 1913), p.10 : « l'arbre qui portait la Sainte image (...) avait dû être défendu contre les fous trop avides de souvenirs et de reliques. Pour soustraire l'orme vénérable à de pieux larcins qui eussent amené sa destruction complète, Jean de Capony l'avait d'abord entouré d'une palissade de hautes planches (...) fermée par une porte munie de pentures, d'un judas et d'une serrure » ; et pp.14-15 : « L'ormeau, porteur de la précieuse Madone, avait fini par périr, dilapidé par les pieux larcins d'indiscrets visiteurs. Pour conserver ce qui en restait, on eut l'heureuse idée de bâtir à l'entour un édifice de 8 mètres environ d'élévation, sur 6 de long et 4 de large (...). Une porte, percée dans l'un des angles de cet oratoire, le mettait en communication avec la grande église. Une grande fenêtre oblongue, établie au milieu de la muraille qui leur était commune, était fermée par un panneau plein enchâssé entre deux coulisses. Aux jours et heures des cérémonies, on faisait glisser le panneau ; et de tous les points de l'église, les fidèles pouvaient apercevoir la statue de Notre-Dame au milieu de son pittoresque reposoir ».

32. Cat. n°41. Sur l'ancien oratoire Saint-Pierre, cf. Abbé Boudant, *Les sanctuaires de Marie dans le diocèse de Moulins*, pp.23-24.

33. *Semaine Religieuse du Diocèse de Moulins*, 3<sup>e</sup> année, n°23 (4 avril 1896), p.362.

34. *Ibid.*, n°31 (30 mai 1896), p.487.

35. *Ibid.*, n°48 (25 septembre 1897), p.765.

36. *Semaine Religieuse du Diocèse de Moulins*, 1<sup>e</sup> année, n°48 (29 septembre 1894), p.765, et 4<sup>e</sup> année, n°48 (25 septembre 1897), p.766.

37. *Ibid.*, 1<sup>e</sup> année, n°46 (15 septembre 1894), p.728. Le pèlerinage se poursuit de nos jours et continue à se dérouler à l'extérieur de la chapelle.

38. Par exemple à Saint-Clément lors du pèlerinage de 1897 : « après la messe, les fidèles, que l'église avait peine à contenir, se sont dirigés en procession vers les roches de la Salette » (*Semaine Religieuse du Diocèse de Moulins*, 4<sup>e</sup> année, n°48 (25 septembre 1897) p.767). Parcours qui se reproduit chaque année au mois de septembre, si l'on en juge par la description du pèlerinage de 1951 par l'abbé Parent : *Un coin de la Montagne Bourbonnaise : Saint-Clément*, pp.73-74. De même à Bègues en 1900, où « le programme des exercices comprenait : le trajet en procession de l'église paroissiale au sanctuaire, la Messe solennelle et une prédication » (*Semaine Religieuse du Diocèse de Moulins*, 7<sup>e</sup> année, n°49 (6 octobre 1900), p.775). Les allées et venues se font également en d'autres circonstances que celle du pèlerinage annuel : « c'est le dimanche surtout, après les offices du soir, que l'on se rend en foule au pèlerinage de la grotte-Benon. C'est pour les familles une promenade sainte » (Abbé Boudant, *Les sanctuaires de Marie dans le diocèse de Moulins*, p.213).

39. *Semaine Religieuse du Diocèse de Moulins*, 1<sup>e</sup> année, n°31 (2 juin 1894), p.491 (à propos de la grotte de Lourdes de Saint-Pourçain-sur-Sioule, dans le parc du pensionnat des Frères Maristes, cf. cat. n°46).

40. Extrait du prospectus : Biozat (Allier) - Font-Noble, Notre-Dame du Chemin, imprimerie des artistes paysagistes, Aigueperse, sans date (v. 1950 ?), documentation de l'abbé Deret, curé de Lapalisse.

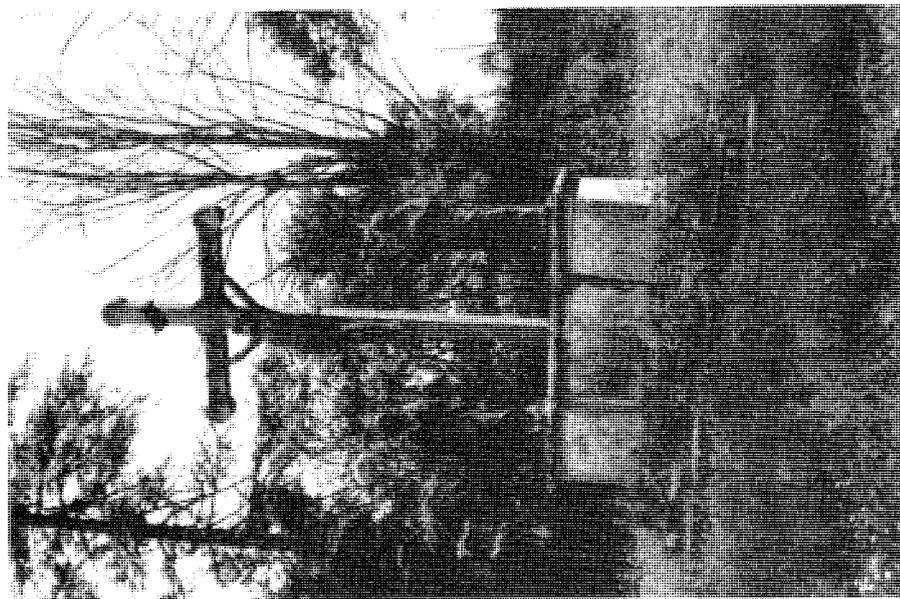
41. E. Guillaumin, *Tableaux champêtres*, tableaux de mai, II : « les Rogations », éd. or. pp.37-38.

42. *Semaine Religieuse du Diocèse de Moulins*, 4<sup>e</sup> année, n°48 (25 septembre 1897), p.764. L'abri fourni par la chapelle peut bien sûr se révéler à la longue insuffisant. On lit ainsi, justement à propos d'Avermes, dans la *Semaine Religieuse du Diocèse de Moulins*, 14<sup>e</sup> année, n°48 (28 septembre 1907), p.763, que « les quêtes (...) sont destinées à la construction de l'abri Saint-Michel, (qui) est désiré de tous. Cet abri manque pour la collation de famille, qui est l'accompagnement presque nécessaire d'une excursion pieuse, surtout lorsqu'elle comporte la Sainte Communion. Si la visite à Notre-Dame se fait dans la soirée, les pèlerins ne dédaigneront pas ce local où ils pourront en toute liberté prendre quelque repos en attendant l'heure du retour ».

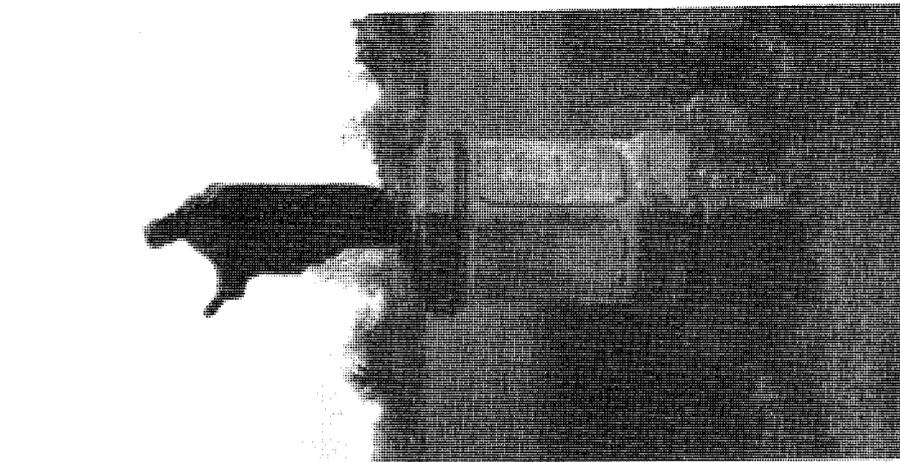
43. *Ibid.*, 4e année, n°48 (25 septembre 1897), p.765.
44. *Ibid.*, p.767.
45. Abbé Boudant, *op.cit.*, p.264.
46. Texte du discours de la Vierge de la Salette aux enfants, d'après *La Grande Nouvelle de la Mère de Dieu, publiée par la bergère de la Salette, avec l'approbation ecclésiastique*, Limoges, sans date (vers 1895), p.7.
47. Abbé Boudant, *op.cit.*, p.262.
48. *Ibid.*, p.262.
49. C'est le cas le plus fréquent, par exemple à Arfeuilles, Ebreuil, Saint-Clément, etc... ; consulter à ce sujet : Abbé Boudant, *Ibid.*, et A. Guy, *Notre-Dame en Bourbonnais* (éditions U.S.H.A., Aurillac, 1968).
50. Cf. Ph. Bruneau, *RAMAGE*, 3 (1984-1985), pp.36-41, et *RAMAGE*, 4 (1986), pp.159-160, sur l'appropriation par les catholiques français au XIXe siècle de Marie comme sainte nationale. Mais d'autres exemples d'appropriation locale de la Sainte Vierge se rencontrent probablement auparavant : comme cette Piété de Saint-Pourçain-sur-Sioule, «jadis (...) signalée comme une oeuvre curieuse d'art local, la Vierge portant la coiffe et la cape bourbonnaises» ! (d'après A. Guy, *Notre-Dame en Bourbonnais*, éditions U.S.H.A., Aurillac 1968, p.70), reproduite dans : M. Genermont et P. Pradel, *Les églises de France, ALLIER* (Paris, Letouzey et Ané, 1938), article «Saint-Pourçain-sur-Sioule».
51. Ce type de complémentarité joue bien sûr également entre l'église paroissiale et l'autre type de sanctuaire autonome qu'est la chapelle : je n'en citerai comme exemple que la complémentarité mariale et patriotique qui devait unir la Salette de Bègues et l'église de la paroisse où voisinent une grotte de Lourdes, des statues de la Vierge et un vitrail de saint Charlemagne (!), le tout dans des murs tapissés de fleurs de lys. Des liens d'association identiques s'observent aussi entre les images d'un même sanctuaire couvert, comme à l'Aray-le-Frésil, où à deux pas du château de la famille de Tracy se côtoient dans l'église paroissiale une grotte de Lourdes, deux monuments aux morts de la Première Guerre mondiale dont un surmonté d'une statue de Jeanne d'Arc, une statue du Curé d'Ars et une de sainte Thérèse, un vitrail représentant saint Louis et un autre Jeanne d'Arc, et enfin une statue de sainte Radegonde, portant sceptre, couronne et manteau fleurdelysé, sur fond de fleurs de lys.
52. Prière à Marie, par Monseigneur Dubourg, évêque de Moulins, in : *Notre-Dame de Moulins, dite la «Vierge noire» miraculeuse de la cathédrale* (Moulins, Bauculat-Rouleau, 1898), p.115. Il a déjà été signalé dans *RAMAGE*, 5 (1987), p.188, qu'après avoir ainsi invoqué la Vierge comme duchesse du Bourbonnais, le même prélat, devenu archevêque de Rennes, l'a couronnée comme duchesse de Bretagne.
53. *Semaine Religieuse du Diocèse de Moulins*, 11e année, n°41 (13 août 1904), p.647.
54. *Ibid.*, 1e année, n°31 (2 juin 1894), p.491.
55. Abbé Boudant, *Les Sanctuaires de Marie dans le diocèse de Moulins*, p.262.
56. *Semaine Religieuse du Diocèse de Moulins*, 14e année, n°48 (28 septembre 1907), p.765.



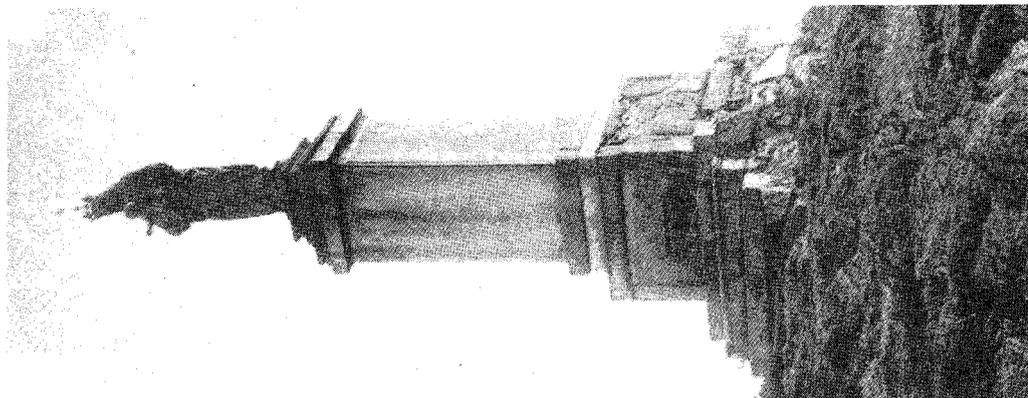
1. Mazerier



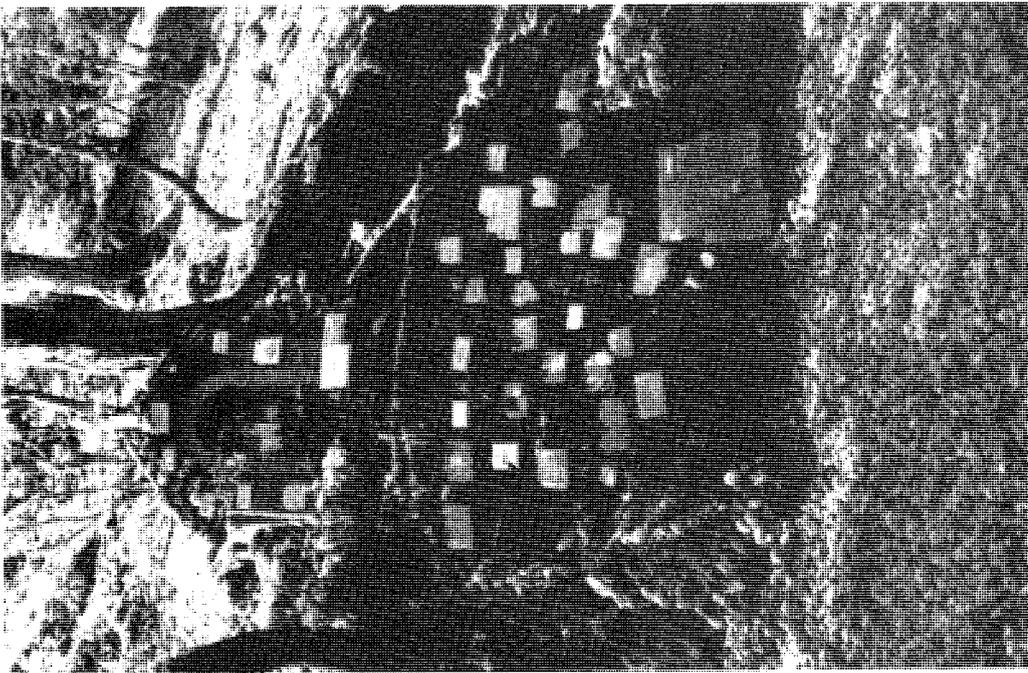
2. Besson (Cat. n°2)



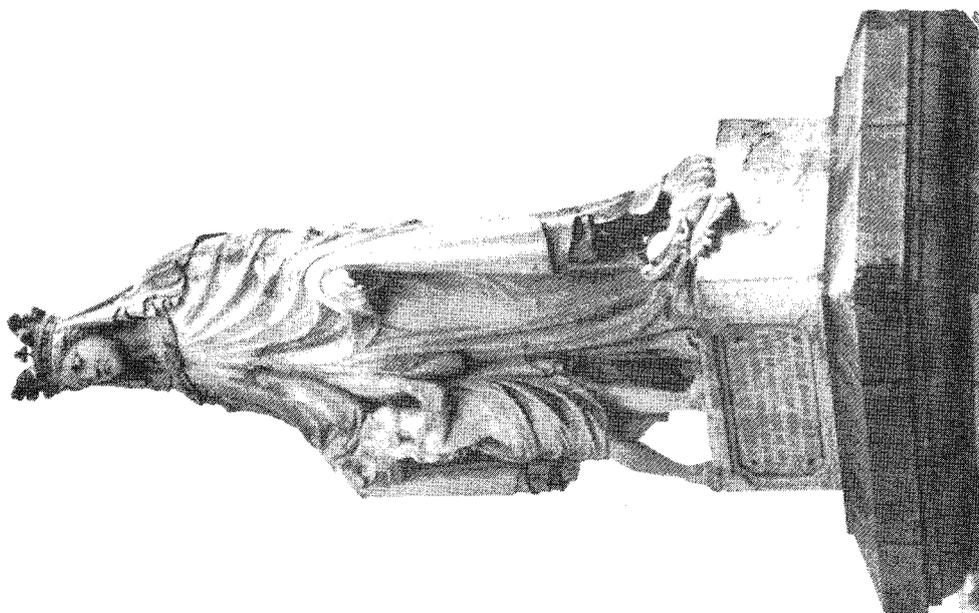
3. Jenzat (Cat n°10)



3. Châtel-Montagne (Cat. n°16)



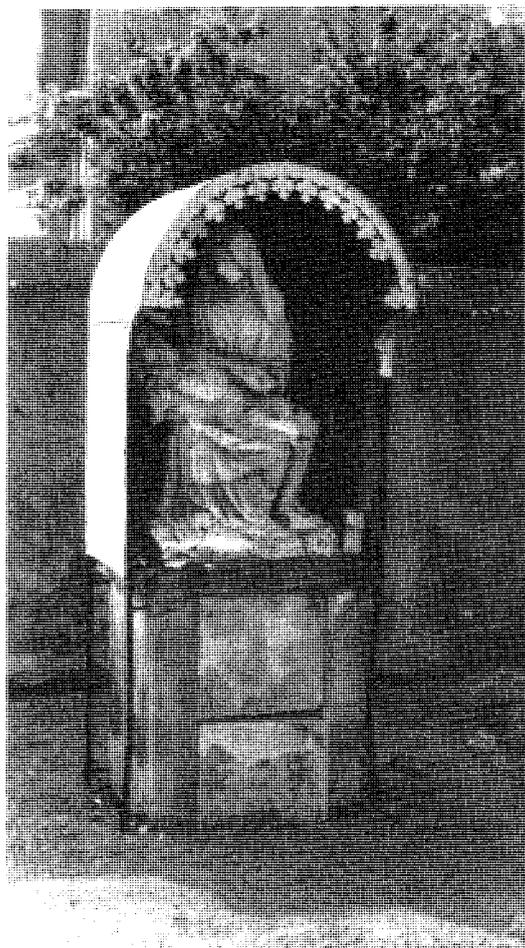
2. Busset (Cat. n°13)



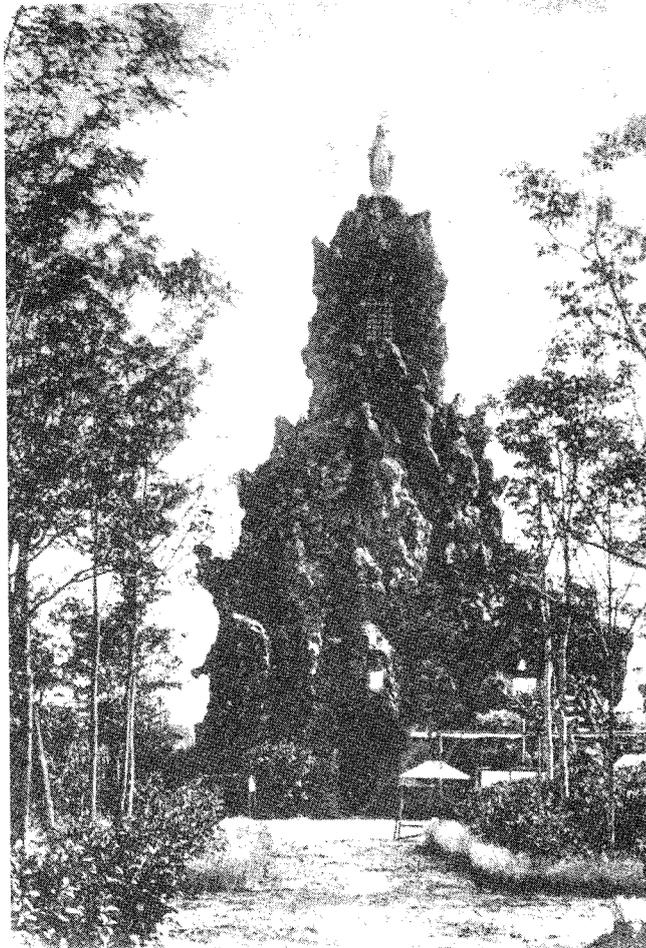
1. Bellesnaves (Cat. n°12)



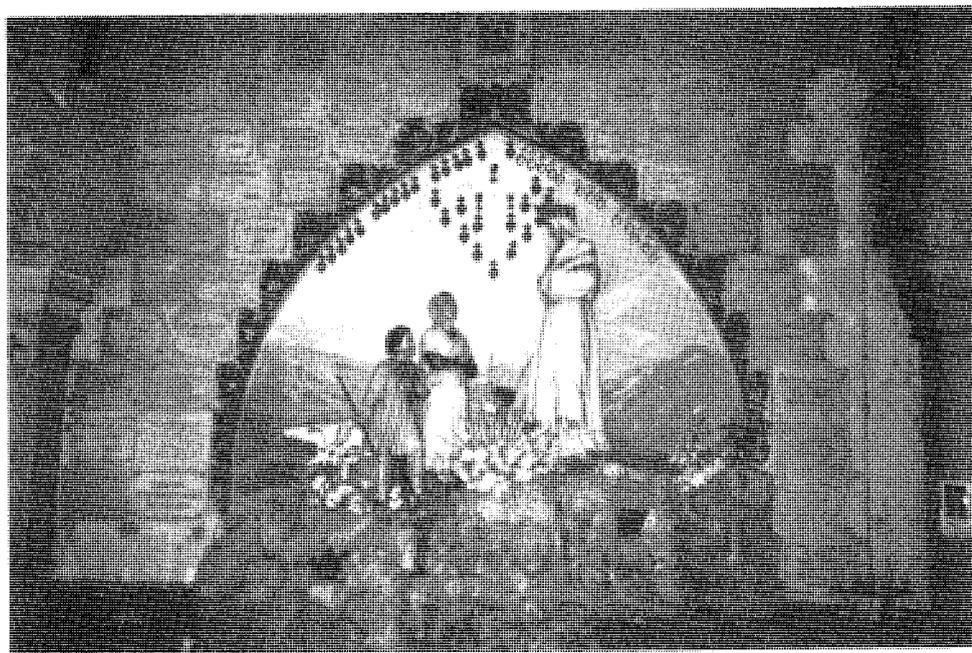
1. Lavoine (Cat. n°22)

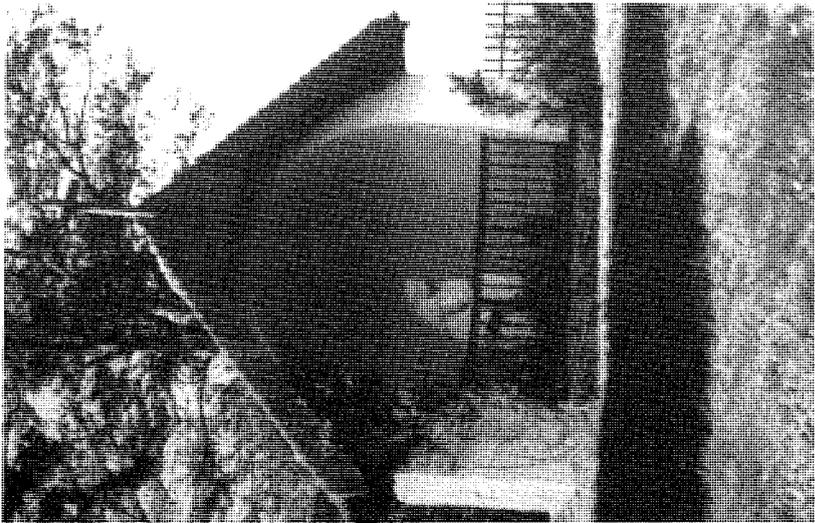
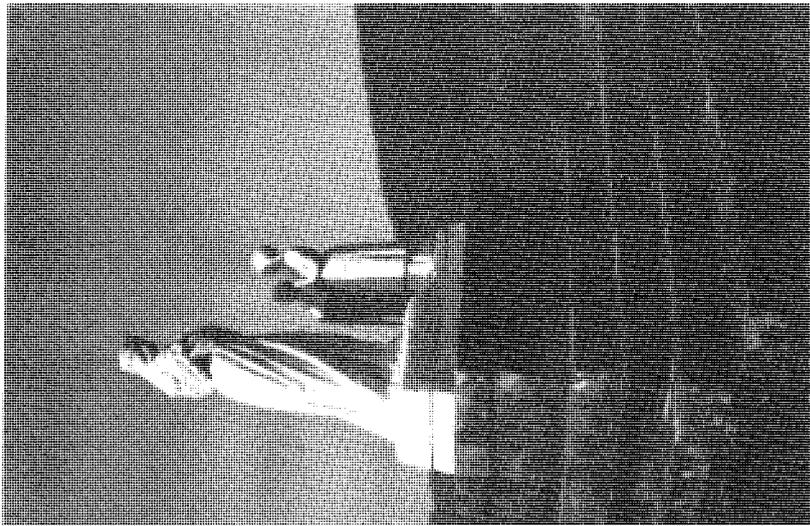
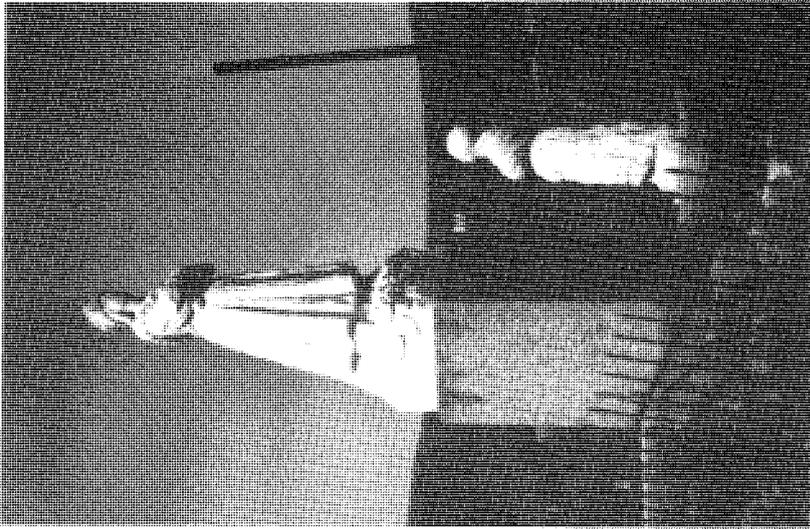


2. Saint-Gérard-le-Puy (Cat. n°30)



3. Saint-Yorre (Cat. n°33)

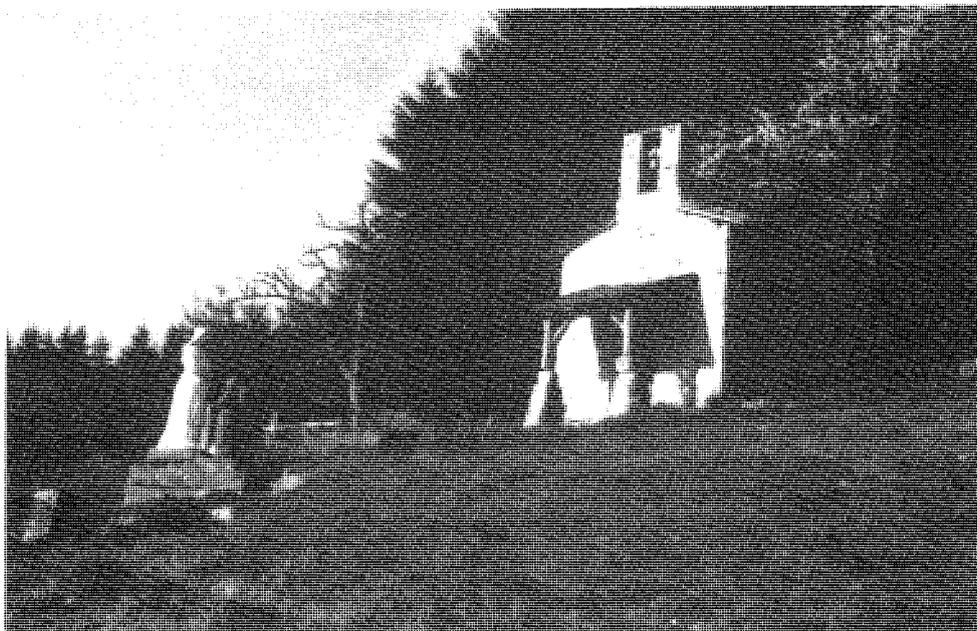




Saint-Clément (Cat. n°37)



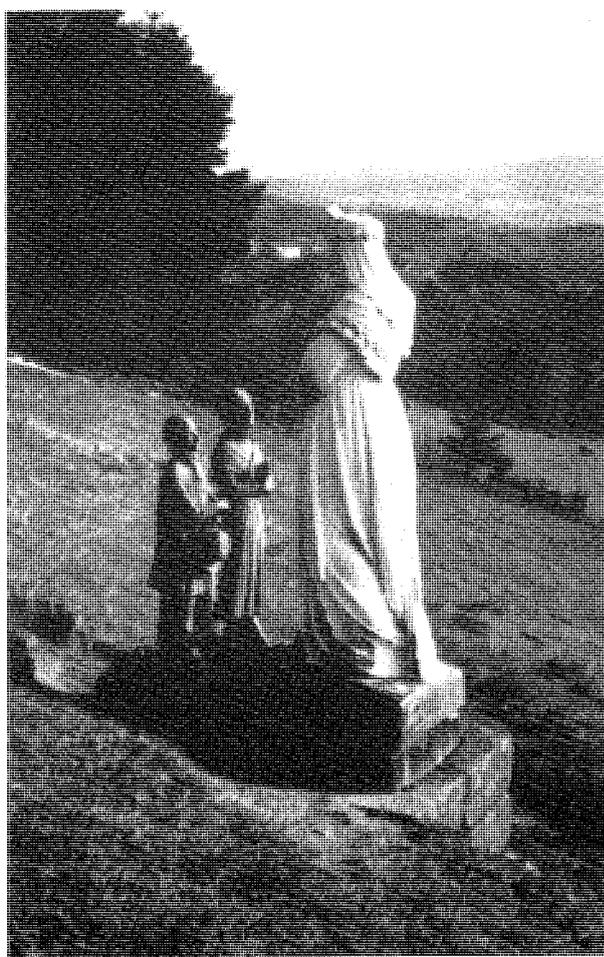
Saint-Clément (Cat. n°37)



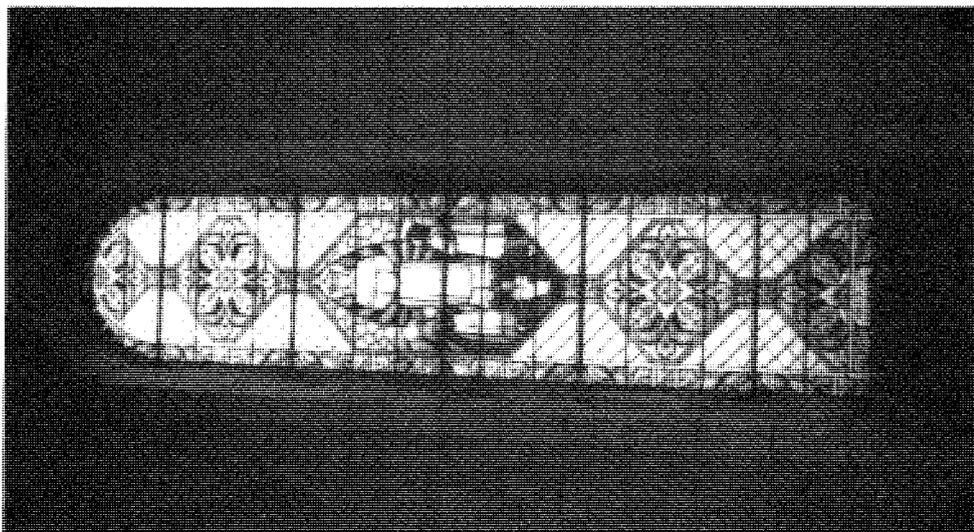
1. Laprugne (Cat. n°39)



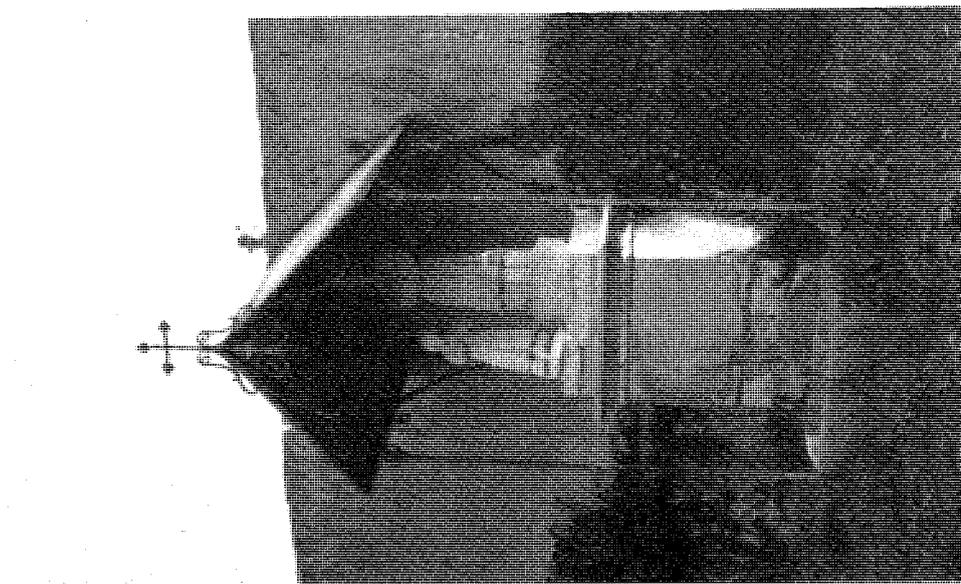
2. Laprugne (Cat. n°39)



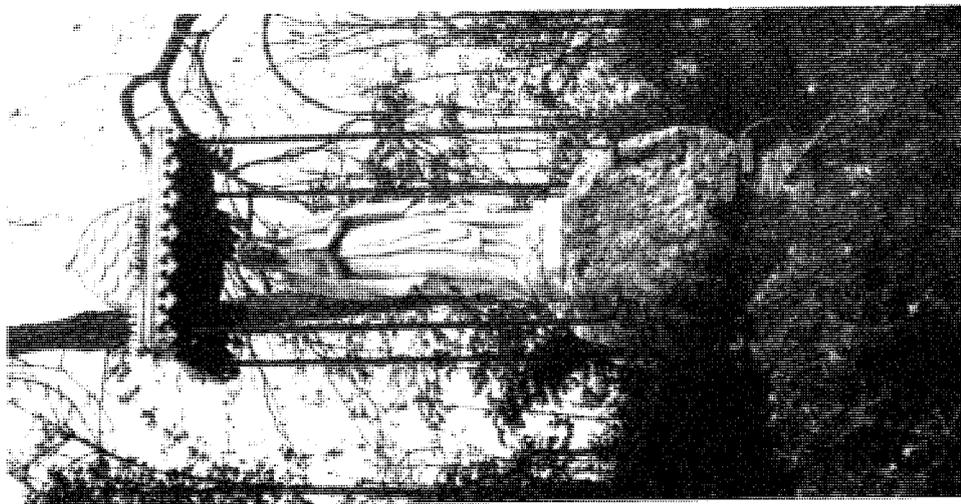
3. Laprugne, église paroissiale



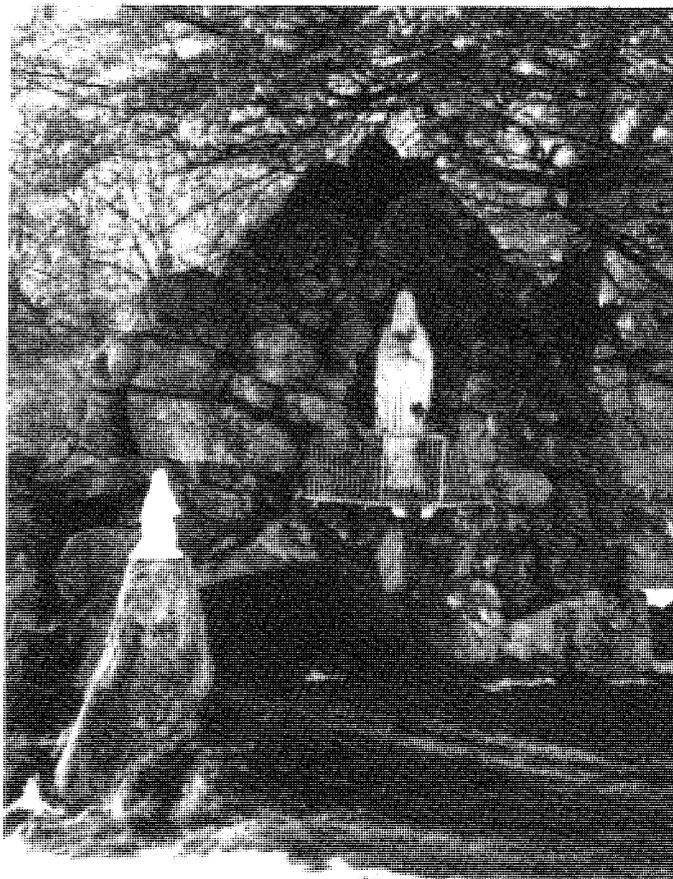
1. Laprugne, église paroissiale



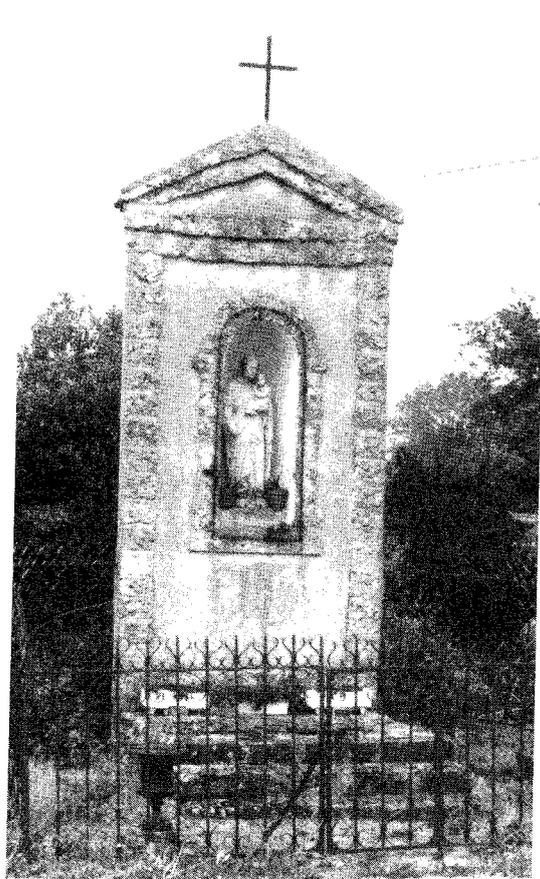
2. Jenzat (Cat. n°40)



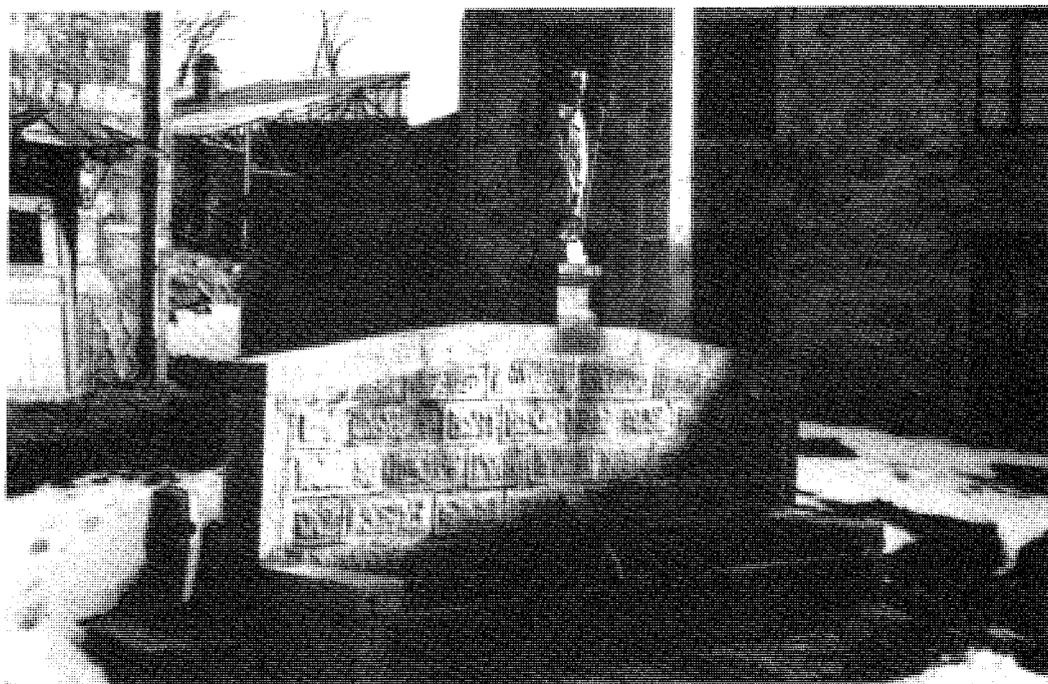
3. Beaulon (Cat. n°42)



1. Saint-Nicolas-des-Biefs (Cat. n°45)



2. Beulon (Cat. n°50)



3. Saint-Nicolas-des Biefs (Cat. n°57)

## DU «VITRAIL ARCHÉOLOGIQUE»

Il est d'usage chez les historiens du vitrail de dénommer «vitrail archéologique» les reconstitutions de verrières des XIIe et XIIIe siècles réalisées au siècle dernier. L'expression est parfois appliquée aux reconstitutions de vitraux médiévaux en général ; ainsi, il y quinze ans, Jean-Pierre Suau qualifiait de «vitraux archéologiques» les verrières néo-XVe siècle commandées en 1883 au peintre verrier Chatain, de Clermont-Ferrand, par le conseil de fabrique de l'église Saint-Vincent de Carcassonne, pour les fenêtres du choeur de son église : «Dans les nouvelles verrières, les figures d'apôtres et de saints seront placées entre des dais et des soubassements identiques à ceux des anciens vitraux. Ces figures enfin seront "traitées à la manière du XVe siècle" et les couleurs seront semblables à celles de leurs modèles»<sup>1</sup>. Le flou de la notion de «vitrail archéologique» et l'incohérence de son emploi amènent actuellement certains historiens d'art à se demander s'il «ne faudrait (...) pas (...) étendre le terme "vitrail archéologique" à d'autres périodes que celle du Moyen Age»<sup>2</sup>. Cette idée était cependant déjà parfaitement admise en 1844 par Adolphe Didron, lorsqu'il conseillait : «Étudiez, pour nos vitraux modernes, les vitraux anciens : nous avons, Dieu merci, d'assez magnifiques et nombreux modèles. Imitiez le XIIIe siècle pour faire des vitraux qui rappellent cette époque, ou bien le XIVe, le XVe et XVIe siècle, si vous devez donner des fenêtres de ces diverses périodes»<sup>3</sup>. Et c'est sans doute à ce principe que répondaient les «vitraux archéologiques» de l'atelier Charles Lorin et Cie, opposés aux vitraux «modernes» (conçus sans référence aux vitraux du passé ?) dans une publicité de 1933<sup>4</sup>. Il n'est donc pas nécessaire de limiter le terme d'«archéologique» aux seuls vitraux néo-médiévaux ; ni historiquement, puisque les contemporains eux-mêmes en élargissaient déjà l'emploi ; ni théoriquement, l'archéologie devant, selon nous, non se cantonner à l'exploration de l'ancien, mais être appliquée à n'importe quelle période, y compris moderne et contemporaine ; ni même par routine, comme on a l'habitude de le faire. Plus qu'une simple querelle de mots la réflexion qui va suivre, sur les conditions d'emploi de

l'expression «vitrail archéologique» a pour but de clarifier la situation actuelle et d'éviter de s'empêtrer dans les faux problèmes. Principalement illustrée d'exemples parisiens et lexoviens, cette étude sera en outre, pour moi, l'occasion de traiter l'un des aspects des vitraux de Lisieux, non abordé dans la récente exposition qui leur a été consacrée<sup>5</sup>.

Il me semble qu'un «vitrail archéologique» devrait répondre à la définition de tout ouvrage archéologiquement exact, c'est-à-dire avoir une cohérence technique avec un référent d'un moment, d'un lieu et d'un milieu donnés.

On peut trouver cette cohérence dans la fabrication de l'ouvrage (matériaux utilisés, mode d'assemblage, etc.), dans la représentation des images dont il est orné (leur référent, leur style, leur thème, leur composition), ou dans l'adéquation du vitrail à son architecture d'accueil. Elle peut s'établir dans l'absence totale de tout vestige archéologique au sens strict, qui permettrait un véritable raisonnement de restitution, et n'être donc que pure reconstitution uniquement dépendante de l'idée qu'on se fait d'une époque<sup>6</sup>. Toutefois, à la différence d'un néo-banal, qui cherche avant tout l'effet de sa crédibilité, le vitrail archéologique, tout nourri d'érudition, chercherait à faire que cette idée directrice soit la plus conforme possible au savoir du temps sur le maximum de points analysables.

On le devine dès l'énoncé de cette définition, la notion de «vitrail archéologique» qualifie un ensemble d'ouvrages bien plus vaste qu'il n'est d'ordinaire, et qui vaut la peine d'être développé. Les trois possibilités de cohérence technique énoncées plus haut organiseront donc les trois parties du développement qui va suivre.

Naturellement, déterminer l'exactitude archéologique d'un ouvrage, sous quelque aspect que ce soit, implique de tenir compte non de nos connaissances techniques ou historiques actuelles du modèle ancien, mais de celles qu'en avaient les artistes qui l'ont reproduit. Ainsi, pour recréer un vitrail du milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, on a pu, au XIX<sup>e</sup> siècle, copier un vitrail alors daté de 1250. Si ce même vitrail de référence est aujourd'hui daté de 1300, la copie du XIX<sup>e</sup> siècle n'est plus, pour nous, archéologiquement exacte, mais son analyse doit retenir qu'elle l'était lors de sa création. Les restitutions de certaines scènes du vitrail de «L'Arbre de vie» de l'église Saint-Nazaire de Carcassonne, par E. Viollet-le-Duc et A. Gérente, lors de leur restauration de 1860, doivent être considérées comme archéologiques, bien que l'on ait depuis lors démontré la mauvaise interprétation, et par là même restauration, de la verrière<sup>7</sup>. Et si les architectures ou les costumes des siècles passés, reproduits par les maîtres verriers du XIX<sup>e</sup> siècle, étaient certifiés exacts par les recherches historiques et archéologiques de leur temps, il faudra tenir compte de ce fait, même si des découvertes ultérieures ont modifié l'idée qu'on se faisait des éléments reproduits<sup>8</sup>. En outre, les connaissances et les possibilités techniques d'une époque doivent être considérées avant de juger l'exactitude archéologique de ses créations. En 1958, Jean Verrier<sup>9</sup> reconnaissait aux vitraux de la Sainte-Chapelle, réalisés en 1849-1855 par A. Lusson sous la direction de J.-B. Lassus et de F. de Guilhermy, une grande qualité de composition, de dessin et de couleur, rappelant

tout à fait les verrières du XIIIe siècle, mais il leur reprochait de ne pas avoir «les effets lumineux de leurs ancêtres», ni «la vie d'une oeuvre créée, sortie de la main d'un artiste ressentant profondément la plastique colorée des verrières anciennes dans lesquelles il(s) venai(en)t s'insérer». De même qualifiait-il d'«irréprochables» les dessins des vitraux que fit placer E. Viollet-le-Duc à Notre-Dame de Paris, lors de sa restauration de la cathédrale entre 1845 et 1856, mais il soulignait leur absence de «luminosité» et de «vibration colorée». Jean Verrier expliquait les défauts de ces vitraux, non par l'absence d'étude scientifique des verrières anciennes, mais par le manque de sensibilité de l'artiste créateur, écartée ou jugulée dans une grammaire trop stricte. Ne faudrait-il pas plutôt y voir le résultat d'une incompétence ou d'une impossibilité technique des verriers du milieu du XIXe siècle à retrouver la nature du verre utilisé au Moyen Age ? Dans sa monographie consacrée à J.-B. Lassus, Jean-Michel Leniaud a relaté en détail les efforts de l'architecte, conjoints à ceux du chimiste Rebouleau et de l'archéologue A. Didron, pour que la verrière de la Passion placée en 1839 dans la chapelle axiale de l'église Saint-Germain l'Auxerrois (Paris, 1er arr.) soit techniquement aussi conforme aux vitraux du XIIIe siècle, qu'elle l'était iconographiquement mais sans toutefois y parvenir<sup>10</sup>.

## I. FABRICATION DE L'OUVRAGE

Un vitrail peut, en premier lieu, être archéologique par sa technique de fabrication, indépendamment de son iconographie ou de ses rapports avec son architecture d'accueil. La qualité du verre utilisé, la technique de peinture et d'assemblage des pièces et la structure de maintien de la verrière doivent être alors les mêmes qu'aux époques de référence. Par exemple, pour le XIIIe siècle, vitrail mosaïque composé de morceaux de verre de petite taille, teints dans la masse, avec des dominantes de couleurs rouge, verte et bleue, réhaussés de quelques traits de grisaille pour souligner les linéaments du dessin et barlotières suivant les contours des médaillons de la verrière ; pour le XVIe siècle, «vitrail - tableau» à l'effet proche de la peinture de chevalet, constitué de larges pièces de verre peintes assemblées par une résille de plomb discrète ; pour les vitraux du XVIIe siècle, verrière de pièces de verre transparent et incolore ou légèrement verdâtre disposées en composition géométrique, pouvant être ornée d'une bordure végétale ou d'un motif central principalement peint à la grisaille brune et au jaune d'argent, le tout placé dans une baie généralement en plein cintre et compartimentée par les barlotières ; etc.

## II. REPRÉSENTATION DE L'IMAGE

### A. Exactitude de l'image

Un vitrail peut être imagièrément conforme soit directement au sujet réel qu'il représente, son référent, soit à la façon dont ce sujet est représenté sur son vitrail-modèle de référence.

### 1. Exactitude dans la connaissance du référent

Dans le contexte d'« historicisme » du XIXe siècle, de nombreuses recherches furent menées sur les sujets les plus divers. Le vitrail en bénéficia, et l'on vit apparaître des verrières dont les scènes étaient le résultat de reconstitutions historiques parfois très exactes, même pour notre époque. Le vitrail montrant « Comment Jehanne (d'Arc) la pucelle allant de St-Denys sur Paris prie à la Chapelle », réalisé en 1896 par l'atelier parisien Charles Champigneulle, d'après un carton de Lionel Royer, pour l'église Saint-Denis-de-la-Chapelle (Paris, XVIIIe arr.)<sup>11</sup> en est le parfait exemple. Sur cette verrière, l'équipement militaire des soldats du XVe siècle et l'armure, la huque et la bannière de Jeanne d'Arc sont représentés en détail et sont vraisemblablement le fruit de recherches minutieuses. L'héroïne porte même la coiffure masculine « à l'écuelle »<sup>12</sup>, très rare dans les représentations de Jeanne d'Arc, et a fortiori dans celles du XIXe siècle. Ce vitrail pourrait bien être encore archéologiquement exact aujourd'hui. Il l'était, en tout cas, en 1929, lorsqu'Adrien Harmand publia son ouvrage : *Jeanne d'Arc : ses costumes, son armure*<sup>13</sup>.

Soucieux d'éviter les vitraux fantaisistes, certains maîtres verriers s'inspirèrent des sources les plus variées, à commencer par les témoignages. Ainsi, sur les deux verrières de l'abside de la chapelle Notre-Dame de Lourdes, à Lisieux, l'atelier Duhamel-Marette représenta, à la fin du XIXe siècle, la Vierge apparaissant en 1858 sur un rocher, dans une attitude et portant une robe blanche à ceinture bleue conformes aux descriptions qu'en fit Bernadette<sup>14</sup>, dont la représentation est elle-même en accord avec les photographies que l'on possédait de la sainte et l'idée que l'on se faisait d'une bergère pyrénéenne du XIXe siècle<sup>15</sup>.

Au début des années 1920, l'exactitude iconographique des vitraux de la chapelle de la Châsse de sainte Thérèse, construite lors des agrandissements de la chapelle du Carmel de Lisieux, fit l'objet d'une correspondance détaillée entre les religieuses du Carmel et l'atelier Charles Champigneulle chargé de les réaliser. Les neuf verrières devaient chacune représenter un miracle de sainte Thérèse-de-l'Enfant-Jésus<sup>16</sup>. Désirant des vitraux archéologiquement exacts, les carmélites de Lisieux confièrent, dans un premier temps, la réalisation des dessins préparatoires à Jouvenot, le spécialiste de la représentation des images thérésiennes. Mère Agnès de Jésus, la supérieure du Carmel, qui était également la soeur (Pauline) de sainte Thérèse, expliquait ainsi son choix au directeur de l'atelier Champigneulle<sup>17</sup> : « L'artiste éminent à qui nous avons confié ce travail, exécute pour nous, depuis de longues années, des dessins concernant notre petite sainte. Il connaît donc parfaitement son visage en même temps que son costume de carmélite. Aussi, nous vous prions instamment, monsieur, de faire copier *fidèlement*<sup>18</sup> ces dessins que nous approuvons *entièrement* ». Les dessins de Jouvenot étaient ensuite envoyés à l'atelier Champigneulle qui devait les transposer dans ses vitraux. Toutefois, mère Agnès de Jésus, visant à la plus grande exactitude possible de ses verrières, communiqua au maître verrier un certain nombre de précisions

iconographiques sur sainte Thérèse<sup>19</sup>. «Voici quelques détails qui pourraient vous être utiles (...) :

La robe et le scapulaire de soeur Thérèse sont brun tabac. Le manteau en étoffe de laine blanche, assez lourde, couleur naturelle. Il ferme par une sorte de petite agrafe de buis passé dans un cordon (suit un croquis). La guimpe est en toile blanche fine. Elle paraît un peu sur le front au ras des cheveux, mais par un simple *petit liséré*, non pas par un *bandeau*. Les manches sont absolument droites, très larges, longues et n'ont aucun *pli retroussé dans le bas*.

Que soeur Thérèse soit toujours grande, élancée et gracieuse. Il faut la faire *toujours souriante* et très jeune (elle est morte à 24 ans). Elle avait un teint très blanc, était blonde et avait de très beaux yeux, grands quoique noirs à fleur de tête. Les yeux étaient pers, c'est-à-dire foncés un peu olivâtres».

La supérieure du Carmel de Lisieux terminait ainsi sa description : «En somme, sauf les couleurs qui ne sont pas toujours indiquées, il n'y aura qu'à reproduire exactement les figures et les expressions de notre artiste. Vous pourrez en même temps comparer l'interprétation qu'il a faite de notre sainte avec celle de votre dessinateur qui, ne la connaissant pas, l'avait représentée comme une personne âgée et peu sympathique de traits». En marge des dessins de Jouvenot, de petits croquis détaillaient les éléments importants de la scène ; par exemple, sur celui qui représente «la guérison d'une religieuse des filles de la Croix, à Ustaritz (Basses-Pyrénées), en 1916»<sup>20</sup> (fig.1), la coiffe blanche et le serre-tête noir d'une des religieuses fut agrandi, afin d'éviter d'éventuelles erreurs iconographiques.

Malgré ces précautions, tous les dessins de Jouvenot n'étaient archéologiquement pas irréprochables, comme l'atteste le projet pour «la bienheureuse Thérèse relevant un soldat blessé sur le champ de bataille à la Neuville (près de Reims), en 1914» (pl.XV, 2). En 1920, date de réalisation du dessin, les soldats de l'armée de terre française portaient un casque et une capote bleu horizon ; c'est donc ainsi vêtus que Jouvenot les représenta. Mais puisque la scène était censée se dérouler en 1914, Champigneulle figura les militaires dans leur tenue, archéologiquement exacte, de 1914, en veste bleue et culotte et casquette rouge garance (voir le vitrail encore en place dans la chapelle, pl.XVI, 3).

Il arrive, toutefois, que les images soient stylistiquement peu conformes à leur référent ; l'examen des représentations du temple de Jérusalem sur les vitraux lexoviens le confirme. Le premier exemple se trouve sur le «Portement de la Croix», peint par Antoine Lusson en 1856 pour la baie 2 de la chapelle axiale de la Vierge de l'église Saint-Pierre, sous la forme d'un «vitrail-tableau» néo-XVIe siècle<sup>21</sup>. Ici, le temple de Jérusalem ressemble plus à un château fort du XIIIe siècle avec sa tour d'angle ronde à machicoulis et ses murailles à créneaux qu'à son référent, ou même à un édifice du XVIe siècle du même style que le vitrail. Le temple que l'on peut voir derrière les apôtres réunis autour du tombeau de la Vierge sur un vitrail, lui aussi néo-XVIe siècle, réalisé dans les années 1880 par l'atelier Duhamel-Marette pour la chapelle de l'actuelle institution Frémont (pl.XV, 1), n'est pas plus «archéologique». Cette construction aux tours trapézoïdales

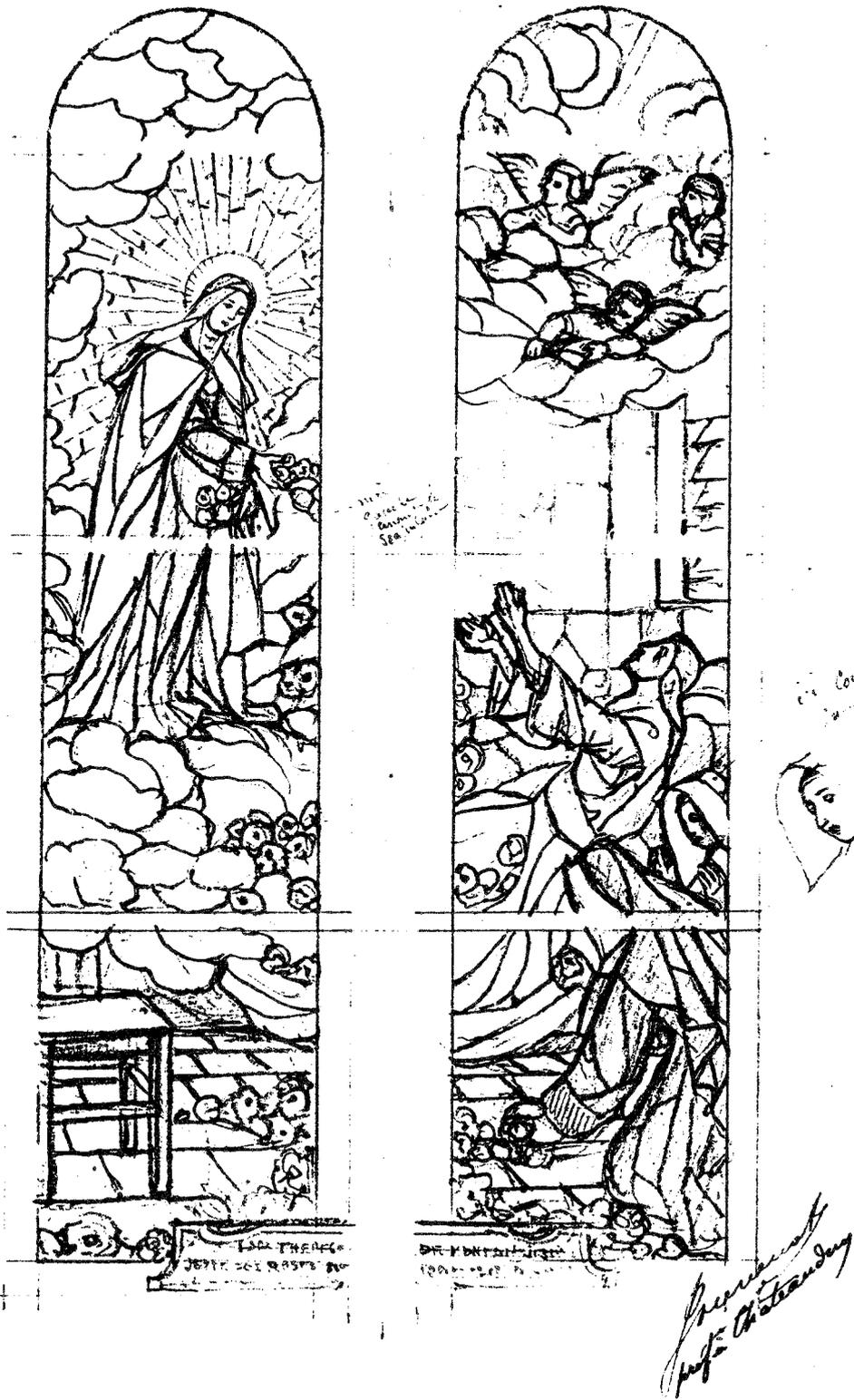


Fig. 1. Lisieux, chapelle du Carmel : projet de Jouvenot.

pourvue d'un obélisque et édifiée à gauche d'un mastaba et d'une pyramide semble, en effet, avoir été copiée sur un temple de l'Égypte ancienne (peut-être Karnak ou Louqsor exhumé précisément au début des années 1880...) et ne reproduit même pas les édifices de la Rome antique qui figuraient au XVI<sup>e</sup> siècle la Jérusalem céleste<sup>22</sup>. On disposait pourtant alors d'études archéologiques sur ce temple<sup>23</sup>, mais il semble que l'on ait eu, pour ce vitrail, le seul désir d'évoquer l'exotisme du paysage dans le temps et dans l'espace, sans grand souci d'exactitude archéologique.

## 2. Exactitude stylistique de l'image

Indépendamment de l'époque à laquelle se déroule la scène, un vitrail peut être archéologique en respectant les mêmes conventions dans le traitement de la perspective, des végétaux, des attitudes des personnages, etc., que son modèle ancien. A Lisieux, les verrières conçues en 1887 pour le déambulatoire de l'église Saint-Pierre (voir par exemple pl. XVI, 3) ne sont pas sans évoquer les vitraux du XIII<sup>e</sup> siècle par la perspective faussée de leurs architectures, leurs arbres simplifiés, les costumes et le déhanchement des personnages. Quant aux fonds de grisaille composés de cercles, de quadrilobes et de grands losanges se détachant sur un fond de feuillage et de «cage à mouches», ils s'inspirent de près des grisailles du troisième quart du XIII<sup>e</sup> siècle, et ressemblent à celles de la cathédrale de Rouen (fig. 2 et 3)<sup>24</sup>. Un autre exemple est celui du saint André réalisé en 1862 par A. Lusson pour les fenêtres hautes de la même église Saint-Pierre de Lisieux (pl. XVI, 2)<sup>25</sup>. Par son attitude, sa façon de tenir sa croix, son graphisme, le traitement des plis de sa robe et de sa tête, ce saint André est très proche des personnages visibles sur les vitraux du XIII<sup>e</sup> siècle de la Sainte-Chapelle. C'est cette conformité stylistique des verrières modernes aux verrières anciennes qui permettait à Adolphe Didron, commentant le vitrail de la Vierge exécuté par A. Lusson pour l'église de la Couture, au Mans, de parler du «lit archéologique sur lequel est couchée sainte Anne»<sup>26</sup>. Certains maîtres verriers du XIX<sup>e</sup> siècle saisirent si bien le style des vitraux anciens, qu'ils le reproduisirent tout en remplaçant les thèmes anciens par des thèmes modernes archéologiquement plausibles à l'époque de référence. C'est par exemple le cas de la verrière de style néo-médiéval, conçue par A. Didron en 1859 pour la baie axiale du chœur de l'église Notre-Dame la Grande de Poitiers où Mgr Pie, évêque de Poitiers, est représenté aux pieds de la Vierge, comme l'était Suger sur un vitrail du XII<sup>e</sup> siècle de l'abbatiale de Saint-Denis<sup>27</sup>.

Bien entendu, pour être stylistiquement archéologique, le vitrail doit tenir compte de son lieu d'érection et reprendre le style des ateliers qui travaillaient dans la région à l'époque évoquée. Ainsi, un vitrail néo-XVI<sup>e</sup> siècle destiné à une église de Lisieux pourra s'inspirer du style d'ateliers lexoviens, rouennais, ou d'importation germanique, qui vitrèrent par exemple les églises Saint-Jacques ou Saint-Germain de Lisieux au XVI<sup>e</sup> siècle<sup>28</sup>, mais en aucun cas reproduire le style d'ateliers d'autres origines, même contemporains, dont rien n'atteste la présence en Normandie à la Renaissance.

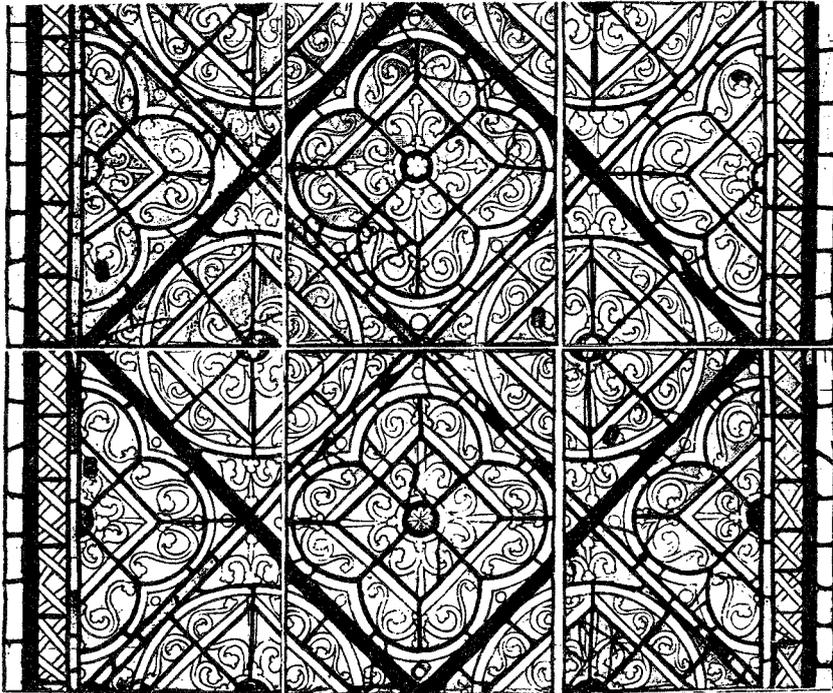
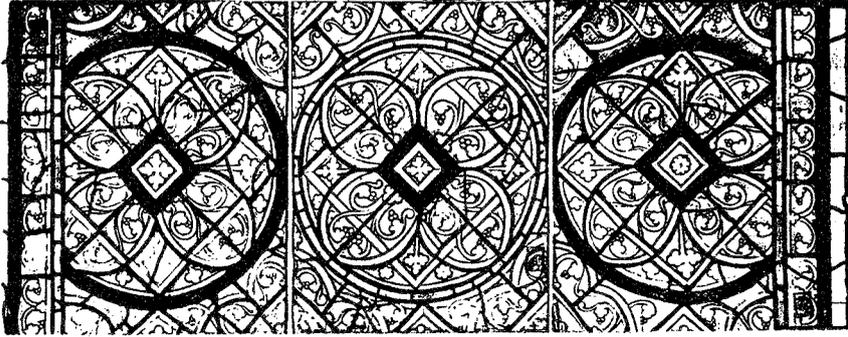


Fig. 2 et 3. Rouen, cathédrale, chapelle du Sacré-Coeur : panneaux de grisailles du XIIIe siècle.

Certains des verriers qui travaillèrent à Saint-Pierre de Lisieux au XIXe siècle tinrent compte de cette nécessité. Comme nous le verrons lors de l'étude de détail des vitraux de A. Lussus et L. Gsell, une bordure et des grisailles ressemblent beaucoup à des éléments normands du XIIIe siècle ; quant à Albert Gsell, il s'inspira du principal vitrail du XIIIe siècle de l'église qui était conservé. Mais ce ne sont pas des exceptions : pour composer le vitrail de la Passion de l'église Saint-Germain l'Auxerrois, en 1838, J.-B. Lassus et A. Didron copièrent des images du XIIIe siècle de deux églises parisiennes (les vitraux de la Sainte-Chapelle et les reliefs de la clôture du chœur de la cathédrale Notre-Dame) et les scènes de manuscrits parisiens de la même époque, provenant de la bibliothèque de l'Arsenal et de la Bibliothèque Royale<sup>29</sup>. En revanche, en copiant un vitrail du XIIIe siècle, mais qui passait pour provenir de l'église Saint-Pierre de Sens, pour compléter en 1855, le vitrail d'axe de l'église Saint-Michel de Carcassonne qu'il devait restaurer<sup>30</sup>, le peintre-verrier Alfred Gérente commettait peut-être une erreur archéologique.

### 3. Exactitude thématique de l'image

Enfin, la cohérence archéologique d'un vitrail peut également être déterminée non plus par rapport à son référent ou à son mode de représentation, mais dans la reprise d'un thème ayant été traité dans un temps, un lieu et un milieu particuliers, incluant même ses erreurs. Ainsi, Jean-Baptiste Lassus dit avoir consciemment recopié l'erreur thématique d'une image du XIIIe siècle, dans la composition du médaillon central inférieur du vitrail de la Passion de l'église Saint-Germain l'Auxerrois. Sur la représentation de la Cène, on voit, en effet, Marie-Madeleine essuyer de ses cheveux les pieds du Christ, alors que cette scène se déroula en fait durant le repas chez Simon le lépreux<sup>31</sup>. Mais ce que Lassus avait attribué à la confusion des peintres médiévaux n'était autre qu'une image théologiquement complexe incomprise par lui<sup>32</sup>. La restitution du tympan de la baie de la troisième chapelle du collatéral Sud de l'église Saint-Pierre de Lisieux, par les frères Laurent et Albert Gsell, en 1894 (?), est un exemple de verrière thématiquement inexacte, qui atteste de la mauvaise compréhension ou connaissance du vitrail du XVe siècle<sup>33</sup>, ou d'une absence de volonté de composer une verrière cohérente. Un couronnement de la Vierge, du dernier quart du XVe siècle<sup>34</sup>, ornait le sommet de la baie. Si son style d'ensemble fut correctement restitué (abondance des personnages dans les différents lobes du réseau, fond bleu ondoyant, utilisation de la grisaille et du jaune d'argent pour la représentation des corps et des costumes et du verre rouge et vert pour les manteaux, et même traitement des figures), la partie du vitrail reconstituée par L. et A. Gsell est archéologiquement fautive par son thème. Dans la partie inférieure du tympan, on a, en effet, doté le quadrilobe central d'un «saint Michel pesant les âmes»<sup>35</sup>, alors que ce thème n'a aucune relation avec les scènes de la vie de la Vierge, du XVe siècle, représentées dans les tympanes des fenêtres qui l'entourent : baie 48, la Pentecôte<sup>36</sup> ; baie 46, le couronnement de la Vierge et baie 44, la Vierge entourée d'apôtres durant l'Ascension du Christ. Bien entendu, la cohérence thématique d'un

vitrail ne se limite pas aux scènes historiées ; on la trouve également dans son répertoire décoratif, dans le dessin de motifs géométriques ou floraux, aussi bien sur des grisailles que sur des bordures, et ce, quelle que soit l'époque du vitrail évoqué.

### **B. Composition d'ensemble de la verrière**

Si le vitrail de la Passion, de l'église Saint-Germain l'Auxerrois était archéologiquement exact par son iconographie, il ne l'était pas par sa composition, les différents médaillons historiés étant beaucoup trop espacés pour évoquer le XIII<sup>e</sup> siècle, peut-être afin de favoriser une bonne lisibilité des images.

En revanche, une verrière peut être conforme à un modèle ancien en en respectant le système de composition, sans obligatoirement viser à une quelconque conformité technique, stylistique ou thématique. Ainsi, la fenêtre de la première chapelle du bas-côté Nord de l'église Saint-Sulpice (Paris, VI<sup>e</sup> arr.) est ornée d'une verrière de Lobin de Tours (1869) parfaitement conforme à ce qui se faisait au XVII<sup>e</sup> siècle, par sa composition d'ensemble, avec son panneau historié (de la Crucifixion) se détachant en haut du centre de la fenêtre sur un assemblage géométrique de pièces de verre, le tout entouré d'une bordure. Mais la conformité du vitrail avec les modèles du XVII<sup>e</sup> siècle s'arrête là, car le fond de la verrière est ornée d'une grisaille se voulant de style classique et sa bordure est bleue à motifs néo-pompéiens, autant d'éléments propres au XIX<sup>e</sup> siècle.

L'église Saint-Pierre de Lisieux renferme, quant à elle, plusieurs exemples de verrières montrant comment les maîtres verriers du XIX<sup>e</sup> siècle retenaient le système d'ensemble des vitraux, ici du Moyen Age, mais prenaient quelques libertés dans le traitement du détail ; ce qui pourrait bien définir un des aspects du vitrail du XIX<sup>e</sup> siècle. On le retrouve dans la production des trois principaux peintres-verriers qui travaillèrent dans l'église au siècle dernier.

Dans la chapelle absidiale Nord, le vitrail de Lusson, signé et daté de 1867 (pl. XVI, 1) reprend avec précision plusieurs éléments des vitraux du troisième quart du XIII<sup>e</sup> siècle français. Sa composition est très proche d'une verrière datée des environs de 1275 de l'église Saint-Urbain de Troyes, représentant l'entrée du Christ à Jérusalem<sup>37</sup>. Au centre du vitrail de Lusson, la Cène est incluse dans un médaillon géométrique et se détache sur un fond de feuillage peint à la grisaille, coupé par des lignes de verre de couleurs bleue, verte, rouge et jaune formant une composition géométrique, le tout bordé d'une frise végétale. L'examen de détail de cette verrière complète l'impression première : le feuillage de la grisaille, de nature indéterminée, est caractéristique du troisième quart du XIII<sup>e</sup> siècle ; après cette date, les grisailles sont ornées de feuilles de lierre ou de fraisier, aisément reconnaissables. Quant à la bordure du vitrail, elle est très proche de celle d'un vitrail du XIII<sup>e</sup> siècle de la cathédrale de Rouen, reproduit dans la monographie de Cahier et Martin<sup>38</sup>. On soulignera à cette occasion la source d'inspiration normande de Lusson, traduisant peut-être sa volonté de se référer à un

élément exact dans le temps, mais aussi dans l'espace<sup>39</sup>. Toutefois, l'exactitude archéologique du vitrail reste limitée à ces éléments. Car si la bordure évoque le XIIIe siècle par son emplacement dans la verrière et par son dessin, sa grande largeur rappelle le XIIe siècle, et la complication du jeu de lignes de couleur du fond et de la forme du médaillon central (quatre demi-cercles imbriqués dans un ovale) est inconnue au XIIIe siècle. Nous nous trouvons donc devant un réaménagement du XIXe siècle du répertoire décoratif des vitraux du XIIIe siècle.

Onze chapelles des collatéraux Nord et Sud reçurent en 1887 des verrières néo-XIVe siècle de Laurent Gsell. Les quatre exemples encore en place dans les première, deuxième, quatrième (pl. XVII, 3) et cinquième chapelles, du bas-côté Nord semblent par leur composition d'ensemble, faire directement référence aux verrières, de la fin du XIIIe siècle, de la nef de la cathédrale de Châlons-sur-Marne<sup>40</sup> : des panneaux historiés rectangulaires coupent en leur milieu les quatre lancettes de la fenêtre, ornées d'un entrelac de quadrilobes et de losanges et cernées d'une mince bordure. Mais là encore, on constate que l'atelier du XIXe siècle n'a pas recopié strictement la verrière ancienne, et qu'il l'a interprétée tout en conservant la composition d'ensemble : les panneaux figurés sont remplacés par deux petits «vitraux-tableaux» occupant chacun deux lancettes et isolés l'un de l'autre par le meneau central de la baie ; le schéma originel du motif de la grisaille de fond a été conservé mais sans être strictement recopié, et la frise de losanges de la bordure a été remplacée par un décor de feuilles dans le style de la fin du XIIIe ou du début du XIVe siècle. Quant au traitement des scènes des «vitraux-tableaux», il n'évoque en rien la peinture sur verre du XIVe siècle, tout juste pourrait-on y voir une référence à la peinture du XVIe siècle.

Enfin, les deux verrières créées en 1894 pour le bras Sud du transept par Albert Gsell suivent également ce principe. L'une est consacrée à saint Germain, l'autre à saint Ursin (pl. XVII, 2). Avec leur médaillon ovoïde central à deux scènes superposées et légendées dans un bandeau inférieur, se détachant sur un fond de vitrail mosaïque géométrique bleu et rouge, la composition, l'échelle et la technique de fabrication de ces vitraux sont archéologiquement exactes. Ils s'inspirent de près du principal vitrail du XIIIe siècle de l'église qui soit conservé, et qui fut restauré et divisé en deux par Albert Gsell en 1893<sup>41</sup>. Mais en comparant les vitraux de 1894 et leur modèle ancien, même restauré (pl. XVII, 1), on peut apprécier les libertés prises par A. Gsell, principalement dans la complication et la multiplicité de l'ornementation, avec ses gros fermaillets, qui s'opposent à la simplicité des tapis de mosaïque du XIIIe siècle.

### III. LE VITRAIL DANS SON ARCHITECTURE<sup>42</sup>

Un vitrail peut avoir une «archéologicit  » interne, c'est-à-dire être conçu dans un style faisant correctement référence à des verrières anciennes, sans pour cela être en accord avec le style de son architecture d'accueil. On a ainsi placé des vitraux néo-XIIIe s  cle dans l'oculus de la chapelle Est des collatéraux Nord et Sud de l'  glise Saint-

Martin-des-Champs (Paris, Xe arr.)<sup>43</sup>, pourtant de style romano-gothique, et alors que les chapelles d'églises du XIIIe siècle ne sont jamais éclairées par des oculi. Pour ce faire, on a conçu deux médaillons historiés représentant au Nord saint Martin et au Sud l'Annonciation inclus dans des quadrilobes, qui au Moyen Age n'auraient été que des éléments de la verrière d'une fenêtre<sup>44</sup>. Mais les vitraux du XIXe siècle sont, dans bien des cas, en accord avec leur architecture d'accueil, que ce soit par leur sujet, leur style ou par leur disposition dans les baies de l'édifice, qu'il soit ancien ou nouvellement construit mais de style «néo».

L'exactitude archéologique de certaines verrières peut résider dans leur affectation à des parties spécifiques d'un édifice religieux d'un style donné, que le monument soit ancien ou non. L'exemple de la cathédrale Notre-Dame de Paris est sans doute un des plus caractéristiques du milieu du XIXe siècle. Conformément au programme des vitraux du XIIIe siècle qu'il avait étudié dans l'article «vitrail» de son *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, E. Viollet-le-Duc fit placer des vitraux à grands personnages dans les fenêtres hautes du chœur, des verrières à petites scènes dans les baies des chapelles du déambulatoire et des panneaux de grisaille dans les fenêtres de la nef. Ces principes furent également retenus lors de la restauration de Saint-Pierre de Lisieux, église du XIIIe siècle. Tout d'abord pour les trois fenêtres hautes de l'abside qui furent dotées de grands personnages en pied. Toutefois, on ne vitra pas l'édifice comme n'importe quelle autre église du XIIIe siècle. A Saint-Pierre, on tint compte des informations que l'on possédait sur ses anciennes verrières. En effet, les fenêtres réalisées par Antoine Lusson en 1862, ne sont pas parfaitement en accord avec le style du monument : les dais architecturés sous lesquels se tenaient le Christ, saint Pierre et saint Paul sont d'une hauteur plus proche de l'usage du XIVe que de celui du XIIIe siècle, et les trois baies sont bordées d'une frise de rinceaux incluant chacune quatre apôtres (traités dans le style du XIIIe siècle)<sup>45</sup> dans de petits compartiments, motif du XIVe siècle<sup>46</sup>. Malgré ce mélange de deux styles, ces vitraux sont archéologiquement exacts, car ils évoquent ceux que Roger de Jumièges avait créés en 1390<sup>47</sup>, sans doute, dans un style de transition entre les XIIIe et XIVe siècles. Il est donc probable qu'Antoine Lusson avait eu connaissance de ce fait.

Plus tard, en 1887, Laurent Gsell plaça dans le déambulatoire du XIIIe siècle de l'église, une série de verrières à médaillon ovoïde historié et légendé dans un bandeau inférieur, s'inspirant d'un médaillon du XIIIe siècle, du même type, qui se trouvait dans le déambulatoire au milieu du siècle dernier<sup>48</sup>. Quant aux fenêtres des chapelles des collatéraux datant des XIVe (au Nord) et XVe siècles (au Sud), le peintre-verrier les dota de vitraux conçus dans le style du XIVe siècle, comme nous l'avons vu à la page précédente, donc au moins en accord avec le style de l'architecture. Cet aspect des verrières était complété par les blasons des anciens évêques de Lisieux placés dans le réseau des fenêtres, comme il était d'usage de le faire au XIVe siècle.

L'exactitude archéologique d'un vitrail par sa concordance avec son architecture d'accueil ne se limite pas, bien entendu, là encore, au vitrail médiéval. En 1860, l'atelier

Duhamel-Marette vitra la presque - totalité de la partie orientale de l'église Saint-Jacques de Lisieux, construite en 1496 et 1540, dans le style du XVI<sup>e</sup> siècle, et en accord avec les verrières anciennes restantes. De même, en 1900, l'administration des Beaux-Arts fit retirer de la chapelle des fonts baptismaux de l'église de style classique Saint-Nicolas-du-Chardonnet (Paris, Ve arr.) le vitrail de «l'éducation de la Vierge» réalisé en 1889, par Ch. Champigneulle, d'après un carton de A.-D. La Lyre, parce qu'il n'était pas en accord avec le style de l'édifice. Elle le fit remplacer par une autre verrière, toujours de Champigneulle, mais cette fois de style néo-XVII<sup>e</sup> siècle, ornée en son sommet d'une colombe dans un triangle, complétant la série de vitraux de l'église et du même style que l'architecture du monument<sup>49</sup>.

Si dans la plupart des cas, c'est le style des verrières que l'on adapte à l'architecture, il arrive que l'inverse se produise : à Saint-Germain l'Auxerrois, on détruisit, en 1839, les meneaux et le réseau de la baie axiale du XV<sup>e</sup> siècle, pour obtenir une fenêtre en arc brisé, en accord de style avec la verrière néo-XIII<sup>e</sup> siècle que l'on désirait y placer, et au contraire, à Saint-Médard (Paris, Ve arr.), la fenêtre de la cinquième travée du collatéral Sud étant simplement formée d'un arc brisé, on y plaça une verrière reconstituant en verre peint les meneaux et le réseau d'une baie de style gothique flamboyant, comparable aux autres fenêtres du bas-côté.

L'analyse d'un vitrail exige de considérer les différentes possibilités de cohérence archéologique qui viennent d'être ici dissociées mais qui peuvent parfois être réunies dans un même vitrail si archéologique qu'il peut être confondu avec un vitrail ancien.

Ainsi, Paul Frankl, trompé par la bonne copie d'un vitrail champenois des environs de 1280-1285 et par la fausse patine blanchâtre appliquée sur la face extérieure des verres, data du début du XIV<sup>e</sup> siècle des vitraux de la fenêtre de gauche de la chapelle axiale de la cathédrale Notre-Dame de Paris<sup>50</sup>, conçus en fait au XIX<sup>e</sup> siècle, probablement par Coffetier en 1855, comme l'a démontré Louis Grodecki<sup>51</sup>.

## CONCLUSION

L'habitude des spécialistes du vitrail de dénommer «vitrail archéologique» les reconstitutions de vitraux du XIII<sup>e</sup> siècle ou plus généralement médiévaux, conçus au siècle dernier, n'est qu'une rémanence des années 1840-1860<sup>52</sup> érigée à l'état de règle par Jean Taralon en 1958<sup>53</sup>, et depuis, fréquemment reprise. C'est sans doute qu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, dans le contexte de redécouverte du Moyen Age, les nombreuses reconstitutions de verrières de cette époque<sup>54</sup>, dont l'exactitude était explicitement voulue et théorisée par d'éminents archéologues tels que F. de Lasteyrie, J.-B. Lassus, F. de Guilhermy, E. Viollet-le-Duc ou A. Didron, acquièrent une certaine célébrité, notamment grâce aux *Annales archéologiques* de Didron. Mais également parce que dans le même temps, des peintres-verriers, archéologues dans la conception de vitraux néo-médiévaux d'où ils tiraient leur renom, ne faisaient plus preuve d'«archéolôgicité» lorsqu'il s'agissait de créer des vitraux de styles postérieurs. Ce que confirment deux

exemples de verrières réalisées à la même époque pour des églises parisiennes du XVII<sup>e</sup> siècle par les plus connus peut-être des peintres-verriers archéologues du XIX<sup>e</sup> siècle : Antoine Lusson et Adolphe Didron.

Le vendredi 13 juillet 1855, le conseil de fabrique de l'église Saint-Sulpice (Paris, VI<sup>e</sup> arr.) accordait une somme, jusqu'à concurrence de 5000 francs, pour la confection de vitraux peints destinés aux deux fenêtres de la chapelle de la Vierge (baies 1 et 2). Une commission composée de membres de la fabrique fut alors chargée de prendre toutes les mesures nécessaires pour la bonne exécution des vitraux, en se concertant avec les architectes de la fabrique et de la Ville<sup>55</sup>. Les travaux furent confiés au peintre-verrier manceau Antoine Lusson «l'habile restaurateur des vitraux de la Sainte-Chapelle», comme le précise le registre du conseil de fabrique<sup>56</sup>, et le 16 mai 1858, le préfet de la Seine autorisait la pose des vitraux qui semblaient achevés au mois de juillet suivant<sup>57</sup>, conformément aux dessins présentés<sup>58</sup>. Mais dans une lettre du 4 mai 1860, le préfet invitait le conseil de fabrique de Saint-Sulpice à faire procéder à l'enlèvement des deux verrières que la Commission des Beaux-Arts jugeait être d'un effet nuisible à l'ensemble décoratif de cette chapelle<sup>59</sup>. Dans sa séance du 23 juillet 1860, le conseil chargea donc une commission de s'entendre avec M. Baltard, architecte inspecteur général des Beaux-Arts, tant au sujet de l'enlèvement des verrières qu'à celui de leur remplacement par des simples verres<sup>60</sup>. Les vitraux furent déposés, et en 1864, le curé de Saint-Sulpice faisait part au bureau de la fabrique d'une offre d'achat des verrières qui lui avait été faite<sup>61</sup>. Mais la vente ne dut pas se faire, puisque les dits vitraux, signés et datés en bas à gauche «A./ LUSSON / 1858», ornent aujourd'hui les baies 1 et 2 de la chapelle de la Vierge de l'église Saint-Sulpice. On comprend les péripéties subies par ces vitraux, car Lusson, célèbre pour ses restaurations des verrières médiévales de Notre-Dame de la Couture et de la cathédrale au Mans et de la Sainte-Chapelle et de Notre-Dame à Paris, entre de multiples autres exemples, conçut pour Saint-Sulpice des verrières ne respectant en rien, ni le style de l'édifice, ni celui des autres verrières de l'église, ni même un style de vitraux du passé : les deux verrières rectangulaires, divisées en huit compartiments, sont ornées d'une bordure de rinceaux incluant le symbole des litanies de la Vierge dans des cuirs à fond bleu, et de cinq médaillons se détachant sur un fond de «grisaille» composé de rinceaux et de cornes d'abondance peints à la grisaille et au jaune d'argent dans un style se voulant d'inspiration XVII<sup>e</sup> siècle. Le médaillon du centre accueille le monogramme de la Vierge Marie, tandis que ceux des quatre coins de la verrière sont occupés par des branches de lys.

Ces verrières non archéologiques prennent toute leur importance et toute leur signification lorsque l'on sait que même Adolphe Didron, pourtant plus archéologue que peintre-verrier, créait des vitraux du même genre. En séance du 7 novembre 1857, le conseil de fabrique de l'église Saint-Roch (Paris, 1<sup>er</sup> arr.) nomma une commission pour examiner quelle espèce de vitraux peints il y aurait lieu de placer aux deux fenêtres du transept<sup>62</sup>. Le 23 mai 1858, une somme de 3000 francs était accordée à messieurs Didron, oncle et neveu, verriers établis à Paris, 23 rue Saint-Dominique, pour la création et la

pose d'un vitrail au-dessus de l'autel dédié à sainte Geneviève (fenêtre haute du bras Sud du transept)<sup>63</sup>. Le 14 décembre 1860, la verrière était terminée depuis longtemps, mais l'Administration s'opposait alors à sa mise en place<sup>64</sup>, qu'elle n'autorisa qu'en mai 1861<sup>65</sup>.

On peut se demander si l'interdiction temporaire de pose de la verrière de Didron ne serait pas due à une réticence de l'Administration des Beaux-Arts quant à sa configuration et à son incohérence archéologique (bordure remplacée par un fond bleu, personnage placé au centre d'une architecture massive et verrière d'une façon générale trop colorée), à moins qu'elle ne soit due à l'antipathie de l'architecte Baltard pour Didron. Quoiqu'il en soit, il est probable que ces erreurs de conception de verrières autres que néo-médiévales par des maîtres verriers réputés pour leurs créations archéologiques contribuèrent à limiter l'emploi du terme «vitrail archéologique» aux seules réalisations néo-médiévales. Mais comme nous l'avons vu plus haut, d'une part, les vitraux néo-médiévaux ne sont pas toujours archéologiques, et d'autre part, des vitraux conçus à n'importe quel moment du XIXe siècle par les ateliers les plus divers, et s'inspirant de scènes ou de verrières de toutes époques, peuvent être «archéologiques». N'oublions pas que lorsque l'atelier Lusson du Mans restaurait ou créait ses «vitraux archéologiques» de style médiéval, les ateliers Duhamel-Marette d'Evreux<sup>66</sup> et Boulanger de Rouen<sup>67</sup> réalisaient des verrières non moins archéologiques de style Renaissance.

Pour une plus grande clarté des études du vitrail, il serait donc souhaitable de revoir les conditions d'emploi de l'expression «vitrail archéologique». Dans un premier temps, on pourrait simplement qualifier de «néo» tous les vitraux qui rappellent un style du passé par leur effet d'ensemble, comme on le fait habituellement pour l'architecture. Quant au terme «archéologique», il ne devrait plus être employé comme qualificatif générique, presque typologique, de vitraux d'un style donné, car loin d'être opérationnelle, cette désignation n'institue alors que la confusion dans les esprits. L'«archéolôgicité» d'un vitrail est mesurable dans la qualité de l'érudition ayant présidé à la création et à la cohérence de ce vitrail, au moins sur un de ses aspects (technique, stylistique, thématique ou par son adéquation à son architecture d'accueil). Le vitrail devient «archéologique» lorsque tous les paramètres sont érudits et cohérents par rapport à un modèle, donnant ainsi une idée raisonnée de reconstitution.

Quant à l'opposition «vitrail archéologique» / «vitrail-tableau» qui définit pour beaucoup les deux types principaux de verrières du XIXe siècle, elle est absolument à remettre en question. Même si le terme «archéologique» définit une «imitation pseudo-médiévale»<sup>68</sup>, «un pastiche fidèle des oeuvres des XIIe et XIIIe siècles»<sup>69</sup>, en un mot, un vitrail néo-médiéval, on ne peut correctement l'opposer au «vitrail-tableau», qu'il soit pris dans l'une ou l'autre de ses deux acceptions les plus communes : soit comme une verrière dont la scène s'étend sur toute une baie, en ignorant la division par des meneaux<sup>70</sup>, qualifiant alors un type de composition ; soit comme un vitrail «sortant (...) de l'imitation pure et où la composition, les couleurs nombreuses, les nuances offrent une tradition plastique proche de la peinture»<sup>71</sup>, ou selon E. Viollet-le-Duc, comme «une

peinture dans laquelle on cherche à rendre les effets de la perspective et des ombres avec toutes leurs transitions, sur un panneau de couleur translucide»<sup>72</sup>, définissant ainsi une technique ; deux aspects du «vitrail-tableau» qui sont aussi bien combinables que dissociables.

Le système régissant le vitrail au XIXe siècle est beaucoup plus complexe que la simple opposition du «vitrail-tableau» au «vitrail archéologique», même restrictivement pris comme néo- XIIe - XIIIe siècles. La technique picturale définie plus haut fut utilisée, au XIXe siècle, pour la réalisation de verrières aniconiques ou figurées, et quels qu'en soient la composition et le style. Une scène réalisée en verre peint peut s'étaler sur plusieurs lancettes d'une même fenêtre, ou n'occuper qu'une seule lancette de la baie ; ainsi, dans le déambulatoire de l'église Saint-Médard (Paris, Ve arr.), la fenêtre de la deuxième travée du collatéral Sud est ornée de trois vitraux peints de Ch. Champigneulle, occupant chacune de ses trois lancettes, de gauche à droite : «l'incrédulité de saint Thomas», «l'apparition du Christ à Marie-Madeleine» et «la remise des clefs à saint Pierre». Les scènes isolées dans leur lancette peuvent être placées sous des dais architecturés, comme dans deux fenêtres de la chapelle de sainte Geneviève, en l'église Saint-Étienne-du-Mont (Paris, Ve arr.), où sont évoqués des moments de la vie de la patronne de Paris<sup>73</sup>. Des baies simples, non divisées, accueillent également de grandes compositions en verre peint, par exemple, de Ch. Champigneulle, «l'éducation de la Vierge par sainte Anne» (1889) dans la chapelle de la communion de l'église Saint-Nicolas-du-Chardonnet (Paris, Ve arr.), ou «la dévotion de la France au Sacré-Coeur» (1893), en l'église Saint-Louis-en-l'Île (Paris, IVe arr.). Enfin, les scènes peuvent être incluses dans de petits médaillons ; sur une verrière peinte néo-médiévale de Ch. Champigneulle, placée en 1898 dans la cinquième chapelle du bas-côté Sud de l'église Saint-Nicolas-des-Champs (Paris, IIIe arr.), trois médaillons se détachant sur un fond de grisaille, représentent «la mort de saint Joseph», «la sainte Famille» et «le mariage de la Vierge et de saint Joseph».

Quant à la composition en scènes, représentées depuis la Renaissance, elle peut, au XIXe siècle, se combiner de façon plausible avec les deux techniques du vitrail, le verre peint comme le verre teint : certains vitraux d'Adolphe Didron réunissent, en effet, la schématique du XVIe siècle et la technique médiévale du vitrail, l'archéologue considérant cette dernière comme un des critères définitoire du vrai vitrail<sup>74</sup>.

Et bien entendu, l'opposition «vitrail archéologique» / «vitrail-tableau» est encore plus contestable si l'on adopte notre définition du terme «archéologique» : les «vitraux-tableaux» en verre peint et à scènes s'étalant sur plusieurs lancettes d'une même baie, pouvant être alors eux-mêmes des vitraux (néo- XVe - XVIe siècles) archéologiques.

Les techniques, les styles, les compositions, les thèmes, etc. se combinant entre eux, une analyse du vitrail du XIXe siècle devrait permettre d'en dresser une typologie où le «vitrail-tableau», alors redéfini, ne serait qu'un des cas possibles.

1. J.-P. Suau, «Alfred Gérente et le "vitrail archéologique" à Carcassonne au milieu du XIXe siècle», *Congrès archéologique de France* (1973), p.630.
2. Cf. Ch. Bouchon et C. Brisac, «Le vitrail au XIXe siècle : état des travaux et bibliographie», *La Revue de l'art*, 72 (1986), p.36.
3. A. Didron, «Peinture sur verre», *Annales archéologiques*, t.I (juillet 1844), p.152.
4. Cf. *L'Almanach catholique français* (1933), p.384 bis.
5. Cf. *Le vitrail à Lisieux* (cat. expos. musée de Lisieux, 8 avril - 28 juin 1987), à paraître.
6. Les termes de «restitution» et de «reconstitution» sont définis dans le détail par P.-Y. Balut, *RAMAGE*, 1 (1982), pp.95-109.
7. Mentionné par J.-P. Suau, *op.cit.* (*supra* n.1), p.640.
8. Cette question touche la création de toute image ; pour l'architecture, voir par exemple la reconstitution du temple de Jérusalem du calvaire de Pontchâteau étudiée par Ph. Bruneau, *RAMAGE*, 2 (1983), p.35.
9. J. Verrier, «Restauration et mise en valeur», *Le vitrail français* (Paris, 1958), p.85.
10. J.-M. Leniaud, *Jean-Baptiste Lassus (1807-1857) ou le temps retrouvé des cathédrales* (Paris, 1980), p.168.
11. Sur la création et la destruction de ce vitrail, voir II. Cabezas, «La politique "nationaliste" de l'Église catholique française sous la IIIe République : l'exemple de Notre-Dame des Vertus d'Aubervilliers», *RAMAGE*, 5 (1987), p.235, note 98.
12. Ce détail était encore plus net sur le carton du vitrail, reproduit dans l'album Maciet n°321-D-45, page «Royer», à la bibliothèque des arts décoratifs (Paris). Bien que rare, cette coiffure de Jeanne d'Arc se trouve sur d'autres représentations par exemple sur le carton de Lechevallier-Chevignard représentant «Jehanne la pucelle et les habitants d'Orléans rendant grâce à Dieu de leur victoire» présenté au concours des verrières de Jeanne d'Arc pour la Cathédrale d'Orléans (1879). Ce projet retenu est reproduit dans l'album Maciet n°482-20, page Lechevallier.
13. Pour la coiffure à l'écuelle que devait porter Jeanne d'Arc, voir pp.35-50.
14. Cf. R. Laurentin, *Lourdes, dossier des documents authentiques*, t.I et II (1957), cité par Ph. Bruneau, «Les grottes de Lourdes», *RAMAGE*, 4 (1986), pp.155 et 164, notes 7 et 8.
15. Cf. Ph. Bruneau, *ibid.*
16. Le programme de ces verrières est décrit dans le catalogue *Le vitrail à Lisieux, op.cit.* (*supra*, n.5), pp.107 et 110.
17. D'après la copie d'une lettre envoyée à l'atelier Champigneulle, le 11 août 1921 (archives du Carmel de Lisieux).
18. Tous les mots en italiques sont soulignés dans la lettre manuscrite.
19. *Op.cit.* (*supra*, n.17).
20. Ce miracle fut retenu pour la béatification de sainte Thérèse.
21. Reproduit dans la revue *Le Pays d'Auge*, n°5 (mai 1987), p.29.
22. Nous ne possédons malheureusement aucune information sur la façon dont était traitée la Jérusalem céleste du vitrail de l'Ange gardien, conçu en 1867 par Duhamel-Marette pour l'église Saint-Pierre de Lisieux et décrit dans *Le Normand*, n°22, samedi 1er juin 1867, p.2.
23. Au moins depuis les recherches de 1864 de M. de Vogüé, cité par Ph. Bruneau, «Le calvaire de Pontchâteau», *RAMAGE*, 2 (1983), p.41.
24. Les figures 2 et 3 reproduisent les grisailles de la chapelle Saint-Jean-jouxte-les-Fonts, chapelle Est du bras Nord du transept, de la cathédrale de Rouen, et sont extraites de Georges Ritter, *Les vitraux de la cathédrale de Rouen* (Cognac, 1926), planches XXIX et XXXII.

25. La forme du médaillon dans lequel est placé saint André, fut reprise par l'atelier Lusson en 1868 pour y inclure l'effigie des saintes et saints de France dans les fenêtres hautes de l'abside (baie 105 et 106) de l'église Saint-Germain l'Auxerrois (Paris, 1er arr.).
26. A. Didron, «Peinture sur verre ; vitrail de la Vierge», *Annales archéologiques*, t.I, juillet 1844, p.152.
27. Exemple cité par J.-Cl. Lasserre, «La commande et les commanditaires», *La Revue de l'art*, 72 (1986), p.65, note 87.
28. Voir les notices consacrées à ces édifices dans *Le vitrail à Lisieux, op.cit.*, (supra, n.5) : Saint-Germain, p.51 et Saint-Jacques, pp.53-75.
29. Cf. J.-B. Lassus, «Peinture sur verre», *Annales archéologiques*, t.I (1844), p.17.
30. Cf. J.-P. Suau, *op.cit.* (supra, n.1), pp.632-635.
31. J.-B. Lassus, *op.cit.* (supra, n.29), p.18.
32. L'onction de Béthanie par Marie, évoquée par les quatre évangélistes (Mt 26.6 à 13, Mc 14. 3 à 9, Lc 7. 36 à 50, Jn 12. 1 à 8) débute en effet la Passion du Christ. Sa représentation conjointe à celle de la Cène, préfigurant elle-même le sacrifice de Jésus, est une façon de réunir deux prophéties d'un même événement. Je remercie le père Ph. Ploix pour cette précision.
33. J. Lafond avait déjà remarqué cette incohérence dans son article sur «Les verrières de Saint-Jacques de Lisieux détruites en 1944», *Bulletin de la Société des antiquaires de Normandie*, t.LVIII, années 1965-1966 (Caen, 1968), p.243.
34. Daté par J. Lafond, *ibid.*
35. Signé en bas à droite «L. et A. Gsell».
36. Des fragments de cette Pentecôte endommagée lors des bombardements de Lisieux en 1944, et déposée, ont été retrouvés à l'occasion de l'exposition *Le vitrail à Lisieux, op.cit.* (supra, n.5). Ils sont actuellement conservés au musée de Lisieux.
37. Reproduit dans J.-J. Gruber, «Technique», *Le vitrail Français* (Paris, 1958), p.71.
38. Cf. A. Martin et Ch. Cahier, *Monographie (des vitraux) de la cathédrale de Bourges* (Paris, 1841-1844), chapitre II, page «mosaïques, bordures», n°8 a N.
39. Les deux éléments qui viennent d'être étudiés se retrouvent dans les trois vitraux de la chapelle absidiale Sud de l'église, créés par l'atelier Lusson en 1866. Pour la verrière centrale on a aussi choisi la composition en médaillon unique et historié sur fond de grisaille à feuillage indéterminé coupé par un jeu de lignes colorées, bordé d'une frise de feuillage, et la bordure s'inspirant de celle de la cathédrale de Rouen orne les deux verrières de grisaille de gauche et de droite.
40. Reproduit dans C. Brisac, *Le vitrail* (Paris, 1985), p.68. Dans le Calvados, on retrouve cette composition dans les deux baies géminées des troisième et quatrième travées du collatéral Nord de l'église abbatiale de Saint-Pierre-sur-Dives, signées Albert Gsell qui a sans doute restitué ces vitraux comme ceux de l'église Saint-Pierre de Lisieux, et dans l'abside (baie 1) de l'église de Norrey-en-Auge.
41. F. de Guilhermy (*Description des localités de la France*, t.IX, Bibliothèque Nationale, Nouv. Acq. Française 6102, p.154 recto) en 1864 et A. de Caumont (*Statistique monumentale du Calvados*, t.III, arr. de Lisieux (Caen, 1867), p.222) en 1867 signalent ce vitrail, daté de la première moitié du XIIIe siècle par J. Lafond (*op.cit.* (supra, n.33), dans le déambulatoire de l'église. Déposé en 1887, lors de la pose des nouvelles verrières de L. Gsell, le vitrail de saint Jean fut «restauré» par A. Gsell en 1893. Cette «restauration» comprenait principalement la séparation des deux scènes anciennes et leur encaissement dans deux nouvelles verrières du bras Nord du transept. Les deux médaillons furent complétés par deux scènes modernes. Ces dernières respectent tant le thème des vitraux anciens (la vie de saint Jean) que leur style (pied d'un des personnages sortant du médaillon, etc.).
42. On trouvera d'autres exemples illustrant ce paragraphe dans M. Pabois, «Architecture et vitrail au XIXe siècle», *La Revue de l'art*, 72 (1986), pp.61-64.
43. Eglise construite en 1856 par l'architecte Paul Gallois.
44. Les deux vitraux ne sont ni signés, ni datés, mais peut-être sont-ils l'oeuvre de l'atelier Antoine Lusson du Mans qui conçut les autres verrières néo-XIIIe siècle de l'édifice : dans l'abside, dissimulées par l'orgue, les

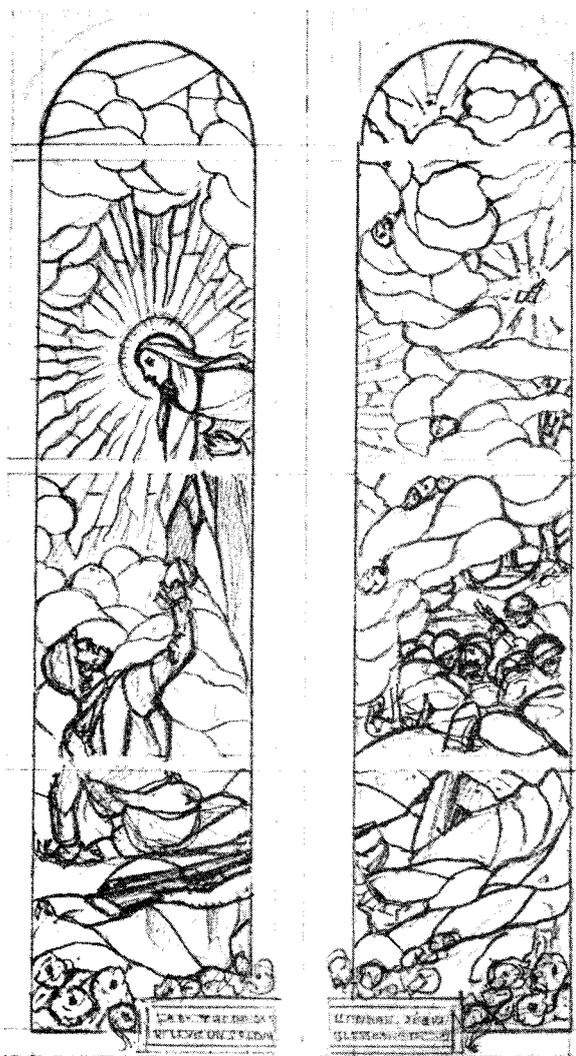
figures en pied sous architecture gothique de sainte Geneviève (baie 1) et de saint Martin (baie 2), toutes deux signées et datées par le peintre-verrier, en bas à gauche «A. LUSSON / 1856» et par le cartonnier, en bas à droite «A. BOURDON / 1851», et dans les fenêtres hautes du chœur, deux groupes de trois verrières aniconiques (baies 101 à 106) signées en bas des baies centrales «A. LUSSON 1859». Le registre des marguilliers de l'église Saint-Martin-des-Champs (Archives Historiques de l'Archevêché de Paris, archives paroissiales) indique l'achat des deux vitraux figurés de l'abside au prix de 800 F pièce (séance du mardi 1er avril 1856) et des vitraux aniconiques du chœur au prix de 130 F le mètre (séance du vendredi 30 juillet 1858).

45. Cf. par exemple le saint André reproduit ici même pl.XVI, 2. Les vitraux de 1862 d'A. Lusson ont été remplacés en 1963 par trois verrières de Pierre Gaudin. Les recherches menées à l'occasion de l'exposition *Le vitrail à Lisieux, op.cit. (supra, n.5)*, m'ont permis de retrouver plusieurs panneaux des verrières anciennes, notamment cinq apôtres, des fragments de bordures, dont l'un porte la signature de l'atelier, un dais architecturé et des fragments d'un grand personnage. L'ensemble de ces vitraux est actuellement conservé au musée de Lisieux.
46. Cf. C. Brisac et D. Alliou, «Antoine Lusson, une manufacture de vitraux au XIXe siècle», *op.cit. (supra, n.5)*, p.206.
47. D'après un texte extrait du *Registre de Guillaume Guérart, tabellion de M. de Lisieux, 1390-1392*, cité dans la monographie de l'abbé Hardy, *La cathédrale Saint-Pierre de Lisieux* (Paris, 1917), p.213.
48. Voir note 41. La première chapelle absidiale Nord, à gauche de la chapelle axiale, de l'abbatiale de Saint-Pierre sur Dives, est ornée de trois fenêtres, datées de 1890, relatant trois épisodes de la vie de saint Pierre, dont le style est proche des fenêtres du déambulatoire de Saint-Pierre de Lisieux avec leur grisaille et leur médaillon ovoïde bordé de têtes de palmette, contenant une scène unique légendée dans un bandeau inférieur. Ces trois vitraux pourraient donc être l'oeuvre de l'atelier Gsell dont on sait qu'il travailla à l'abbatiale (voir note 40).
49. Cf. le registre d'inventaire de 1925 de l'église Saint-Nicolas-du-Chardonnet (archives paroissiales, Archives Historiques de l'Archevêché de Paris), pp.93-94.
50. Cf. P. Frankl, «Unnoticed fragments of old glass in Notre-Dame de Paris», *The art bulletin*, t.XXXIX, n°4, décembre 1957, pp.299-300.
51. L. Grodecki, «Fragments de vitraux anciens dans le déambulatoire de Notre-Dame de Paris ?», *Bulletin monumental*, T. CXVI, 2 (1958), pp.150-152.
52. Ainsi J.-B. Lassus, dans son article «Peinture sur verre», *Annales archéologiques*, t.I (1844), p.16 : «pour restaurer les églises gothiques, il faut des vitraux archéologiques, des copies ou des imitations de vitraux anciens».
53. J. Taralon, «De la Révolution à 1920», *Le vitrail français* (Paris, 1958), pp.277-278.
54. On en trouve plusieurs exemples dans Fr. Perrot, «La restauration des vitraux», *Viollet-le-Duc* (cat. expos. Galeries Nationales du Grand Palais, Paris, 15 février- 5 mai 1980), pp.174-176 ; N. Blondel, M. Caillas Bey, V. Chaussée, «Le vitrail archéologique : Fidélité ou trahison du Moyen Age ?», *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, t.93, n°7 (1986), pp.377-381 ; C. Brisac et Ch. Bouchon, «La place des verrières de la basilique Sainte-Clotilde dans l'évolution du vitrail français du XIXe siècle», *Les vitraux de la basilique Sainte-Clotilde à Paris, Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie du VIIe arrondissement de Paris* (1987), pp.25-31 ; etc.
55. Archives Historiques de l'Archevêché de Paris, archives paroissiales, église Saint-Sulpice, registre du conseil de fabrique, séance du vendredi 13 juillet 1855.
56. *Ibid.*, séance du 17 mai 1858.
57. *Ibid.*, registre du bureau de fabrique, séance du 12 juillet 1858.
58. *Ibid.*, séance du 17 janvier 1859.
59. *Ibid.*, registre du conseil de fabrique, séance du 12 mai 1860.
60. *Ibid.*, séance du 23 juillet 1860. Cette mention permet d'attribuer et de dater cette verrière jusqu'alors donnée comme anonyme.
61. *Ibid.*, registre du bureau de fabrique, séance du 2 février 1864.
62. *Ibid.*, église Saint-Roch, registre du conseil de fabrique, séance du 7 novembre 1857.

63. *Ibid.*, séance du 23 mai 1858.
64. *Ibid.*, séance du 14 décembre 1860.
65. *Ibid.*, séance du 9 août 1861. Lors de la même séance, le conseil apprend que la verrière, d'une superficie de 16 mètres a coûté 3.600 F., à raison de 225 F. le mètre.
66. Cf. E. Cornetto, «Un atelier de peintre verrier ébroïcien, Duhamel-Marette», *op.cit.*, (*supra*, n.5), pp.213-238.
67. Cf. D. Lavallo, «Un aspect de l'art "néo-Renaissance" en France, dans la seconde moitié du XIXe siècle : Les vitraux du maître verrier normand Jules Boulanger», *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, t.93, n°4 (1986), pp.445-448.
68. Cf. C. Brisac, «Repère pour l'étude de l'iconographie du vitrail du XIXe siècle», *ibid.*, p.375.
69. Cf. N. Blondel, M. Callas Bey, V. Chaussée, «Le vitrail archéologique : fidélité ou trahison du Moyen Age?», *ibid.*, p.377.
70. *Op.cit.* (*supra* n.68). Si l'on trouve parfois ce type de composition au XIXe siècle, lorsque la fenêtre s'y prête, elle n'est pas d'une fréquence telle que l'on puisse en faire l'un des deux types principaux du vitrail au XIXe siècle.
71. *Op.cit.* (*supra* n.69).
72. E. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle* (Paris, 1856-1864), t.IV, p.384.
73. Les quatre scènes de la fenêtre de gauche sont signées C. Riquier de Paris, d'après des cartons de Steinheil et sont datées de 1869.
74. Cf. V. Costa, «L'iconographie d'Adolphe Didron : choix religieux, adaptation plastique», *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, t.93, n°4 (1986), p.383.

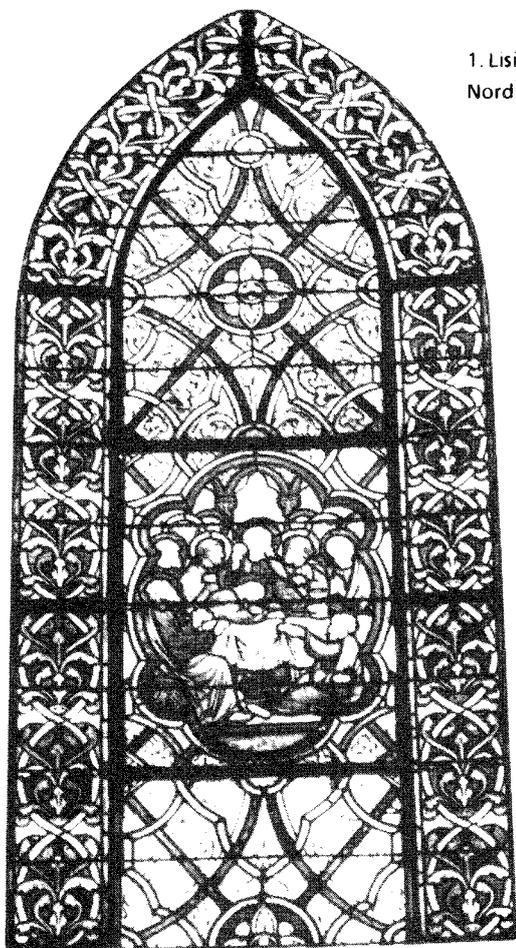


1. Lisieux, chapelle de l'actuelle institution Frémont



2. et 3. Lisieux, chapelle du Carmel : projet de Jouvenot et vitrail réalisé par Champigneulle

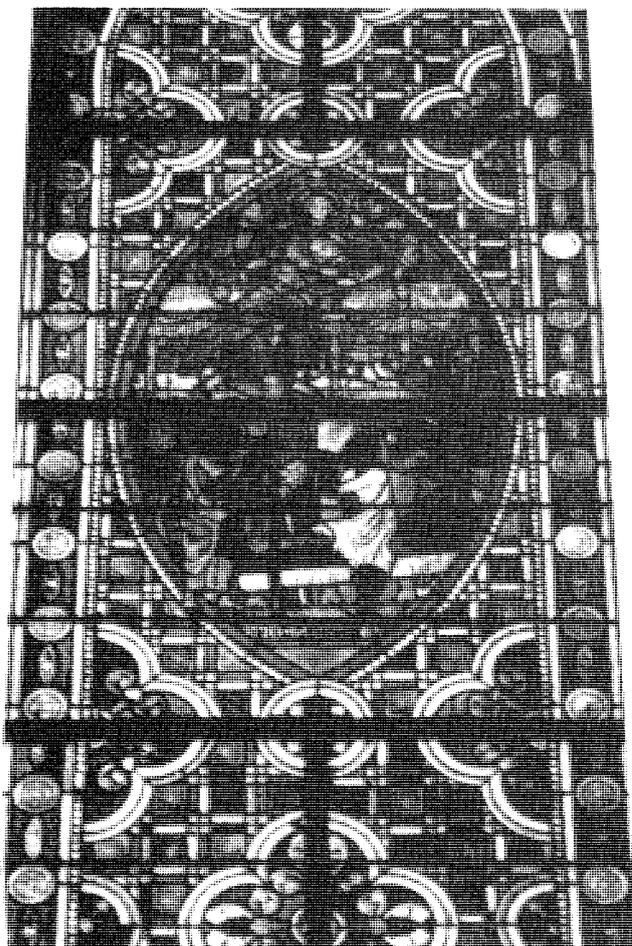
1. Lisieux, église Saint-Pierre, chapelle absidiale Nord.



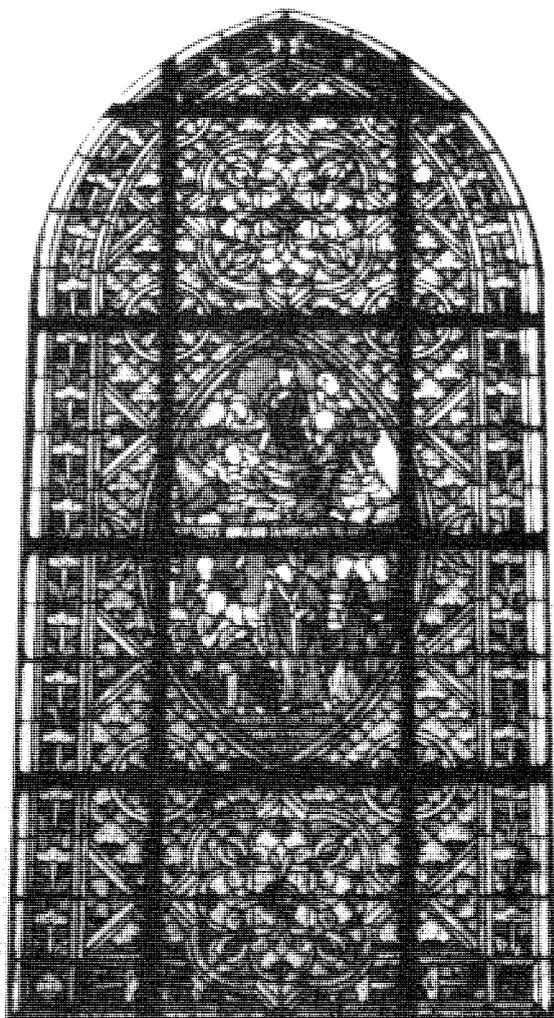
2. Lisieux, église Saint-Pierre, fenêtre haute de l'abside.



3. Lisieux, église Saint-Pierre, fenêtre du déambulatoire.



1. Lisieux, église Saint-Pierre, bras Nord du transept.



2. Lisieux, église Saint-Pierre, bras Sud du transept.



3. Lisieux, église Saint-Pierre, 4e chapelle du bas côté Nord.



## «AUX MORTS»

Monuments, tout d'abord : obélisques, victoires, poilus, listes de noms ; au plus simple, voilà la vision immédiate qu'on peut avoir des monuments aux morts. C'est aussi la plus à la mode : parce qu'on peut gloser à l'infini, sémiologiquement, polémiquement, esthétiquement, sur le phallisme des uns, la féminité des autres, le patriotisme et tous les fantasmes de nos contemporains en mal de sermons sur ces amoncellements d'art et d'idées plus ou moins kitch. Elle n'est pas fausse pour autant et on y retrouve bien les divers procédés qui technicisent la représentation : les images, les indicateurs et l'écriture<sup>1</sup>.

Monuments aux morts ensuite, car dans cette dévolution aux morts, dès lors que sont en cause des humains, l'ouvrage ne se réduit pas aussi simplement au signal. Il faut donc attendre qu'il puisse y avoir place, non plus seulement, indirectement, pour la technicisation de la représentation que nous en avons, mais, plus directement, pour celle de leur être. Monuments aux morts donc, par quoi s'entend alors un art de l'histoire, au complet : un art de sa représentation - la déictique - et un art de sa forme - la schématique.

Aux morts, enfin, que ces ouvrages fabriquent, car l'intervention de la technique ne laisse pas cette histoire telle qu'en elle-même, indemne. Les monuments aux morts ne décalquent pas simplement les idées reçues du héros, du soldat, de la patrie, de la France, de la Grande Guerre, de la guerre ! Sous cet art, on ne retrouve pas seulement, redondant, ce que l'histoire appréhende dans ses archives, ses journaux, ses discours d'époque. L'ouvrage fabrique autre chose que ce qu'on dit ou que ce qu'on fait.

### I. DU MONUMENT -, ou LA DÉICTIQUE DU MÉMORIAL

A l'expérience la plus élémentaire, les monuments aux morts relèvent de la déictique par leurs images, leurs indicateurs ou leurs inscriptions. Ils sont donc similaires au conservatoire funéraire<sup>2</sup>, tant dans ces procédés industriels de représentation que dans les configurations elles-mêmes. Ils le sont d'autant plus que

cette déictique vise à la même fin de représenter de la personne, d'en être précisément le mnema<sup>3</sup> : tel mort pour le conservatoire, des morts pour les monuments aux morts. Mais ils s'en distinguent cependant puisque le conservatoire, dans l'acception restreinte que je lui ai donnée dans «Signal de mort», correspond à une déictique bien précise, celle qui est liée aux industries schématiques de traitement du sujet et de la personne, c'est-à-dire au pourrissoir et au dortoir<sup>4</sup>. Les monuments aux morts, en effet, ne sont normalement pas des tombes... sauf les cas où ils le sont néanmoins, comme nous aurons à l'examiner plus loin ! Plus largement, ils ne marquent pas des lieux que l'on aurait précisément à signaler. Le monument aux morts est essentiellement mnema et comme ce mnema est rarement lié à autre chose, il n'est sema<sup>5</sup>, en quelque sorte, que de façon intransitive : le monument aux morts ne localise rien d'autre que lui-même, il se localise. Par là, il diffère profondément du conservatoire qui, lui, marque transitivement le lieu de quelque chose : le sema localise l'habitat funéraire qui n'en existerait pas moins sans lui, même s'il en facilite la reconnaissance ; de même que certains monuments commémoratifs signalisent un lieu sur lequel s'est passé de toute façon un événement, indépendamment de tout marquage. Ainsi en est-il des stations d'un personnage célèbre, par exemple Napoléon ou l'Empereur et le Tsar à la «bataille des Nations» ; ou des lieux d'événements, par exemple la prairie du Bois de Boulogne où Santos-Dumont établit les «premiers records d'aviation du monde». Pour ne pas être simple cependant, j'ajoute que certains monuments aux morts sont, au contraire, «activement» liés à des lieux précis auxquels ils renvoient directement : ce sont ceux par exemple qui se trouvent placés à l'endroit d'un accident en général ou plus guerrièrement d'une bataille - par quoi ils tiennent du monument commémoratif - ou encore ceux, on le verra plus loin, qui, placés dans une nécropole militaire, renvoient génériquement aux habitats funéraires dispersés autour d'eux et qu'en quelque sorte ils recentrent - par quoi ils tiennent du conservatoire funéraire -.

Cette communauté des monuments aux morts, des tombes et des monuments à tel homme ou à tel événement peut être opportunément marquée par une identité de désignation : le terme de mémorial est particulièrement approprié pour désigner ce qui, en eux, dans la réalité globale des ouvrages, ressortit communément à la déictique, et précisément à la déictique de l'histoire. Mais comme l'insigne de la personne - mnema - et l'enseigne d'un lieu - sema - sont plus ou moins importants (parce que dans une tombe cette déictique est liée à un habitat, tandis que dans les monuments aux morts elle n'a normalement pas à y renvoyer de la même façon, etc.), il est bon de garder les distinctions entre le mémorial-conservatoire de la tombe, le mémorial tout simplement «aux morts» de nos monuments et le mémorial commémoratif des statues et objets divers qui commémorent un homme ou un épisode quelconque de l'histoire.

Mais en tant qu'il s'agit d'ouvrages techniques, ce qui nous importe maintenant c'est autant la diversité des industries que les thèmes explicites du mnema qu'elles sont en charge de représenter. Même si ceux-ci sont l'objet majeur de l'attention des historiens-par-les-textes ou des sémiologues apprentis peu sorciers, on s'aperçoit bien

vite qu'ils sont en eux-mêmes d'une banalité, d'une répétitivité plus qu'attendues : la gloire, le sacrifice et la mort, l'homme, la patrie, la famille, l'amour de tout cela, la douleur, l'enfant, les lendemains de paix, etc. En définitive, que peut-on en dire, sinon paraphraser les discours officiels déclamés autour d'eux, de cérémonies d'inauguration en cérémonies du souvenir ? Par contre, ce ne sont pas toujours les mêmes procédés ni les mêmes moyens. Il pourrait être plus éclairant d'analyser ces procédés, leurs modes de composition entre eux, qui accentuent l'effet d'un thème ou d'un autre ; leur répartition historique et leurs variations suivant les époques, les régions, les institutions ; leur destination voulue et leurs effets non prévus, etc. Sans doute se fabriquerait alors une autre histoire, non plus auxiliaire de celle qui se bâtit sur les textes, mais toutes deux contribuant à la connaissance du passé humain. J'aurai à en reparler à la fin de cet article.

L'image, dans le mémorial aux morts, est essentiellement de l'ordre du mnema, c'est-à-dire de l'insigne de la personne. Il est peu de sema renvoyant à un lieu précis, d'autant que ce procédé d'enseigne n'est pas particulièrement indiqué lorsqu'il ne renvoie pas à un habitat, mais seulement à un lieu sur lequel quelque chose s'est passé ; l'épisode en cause est lui-même facilement imageable, mais il ressortit au mnema. Il n'est donc pas d'image-sema dans le mémorial aux morts - jusqu'à ce qu'on en trouve, car la case est néanmoins ouverte. Le cas des monuments aux morts cénotaphes ou tombes, où l'image peut être sema, n'est plus de l'ordre du mémorial, d'une déictique de l'histoire, mais de celui du dormitoire et d'une déictique de la schématique de l'histoire.

1. Dans les images, on croirait pouvoir s'attendre à ce que les portraits ne soient pas employés, pour la raison inverse qui fait la fortune du parangon : s'agissant de commémorer le sacrifice de nombreux morts, il semble plus aisé, en effet, de les représenter par leur type exemplaire que par l'un d'entre eux ou plus encore par l'accumulation de toutes leurs représentations individuelles. Il est vrai alors que le portrait n'est pas d'usage courant. L'exception existe cependant, lorsque la communauté est assez restreinte et, par le fait, sa contribution de sang peu importante, au moins en chiffres absolus, si ce n'est, malheureusement, en chiffres relatifs à l'ensemble de la population. Ainsi, maintes petites communes de France (par exemple Guécelard, Sarthe) ont apposé sur leur monument aux morts ou sur des plaques déposées à son pied, les médaillons ovales des quelques portraits de leurs enfants sacrifiés. Le monument de 1870-71 à Cahors est intéressant sur ce chapitre : sur le devant du socle qui supporte l'indicateur, sorte d'obélisque hexagonal et crénelé, est placée une statue avec l'inscription indiquant qu'il s'agit du commandant des mobiles du Lot, tué à Torigny le 10 décembre 1870, sans plus de précision sur le nom, ce qui est curieux. Ainsi le monument aux morts est aussi celui d'un mort précis avec son portrait, mais sans son nom, non plus que celui des autres soldats qui, suivant l'habitude courante à l'époque, ne sont pas individuellement désignés.

Par contre, il est des portraits, cependant représentatifs, qui peuvent orner ces monuments ; mais la nécessité de rester au-dessus des particuliers, sinon des partis limite pratiquement le choix aux portraits religieux : saint Michel à Shrewsbury par exemple, dans une nation non laïque ; les Pietà des monuments de nos églises ou les calvaires de certaines communes «réfractaires», comme à Villebaudon en Normandie ou à Arthon-en-Retz en Vendée, ou de pays naturellement plus catholiques comme l'Espagne ou encore Jeanne d'Arc que l'Église, qui l'avait déjà déclarée bienheureuse avant la Grande Guerre, n'a totalement annexée comme sainte qu'en 1929, à Beaulieu en Mayenne sur la place du village, ou, dans l'église cette fois, à Palais (Morbihan) ou à Notre-Dame au Havre, dans laquelle la sainte, placée devant les plaques des noms, est aussi apostrophée comme intercesseur : «Sainte Jeanne d'Arc, priez pour nos soldats». Avec cette catégorie de portraits, l'image peut grammaticalement renvoyer à un certain nombre de thèmes qu'on va retrouver développés dans les autres catégories imagières, personnifications, emblèmes et parangons : l'idée de la force, par exemple, est plus illustrée par saint Michel ou saint Georges, celle du patriotisme par Jeanne d'Arc «boutant les ennemis hors du sol français», tandis que celle de la douleur trouve son parfait exemple dans la Pietà, mère pleurant son fils comme la patrie pleure ses enfants, ou celle du sacrifice dans une déposition.

2. Les personnifications ressortissent donc aux mêmes thèmes : la France, Marianne ou Britannia, la Ville à la couronne crénelée, éventuellement à l'écu héraldique ou inscrit pour forcer la reconnaissance. Toutes ces éminentes représentantes prennent, qui des poses éplorées, comme à Lunéville ou à Eymet, en Dordogne ; qui des attitudes hiératiques, guerrières ou victorieuses, tant suivant les règles de la composition esthétique que les nécessités thématiques du «discours» imagier. Car, une fois de plus, avant de commenter à l'envi l'effet conséquent de l'image qui n'est évidemment pas à négliger puisque nous participons encore de ce système de représentation et que nous pouvons donc le continuer - ce qui nous éclaire plutôt sur nous-même et sur nos obsessions -, il faut faire la part de ce qui tient aux mécanismes de l'ouvrage, aux règles de sa fabrication, et entre autres, à sa finalité esthétique. Les mêmes thèmes peuvent évidemment plus directement s'incarner et la gloire, d'Arles à Boulogne, de Villedieu à Belle-Isle-en-Mer, ou de Worcester à Buxton, brandit elle-même ses couronnes et ses palmes.

3. Tous trophées que souvent reçoivent les parangons du soldat, ses représentants modèles, dont les multiples attitudes permettent encore d'exprimer la victoire, l'instant du sacrifice ou la mort consommée comme celle d'un Christ déposé : à Mexico, les mexicains morts pour la France sont honorés d'un monument dont la stèle porte un bas-relief où un soldat mort est entre les bras de deux frères d'armes, l'un à la tête, l'autre au pied, faisant «songer à une poignante mise au tombeau»<sup>5</sup>. Sur les monuments des collèges privés, sur les frontispices des listes encadrées de nos églises, combien d'aumôniers des armées soutiennent un soldat expirant, comme la Vierge en d'autres lieux reçoit son fils mort. Ou la diversité militaire de la République, par celle des

costumes des diverses armes - marins, fantassins, zouaves, tirailleurs marocains, artilleurs, chasseurs, infirmiers, comme sur la frise peinte du panthéon rennais, ou, en moindre représentation, comme les quatre soldats cantonnant le monument de 1870 à Nantes, à l'instar de bien d'autres. Ou la pérennité de la patrie, lorsque le combattant n'est plus celui du temps mais un glorieux prédécesseur : les soldats de l'an deux ou de l'Empire, sur le monument de la mairie du Quatrième arrondissement de Paris ; même, le gaulois, l'imposant ancêtre casqué et fièrement moustachu du monument de Barbizon ou de Thiers, ou celui, à la mode saint-sulpicienne, d'un type de plaques néo-gothiques, répandues dans nos églises, sur lesquelles ce gaulois fait pendant au poilu de chaque côté de la liste des noms ; le défenseur de la patrie, être encore plus imprécis et idéal, comme ces guerriers du Chant du départ, de Rude, qui ornent aussi le monument de Mexico.

Car il n'est pas de parangon que du poilu, tout particulièrement lorsqu'il s'agit de représenter la douleur : la mère ou les enfants sont tout indiqués, surtout lorsqu'ils apportent un bouquet ou inscrivent une dédicace, comme sur le monument de Fougères : «à mes aînés qui ont combattu pour moi». A Castelnaud-Fayrac, deux vieux parents dans l'âtre méditent tristement devant la plaque de cheminée qui porte les noms des enfants morts. Mais la femme peut aussi illustrer le courage comme à Melun, sur le monument de 1870, où une paysanne en fichu donne un fusil à son fils. Les parangons mâles atteignent à l'héroïque nudité, comme à Châtellerault ; mais rarement, à mon expérience, les parangons féminins, à la différence de leurs consœurs des fresques et autres monuments contemporains ; cependant il est aussi d'étonnants enfants nus, comme à Mailly-le-Château où un bébé joufflu et potelé se dresse sur un obélisque, il faut bien l'avouer un peu comme un Manneken-Pis, seulement vêtu d'un casque et dominé d'un coq chantant : les voies du thème sont parfois impénétrables ! L'histoire n'étant pour une société que le passé qu'elle se donne, il n'est évidemment pas que la France à avoir annexé les antiques occupants du territoire comme parangons de l'identité nationale et de la résistance à l'envahisseur ennemi : le Portugal relie aussi les Lusitaniens des premiers siècles et les guerriers médiévaux aux poilus, sur le pied de bronze supportant la lampe perpétuelle - alimentée d'huile votive des seules olives portugaises - dont la flamme accompagne le dernier sommeil de deux soldats inconnus, un de France et l'autre d'Afrique, dans la grande salle capitulaire de l'ancien monastère de Batalha.

4. Enfin toutes ces idées, plus économiquement dans un sens financier comme technique, se condensent dans l'emblème ou le trophée : drapeaux de la patrie, écussons de la ville, panoplies des diverses armes, lauriers de la gloire, palmes du martyr, chêne de la force, etc., etc. Sur les monuments plus corporatistes, les métiers se représentent aussi : à l'école normale de Cahors, la stèle porte un trophée «scolaire» d'ardoise, de plume et de papier roulé. Si je ne connais pas de personnification de la mort sur un monument patriotique - car il ne s'agit point tant de le caractériser de façon trop funèbre que de développer le mnéma de la vie, y compris d'héroïques derniers instants - il en existe quand même des emblèmes ; non ceux, terribles encore, des tibias ou des crânes, mais ceux, discrets, des torches renversées qui cantonnent par exemple le monument

d'Aubervilliers. Car tous ces motifs imagiers sont non seulement, par le thème, moyen de signifier, mais autant, par le schème, moyen de décorer : nombreux sont les moulures, les cadres de ces monuments qui sont aussi guirlandes de feuillages symboliques ou d'insignes.

Tous ces procédés d'image, en effet, se composent thématiquement en scène, comme le gaulois de Thiers qui enlace le poilu ou comme le héros nu, l'épée à la main, du monument de 1870 à Nantes qui soutient son compagnon mort et le drapeau, en écrasant un oiseau qui d'ailleurs évoque plus un vautour qu'un aigle emblématique allemand. Mais tout cela se compose encore esthétiquement, sans relation directe de scène, lorsque deux pleureuses à genoux se disposent dans les écoinçons du monument de Thiers que surmonte un coq et qu'ornent faisceaux républicains, couronnes et épées ; ou lorsque le socle du groupe nantais est entouré de soldats de quatre armes.

Cette mise en scène possible des images se fait souvent autour d'un indicateur. Sema « intransitif » le plus habituellement ou sema « transitif », l'indicateur-mémorial puise dans le même répertoire de formes que l'indicateur-conservatoire : au premier chef, il semble bien que ce soit l'obélisque qui ait eu le plus grand succès en général et tout particulièrement dans les petites communes après la Grande Guerre. Mais l'on rencontre aussi des colonnes, celle de deux mètres environ de la mairie du Septième arrondissement que somme une victoire et à laquelle s'accrochent les pages de cuivre portant les noms, ou celle, monumentale, de la Bastille ou du monument américain de Montfaucon. Les mémoriaux commémoratifs ont d'ailleurs aussi le même répertoire que ces mémoriaux aux morts : l'emplacement du trône de Napoléon lors de la première distribution des croix de la Légion d'Honneur, au camp de Boulogne, est marqué par un obélisque ; le même camp est commémoré par la colonne monumentale de la Grande Armée. On n'est pas en peine pour inventer toutes les variations de dimensions et de formes sur ces types d'indicateurs et sur d'autres, comme les menhirs, qui dans nos régions bretonnes, sont autant indicateurs que, par certain côté, images d'autres mégalithes tenus pour caractéristiques de la province : le petit garçon de Laval inscrit derrière un menhir le souvenir de ses aînés pendant qu'une femme, la ville personnifiée tenant son écu, songe de l'autre côté de la grande pierre.

Mais il n'est pas que le monument qui s'indique ou qui indique un lieu précis, puisqu'il est aussi des indicateurs mnema de la personne comme il s'en rencontre dans le conservatoire. Point de colonne brisée, à ma connaissance, pour marquer, comme en Auvergne, la jeunesse du mort<sup>7</sup>. Mais, par contre, blasons et médailles sont évidemment en nombre sur les monuments aux morts : blasons des villes, des provinces, des armes, des régiments, etc. ; drapeaux, bien sûr, représentés en image dans une scène ou gravés en faisceaux plus ou moins touffus sur un champ du monument, ou couleurs flottantes sur les mâts ; médailles sommant l'obélisque de Lanuejols en Lozère, timbrant les frontons comme celui du monument de Jarnac-de-Champagne en Saintonge, ornant le soubassement du calvaire d'Arthon-en-Retz, ou comme accrochée, avec son ruban de

bronze, sur l'obélisque de Jouarre, ou encore scandant les grilles de tant de clôtures, telle celle du monument de Beaufort-en-Vallée en Anjou, lui-même timbré de la médaille et centré sur une pelouse à l'image approximative des quatre branches de la croix de guerre. Certes, on peut considérer que tout cela n'est qu'image de référents, lesquels sont en effet des indicateurs : il est vrai que les blasons sont plus normaux en polychromie ; que les couleurs nationales sont plutôt rendues en tissus et, plus précisément, que le drapeau possède une forme rectangulaire ; que les médailles sont des objets précieux accrochés à un ruban et portables sur un vêtement. Pourtant ce n'est que l'usage historiquement le plus courant, au point de nous le faire prendre comme référence. Une famille ou une ville se reconnaît tout aussi bien à son blason sculpté - surtout qu'il existe en héraldique des indicateurs de couleurs -, sur la maison ou sur la bague, ou tissé comme dessus d'armure ou caparaçon de cheval ; le drapeau, comme indicateur d'une nation et non comme son représentant, est autant ruban sans fin à orner une tribune que faisceau de lumière ; et la même valeur militaire s'indique par le seul ruban, «en banane», par les médailles pendantes de taille normale, par les mêmes miniaturisées - pourquoi pas par les mêmes agrandies, sculptées en pierre ou en ferronnerie, dessinées en mosaïque ou en vitrail, etc. Bref, il est de nombreux indicateurs mnema sur les monuments aux morts, pour peu qu'on les considère du point de vue de leur catégorisation industrielle et non de celui de l'usage le plus répandu.

Il en est encore un autre, bien chargé de marquer à la fois la pérennité de la personne, l'identité des morts et des vivants, le souvenir : la flamme, qui n'est en rien une image - qu'imiterait-elle ? - mais l'indice symbolique de ces sens divers. Quoique souvent liée à une tombe, à Paris, à Bruxelles, à Batalha au Portugal, la flamme n'est pas du tout faite pour la marquer comme un sema, ainsi des flammes des travaux publics sur les voiries italiennes ; elle se trouve sur des monuments uniquement mémoriaux, comme celui de 1870 à Rennes, ou celui de Glasgow, indice seulement de la ferveur de la remembrance.

C'est l'écriture qui le plus clairement fait le monument aux morts dans la mesure où les images comme les indicateurs se retrouvent, ambigus, dans tous les types de mémoriaux. Seule la dédicace en effet marque sans conteste la spécificité de ces monuments dédiés à la mort de certains. Hormis cette détermination, l'écrit ne livre pas plus de sens que l'image - on s'y attendait, dans la mesure où celle-ci est aussi gramme, c'est-à-dire participe du même univers conçu que l'écriture. Non plus qu'il ne se montre davantage sema localisateur, à part quelques «Ici sont morts...» ou «Sur ce champ de bataille...», bien rares. Comme les portraits, et de façon infiniment plus répandue, l'écrit, par le nom, représente des individus : c'est du moins l'usage surtout depuis la Grande Guerre, car auparavant les listes de noms étaient rarissimes et se limitaient à des génériques : aux enfants, aux héros, aux soldats, etc. Comme les personnifications ou les emblèmes, l'inscription représente la patrie - le «R.F.» du monument de Chartres par exemple, ou d'un vitrail de Saint-Jean-sur-Erve (Mayenne) naguère reproduit ici<sup>8</sup> -, ou la

communauté, qu'elle soit urbaine, cantonale ou départementale, qui ainsi qualifiée est précisément désignée : «A la mémoire des citoyens des arrondissements de Lunéville et Sarrebourg...», «Aux enfants du canton d'Eymet», «Aux combattants de la Haute-Garonne», etc. L'épigraphe parle encore des armes, des régiments d'infanterie, du génie, des hussards, de l'armée d'Orient, etc. Ou de la gloire des morts ou des enfants glorieux, de la douleur des victimes, de la croyance : «Pro Deo et Patria» (toujours, par exemple, sur le même vitrail de Saint-Jean-sur-Erve). Il est même une fois au moins où l'inscription renverse toutes ces valeurs : le monument aux morts de Saint-Martin-d'Estréaux (Loire) est pacifiste : sous les deux dates de 1914-1918, pas de noms, de gloire, de héros, de patrie, de religion, d'armée ou de cité mais un violent réquisitoire antimilitariste qui se termine sur la forte imprécation : «maudite soit la guerre et ses auteurs».

Mais, comme pour le conservatoire funéraire, il est indispensable de ne pas oublier dans l'épigraphie le caractère technique du message, c'est-à-dire que le monument, par exemple, doit formellement ou disposer d'un certain nombre de champs pour y inscrire des listes de noms, ou, sinon, s'en dispenser : le monument aux morts de 1870 à Rennes ne porte pas de liste, sans qu'on puisse dire qu'un inintérêt pour l'individu permettait cette esthétique, ou au contraire que cette esthétique étant la seule en usage, elle ne permettait pas l'inscription de listes nominales. Le monument de 14-18, dans la même ville, a été installé dans une salle de la mairie dénommée alors «panthéon» : la disposition des panneaux de marbre a été esthétiquement et pratiquement composée et calculée en sorte que puissent s'y inscrire tous les noms, sans prévision d'une autre guerre évidemment. Après 39-45, le problème était simple et bien technique : ou on plaçait sur le sol resté libre des plaques meubles ; ou on bouchait les deux fenêtres restantes : ce qui fut fait puisqu'on disposait de l'électricité et que l'occultation de la lumière du jour accentuait l'atmosphère recueillie du panthéon. Mais si l'éclairage artificiel n'avait pas existé, les morts de 39-45 et des autres guerres ultérieures eussent été honorés d'une simple plaque, sans que cela témoignât de leur moindre importance, mais seulement des limites propres de la technique. Ce qui ne veut pas dire consécutivement que ces dispositions, une fois prises sans autre raison pourtant que pratique, n'induisent pas des effets non prévus : ici les morts de la seconde guerre sont aussi importants que ceux de la première, mais les autres, résistants fusillés, font un peut rajout accessoire, au souvenir fragile parce que matériellement amovible : leur plaque est posée sur un étrier de bois, à même le sol. La disposition des listes des morts des dernières guerres de la France ne devait pourtant pas être si convaincante que cela, car cette composition similaire à celle des morts de la première guerre avait aussi pour effet de ne pas distinguer ces grandes luttes dans cette suite de noms : on rapporta alors de méchantes plaques de granit sombre et poli sur les anciens marbres de couleurs du soubassement du mur de face, où se trouve la dédicace à ceux de 1914, pour y inscrire celles «Aux combattants de la guerre 1939-1945», «Aux combattants de l'Afrique du Nord et des T.O.E.», «Aux combattants français d'Outre-mer, morts pour la France».

Il est même des rajouts d'oubliés, ou plutôt de morts encore inconnus lors de la gravure de l'inscription ; leur nom peut être mal inscrit en bas de colonne, en désordre alphabétique, en fin de liste, etc. L'ordre des noms sur les plaques du monument aux morts de la Faculté des Lettres en Sorbonne, dans le vestibule de la bibliothèque, est particulièrement chaotique : quatre, cinq, huit noms parfois sont rajoutés en bas de l'une ou l'autre des deux colonnes, sur trois des quatre plaques consacrées à la guerre 14-18 ; un ou deux en haut des mêmes colonnes ; et parfois, très curieusement, un au milieu de ces listes, sur la dernière plaque, lorsqu'un R est soudainement entre deux T ou, plus étrange encore, lorsque le nom commençant par M, que l'on voit effacé en tout début de liste, avant les A (première colonne, première plaque) se rencontre en définitive non parmi les M, mais au milieu des P de la dernière plaque. Comme souvent, le recensement des morts dut être difficile ; et, comme encore maintenant, l'organisation académique ne devait pas être très efficace ! Ce type de désordre est de toute façon trop répandu pour être aussi gravement interprété comme une légèreté morale quelconque à l'endroit de ces morts à part entière. C'est au contraire de la lourdeur de la technique - et de l'organisation - dont il s'agit ; on peut difficilement bousculer la sculpture et un marbre. Une erreur de date relevée par la famille s'est glissée sur le monument du Collège de France : le responsable de la réparation, dans une lettre où il exprime ses regrets à la veuve, lui confie que «sur ce bloc de pierre d'une seule venue, une correction n'est matériellement pas possible par un procédé ordinaire. Je recherche un technicien qui puisse imaginer un moyen ; mais je ne l'ai pas encore trouvé !». La difficulté de la gravure lettre à lettre, la place qu'elle requiert, son coût, conduisent même parfois à des solutions étranges qui peuvent nous paraître choquantes, mais dont il ne faut sûrement pas surinterpréter la signification : ainsi aux Rochers, près de Montoire, la liste des noms est seulement commencée par l'inscription d'un ou deux noms patronymes suivis d'un étonnant «etc.» !

La technique a ses contraintes propres qui, relativement, la rendent indépendante de nos motivations. Elle peut aussi parfaitement y correspondre : tous les ordres de noms sont techniquement possibles ; il n'est pas sans signification qu'ils soient également alphabétiques, sans distinction de classe ou de grade, ou avec leur mention ou leur ordre hiérarchique ; les nobles regroupés en début de liste, classés dans les D ou dispersés suivant leur initiale propre ; les religieux de même, avec leurs titres, comme ils le sont souvent dans les églises ; tout le monde dans l'ordre chronologique du décès ou reclassé d'abord par année de mort puis alphabétiquement, etc. A vrai dire, la signification ponctuelle n'est ni un secret à décrypter, ni une découverte bouleversante : c'est l'enquête d'ensemble sur les variations selon le temps aussi bien que les lieux et milieux qui serait sans doute très instructive : j'en reparlerai à la fin de cette notice problématique, qui, comme toutes celles déjà publiées dans cette revue, ne rapporte pas le résultat d'une enquête déjà faite, mais tout au contraire en propose le moule préalable. Il en serait de même de la couleur de la gravure, tantôt or - la gloire ! -, rouge - le martyr, mais aussi la tradition de l'antiquité -, ou noir - le deuil. De même encore, de l'ordre des noms et

prénoms suivant l'us administratif ou commun ; de l'organisation soit en colonne où un nom reste repérable, soit en ligne où il est plus difficile à individualiser, comme cela se rencontre dans nombre de monuments récents, à la nouvelle gare de Montparnasse ou à la nouvelle église Saint-Marcel à Paris : signe incontestable d'une esthétique de la composition ; mais est-ce aussi le signe d'un moins grand intérêt à retrouver Untel, ou cette dilution de l'individu dans la ligne n'est-elle, ici encore, qu'une conséquence ? Les soldats ne sont pas seuls à être disposés « en drapeau » mais « en pavé » : les évêques de Namur aussi, dans leur cathédrale, et les adresses, tarifs, horaires et autres indications pratiques de beaucoup de nos brochures ! On ne saurait trop souligner que de telles analyses ne peuvent s'interpréter que, d'une part, sur un grand nombre de monuments aux morts diversifiés, car l'exégèse ponctuelle risque de n'être que littérature. D'autre part, en corrélation avec d'autres productions techniques similaires, quel qu'en soit le contenu, qui donnent les cadres du possible et de l'usage - habitudes tant de métiers que de commanditaires : l'inscription des monuments aux morts s'interprète autant dans le cadre de l'épigraphie tout entière que dans celui des idéologies patriotiques en tout genre où l'on frise le roman historique. Il en va pareillement, bien entendu, des indicateurs et des images.

De même qu'industriellement, le monument aux morts s'inscrit dans des séries déictiques qui ne lui sont pas propres, de même, techniquement, s'il est des façons de faire plus fréquemment en usage que d'autres, toutes sont cependant employées : évidemment les techniques de sculpture et d'architecture sous toutes leurs formes, mais encore celles de la mosaïque, ou du vitrail comme dans une chapelle de Saint-Pierre de Montrouge, à Paris ; ou encore de la peinture, au panthéon rennais dont c'est le décor, ou plus exemplairement à l'église de Concessault, dans le Cher, où un tableau représente un jeune poilu effondré, écrivant de son doigt sanglant « souvenez-vous de nous dans vos prières », sur un mur qui, lui-même, porte un monument aux morts en forme de plaques où sont très lisiblement inscrits les noms des tués, la dédicace et les noms de grandes batailles : non seulement le monument est peint, mais il est plus encore une image de monument dans une scène peinte. Il est même des monuments de papier : plusieurs églises parisiennes ont ainsi, encadrée, une liste des prêtres morts à la guerre, ornée de lancettes et autres motifs gothiques. A la cathédrale de Langres, le monument est en carton coloré avec pilastres, anges à phylactère, couronnement crénelé. On rencontre souvent dans les cathédrales anglaises ou dans certaines mairies parisiennes des livres d'or où sont calligraphiés les noms des soldats morts, présentés dans des vitrines ornées éventuellement d'un décor de feuillage, et dont parfois on tourne journallement les pages du souvenir. L'ostentation n'est pas synchrone, mais la fonction est néanmoins là, exactement comme une suite de publicités lumineuses, pour être successives, joue le même rôle que des affiches juxtaposées que l'œil embrasse d'un seul coup. La mairie du Septième arrondissement de Paris possède un livre particulier : les noms sont inscrits sur des plaques de cuivre attachées de façon mobiles à une colonne sommée d'une victoire,

située au pied du grand escalier, feuilles de métal qui se tournent à volonté comme les pages d'un étrange livre : il faut s'attendre à tout y compris aux solutions les plus bizarres ; même dans une commune des plus respectables, on feuillette ses morts comme un bottin mondain, qu'il est en partie, de la noblesse française. Une ostentation encore plus restreinte, non à un temps mais à un milieu, sont les quelques pages de l'agenda de la Cour d'appel de Paris, dans l'entre-deux-guerres, qui donne, dans son «petit annuaire», entre les noms des ministres, des Cours, des avoués et le tableau des avocats, la liste des «Avocats à la Cour de Paris, morts pour la Patrie». Si le terme de monument devient de plus en plus impropre dans son acception architecturale française, il reste conforme à celle du latin monumentum car la fonction de commémoration des morts perdure intacte à travers la diversité de tous ces arts. On ne peut se restreindre au traditionnellement monumental, car il est d'autres monuments de même allure qui ne sont pas «aux morts». Tandis que si on s'intéresse fonctionnellement aux ouvrages dédiés à la mort de certains, on se retrouve en charge d'ouvrages techniquement bien divers.

## II. DU MONUMENT DES MORTS, ou LA SCHEMATIQUE DE LA TOMBE, DU TEMPLE ET DU TÉMÉNOS

Les monuments aux morts ressortissent donc à la déictique de l'histoire. Mais rien n'empêche qu'ils soient plus encore liés à l'histoire elle-même, directement, et tout particulièrement «aux morts». Ainsi, tout en étant toujours de la déictique, l'image, comme le sema localisateur funéraire, peut prendre précisément l'aspect d'un habitat des morts et se faire cénotaphe. Au monument aux morts de Sainte-Anne d'Auray, il y avait jusqu'il n'y a guère, deux tombes vides, deux tertres de sable sommés de croix de bois, l'une portant un casque, l'autre un bérêt de marin. Ce n'était qu'une image de tombe sans «l'efficacité ergologique de son référent»<sup>9</sup>, puisqu'il n'y avait en dessous que le dallage. Elles ont été remplacées - malheureusement d'ailleurs car l'image, si simple mais si convaincante, était poignante - par un autre cénotaphe en forme de pseudo-sarcophage moderne sur lequel repose un parangon gisant qui renforce l'image de la tombe, comme à Douaumont ou à Royat, mais dont le style n'améliore pas l'esthétique. Le monument de Glasgow, devant l'hôtel de ville, figure une sorte de pilier-sarcophage, doublé en avant d'une dalle couchée, tous deux renvoyant à deux sortes de tombeaux. A Angoulême, l'imposant obélisque est traité en chapelle funéraire, avec porte et grille - ou vice versa, le logement en indicateur. A Prague, le monument aux légionnaires morts pour la liberté sur les fronts de France, d'Italie, de Serbie, de Russie, de Sibérie, est un cénotaphe en forme de sarcophage surélevé, cantonné de torchères. Le cimetière britannique, à la Montagne de Reims, s'orne aussi en son centre d'un sarcophage-autel, comme monument à tous les morts qui l'entourent. Bartholdi, au cimetière de Colmar, sur une tombe alignée avec les autres, munie d'une semelle, d'une dalle, d'une stèle comme les autres, a

sculpté ce bras nu, sortant de la tombe, écrasé entre les deux blocs de la dalle, lachant seulement son sabre, «aux morts en combattant - 14 septembre 1870», dont on ne sait, par le monument même, s'ils sont là ou non. On sait d'expérience qu'il n'y a jamais de morts sous de tels monuments aux morts ; mais on pourrait très normalement attendre qu'il y en ait, comme sous les faux sarcophages d'églises, comme sous les obélisques ou les stèles sur terrain uni de nos cimetières ou plus encore des cimetières anglais.

Mais il est des monuments aux morts qui sont à part entière logements funéraires, tombes. A Paris, le cas de la tombe du Soldat inconnu est complexe car il y a réaffectation : l'Arc de Triomphe est essentiellement un mémorial à la gloire de la Grande Armée où, par exemple, les noms inscrits étaient loin de n'être que ceux des morts à la guerre - lesquels étaient alors soulignés, justement pour les distinguer des vivants. Aussi la tombe du Soldat inconnu n'a-t-elle jamais vraiment transformé l'Arc de Triomphe en une sorte de monument aux morts national. Il reste mémorial commémoratif différent du mémorial conservatoire de la tombe ; il en est l'indice, ô combien prestigieux, il n'en est pas techniquement l'indicateur. La tombe elle-même n'est pas explicitement monument à des morts, au pluriel, auxquels, comme parangon, le Soldat renverrait ; la dédicace reste singulière : «Ici repose un Soldat français mort pour la Patrie, 1914-1918». Ce sont les trois tables ansées, situées sous l'arcade Ouest, qui seules sont clairement mémorial aux morts, mais des dernières guerres de la France : «Aux combattants des armées, aux combattants de la résistance, morts pour la France, 1939-1945», «Aux militaires morts pour la France en Afrique du Nord», «Aux combattants d'Indochine, la nation reconnaissante» (par association, cette dernière dédicace est mémorial aux morts, mais en série elle est du type de celle de n'importe quel mémorial commémoratif). L'ensemble constitue donc une sorte de compendium guerrier où chaque ouvrage garde sa fonction indépendante tout en se valorisant l'un l'autre esthétiquement et symboliquement. Dans la crypte de la chapelle de la Sorbonne sont douze tombes de fusillés, déportés, morts au champ d'honneur pendant la guerre 39-45 et une urne contenant les cendres de quatre des cinq élèves du Lycée Buffon fusillés par les Allemands le 8 février 1943. La dédicace très explicite n'en fait pas un mémorial aux morts : «Cette crypte a été dédiée (le 11 novembre 1947) aux *dépouilles* (je souligne) de 10 maîtres et de 2 élèves désignés par la Fédération de l'Éducation Nationale, pour *symboliser* l'héroïsme de tous les universitaires morts au service de la France et de la liberté». C'est bien de tombes qu'il s'agit, d'habitats de parangons qui tiennent place pour tous les autres ; les mémoriaux aux morts proprement dits sont d'ailleurs dans le vestibule de la bibliothèque et dans la galerie Gerson. Mais similairement au Soldat inconnu, ces tombes symboliques tendent au mémorial : ainsi on a placé dans la crypte une petite plaque de marbre, antérieure, du 11 novembre 1946, «à la mémoire des étudiants assassinés par les Allemands le 11 novembre 1940 et de tous les universitaires tombés pour la libération de la Patrie», qui, elle, était bien le monument aux morts correspondant aux tombes et renvoyant aussi à tout le monde de l'éducation ; de même, le rectorat de Paris y a posé son mémorial «à ses morts pour la France» avec deux noms

pour la Grande Guerre et un pour la dernière ; enfin, autour d'une sorte de petit autel est sculptée dans le sol une grande couronne de lauriers et de chênes avec les dates de 1914 et 1918 alors que les morts sont de 39-45. Cet habitat funéraire par lequel des hommes (ou un seul) représentent d'autres hommes, tend tout naturellement à se compléter de mémoriaux plus directement représentatifs de ces autres morts.

Par contre le petit obélisque sur fond de champs et de bois, au bord de la départementale 113 en Eure-et-Loir, a été plus clairement réaffecté, d'indicateur funéraire qu'il était, en mémorial aux morts ; il avait été érigé par les populations de neuf villages des environs sur la tombe de trente-six soldats morts dans les combats de novembre 1870 aux alentours (neuf Allemands « tombés pour leur patrie » y sont aussi enterrés, mais séparément des Français) ; à la fois, il commémorait la bataille de mille Français contre dix milles Allemands et conservait la mémoire des morts, sans leur nom, mais avec le cadeau funéraire d'une plaque d'émail offerte par un survivant. Après la guerre 14-18 une nouvelle plaque a été fixée sur le socle, rappelant la dédicace de 1870 en la copiant sans doute avec son « De profundis » et ajoutant un mémorial aux morts de 14-18 des communes de Saint-Ange et Torcay, avec une liste de noms ; les victimes de la dernière guerre ont eu aussi une plaque supplémentaire. La tombe, quoique de 1870, a été expressément transformée en monument aux morts de la Grande Guerre et de la guerre 39-45. De même, la colonne de juillet, sur la place de la Bastille, est bien un monument aux morts-tombe, un mémorial aux morts-conservatoire, avec la personnification de la Liberté, sous la forme de son génie, l'indicateur on ne peut plus repérable de sa colonne et, sur le fût, la liste des morts des trois glorieuses, lesquels reposent dans le tombeau de son soubassement. Leur nécrologe est aussi au Panthéon, mais la patrie reconnaissante est parfois oublieuse ; elle change en histoire, sous ses airs d'éternité : c'est pourquoi nous ne pensons plus à ce monument aux morts ni à ces morts eux-mêmes. Il est pourtant un des plus beaux du genre, mais leur combat ne nous paraît plus le nôtre, ils ne sont plus vraiment des nôtres et leur mémorial n'est plus pour nous qu'un esthétique sens giratoire.

Les morts de la Grande Guerre, ou de la dernière, ont meilleure fortune : mémoriaux et tombes ne sont pas encore oubliés. Les grands cimetières militaires ont souvent leur monument aux morts, sous la forme de tombes-mémoriales. A la tombe d'un seul soldat qui hors d'un cimetière les représente tous se substituent, dans ces grandes nécropoles, l'ossuaire comme à Douaumont par exemple, ou les tombes de plusieurs inconnus - qui se dénomment ici aussi ossuaire - comme à Notre-Dame de Lorette (Pas-de-Calais). Ces tombeaux monumentaux ne sont pas simplement des logements ossuaires, à la façon des belles architectures des ossuaires bretons qui recueillaient les restes des tombes relevées. A la fois parce qu'il est dans le cimetière même, à Notre-Dame-de-Lorette, au Vieil-Armand, des carrés soit de tombes d'inconnus, soit de tombes-ossuaires de membres non reconnaissables ; qu'ils jouent donc, en recueillant de façon particulière des restes identiques, un rôle différent. Et que ces tombes mémoriales

alternent, dans ce type de cimetière, avec les autres formes de monuments aux morts, mémorial habituel ou logement non funéraire qui va nous occuper maintenant.

Le plus étonnant dans les monuments aux morts, c'est l'habitat dédié sans qu'il soit funéraire. Le panthéon rennais est une pièce à côté du grand vestibule de la mairie, «consacrée au souvenir des morts de la grande guerre». La décoration est bien sûr de l'ordre de la déictique : grandes plaques aux noms gravés, dédicaces, frises peintes de poilus, marins, tirailleurs sénégalais, etc. Mais indépendamment de ces représentations, c'est la salle même qui est «aux morts», comme dans certaines églises une chapelle latérale peut leur être consacrée qui n'est pas toujours la chapelle des autres morts ou des Ames du purgatoire. Ces lieux dévolus aux morts ne sont pas impérativement couverts ; comme les sanctuaires, ils peuvent être hypèthres. Le monument de Palais (Belle-Isle-en-mer) est dans un jardin, naguère encore fermé d'une porte, avec allées et contre-allées délimitées par les buis, parterres et clôture de haies. Celui de Vierzon, encadré par l'eau du canal, est même encore plus construit que planté : des grilles en ferment l'espace qui s'organise autour du bassin d'une fontaine, d'une exèdre, et d'un mémorial proprement dit, le tout ponctué d'un éclairage monumental spécialement conçu à cette fin. Lequel mémorial est tout un programme mis en scène sur une exèdre, en bas-reliefs et ronde-bosse : une sorte de tombeau avec poilus, femmes et enfants, dont la dalle d'ouverture verticale portant les dates de 1914-1918 tombe sur, ou au contraire est soulevée par deux hommes agenouillées sous son poids. De tels jardins ne sont pas simplement jardins publics équipés pour l'agrément. Ils ne sont pas accessoires, compléments décoratifs du monument, comme le sont effectivement certaines plates-bandes de nos décors urbains. Ils ne sont pas seulement non plus protection des parterres et des sculptures comme les grilles traditionnelles des moindres espaces verts de Paris. Ils ne sont pas seulement encore simples espaces fonctionnels d'évolution cérémonielle ; l'église est la maison de Dieu, quoiqu'on y prévoie la station et la déambulation des hommes ; Versailles était palais royal même en l'absence physique du souverain et malgré la présence de la cour, des domestiques et de tous les visiteurs qu'on admettait à s'y promener. Ils sont dévolution d'un lieu à quelqu'un et fabrication de son habitat, en somme, comme dans les hérôons antiques, délimitation d'un espace consacré, templum couvert ou téménos hypèthre. Si communément et matériellement, le monument c'est surtout ce qui pour nous produit un effet monumental, architecturalement décoratif, c'est-à-dire les sculptures, peintures et inscriptions ; analytiquement c'est tout ce qui est dédié, y compris donc le temple ou le téménos d'accueil qui est bien «aux morts», comme à l'église il n'est pas que l'autel et encore moins le tabernacle qui soient à Dieu, non plus qu'au palais, la chambre royale ou la salle du trône qui soient au roi.

Une fois la notion de temple aperçue dans le monument aux morts, il est plus facile d'en reconnaître de nombreuses formes autres que celles des salles ou des jardins, et d'en expliquer certaines si particulières. A Riom ou à Toulouse par exemple, hormis quelques emblèmes et les inscriptions, le «monument» n'est pas une sculpture d'image ou

d'indicateur, c'est une porte ou un arc triomphal, une architecture : un habitat de la personne. Les morts n'auront pas à les franchir glorieusement, ni les vivants dans leurs cérémonies. Les discours n'auront point besoin d'en évoquer la scène pour en justifier la forme : c'est l'habitat, en l'occurrence passage architectural, qui leur est consacré : il n'a pas besoin pour cela d'être utilisé. Il arrive, il est vrai, qu'un poilu de bronze l'occupe, comme à Proyart dans la Somme où, vainqueur, il semble franchir le seuil d'une sorte de réduction de l'Arc de l'Étoile - vainqueur ou conquérant d'ailleurs, si l'on veut considérer les bas-reliefs latéraux montrant le Départ et la France victorieuse. Le passage fait le passant en quelque sorte, mais ne le nécessite pas. Il est ainsi des exèdres qui n'attendent pas qu'on s'y assoie, comme celle de Montpellier qui fait à elle toute seule le monument, ou celles de Reims, de Glasgow, de Boulogne qui entourent un mémorial. Le monument de Château-Thierry, aux morts de la troisième division de l'armée américaine, présente une exèdre percée en son centre d'une ouverture, marquée de deux obélisques avec dates, emblèmes et dédicaces, qui débouche sur un mail.

Il n'est point étonnant alors que certains temples ou téménos deviennent de véritables «sanctuaires» comme on les dénomme dans l'Église, des «chapelles» comme celles de Royat ou de Semur-en-Auxois, des cryptes comme au Vieil-Armand ; ou des temples architecturés hypèthres comme le monument américain de Varennes-en-Argonne où un ordre de piliers délimite une aire au centre de laquelle, sur un podium, s'élève un trépied de bronze. Ou, à l'inverse, une forêt entière : celle de Combes, dans l'Hérault, est dédiée aux écrivains combattants (pl.XIX, 1) ; des allées à leur nom la sillonnent, dont certaines convergent à un monument représentant une énorme croix de guerre couchée ; à l'entrée, une stèle en donne la dédicace. Le dédié «aux morts» n'est pas plus cette stèle, la croix ou les allées que la forêt : c'est l'ensemble qui fait téménos et monument aux morts parce qu'il leur est sociologiquement approprié, même si pour les ouvriers il se limitait ergologiquement à la stèle et au béton qu'il leur a fallu sceller et couler. A Shrewsbury, en Grande-Bretagne, la statue de saint Michel est placée sous une tholos qui n'a que bien accessoirement le rôle prosaïque et peu nécessaire de la protéger des intempéries. Le sanctuaire de pèlerinage de Sainte-Anne d'Auray fait la synthèse de toutes ces solutions : le téménos est constitué d'une aire close de murs sur lesquels sont disposés les plaques portant les noms des soldats bretons, scandées par celles d'un chemin de croix gravé ; sa surface est occupée par une immense pelouse traversée d'une grande allée axiale. Celle-ci conduit à une imposante architecture néo-XVII<sup>e</sup> siècle breton, couronnée par un dôme à pans ; au rez-du-sol se trouve la crypte, contenant en son centre le cénotaphe avec gisant et des chapelles rayonnantes aux armes des grandes villes bretonnes. Deux volées monumentales extérieures mènent à l'étage, en arcades, soutenant le dôme sous lequel est placé un autel. L'exemple est démonstratif : le monument aux morts c'est bien tout l'ensemble, sans que l'on puisse dire qu'il est davantage dans ce téménos de l'enceinte, dans le temple architecturé, dans les plaques mémoriales sur le mur de clôture ou dans le cénotaphe de la crypte. Chaque élément fabrique du monument aux morts, autant qu'un obélisque ou un poilu s'effondrant. C'est

le rôle de l'analyse d'une notice problématique que de les distinguer, à partir des processus qui sont en cause, dans une réalité qui, les conjoignant et les confondant, apparaît toujours comme globale.

### Espace et temps

La dévolution d'un monument à des morts fabrique de l'histoire, soit en conservant le souvenir par la déictique du mémorial, soit en la faisant être par la schématique de la tombe ou du temple-téménos. Mais il n'est pas que l'ouvrage à être dévoué ; sa localisation l'est aussi comme appropriation non seulement d'un espace mais précisément d'un espace situé, de même que le temps peut être, lui aussi, dévolu.

Le mémorial, quelle qu'en soit l'importance, est de toute façon ostentatoire, comme l'épigraphie qui en fait partie<sup>10</sup>. Pour être vu, il faut donc qu'il soit placé correctement dans l'habitat de ceux qui doivent en recevoir le message, quelle que soit, cette fois, l'importance de la communauté en cause. L'association avec la schématique des «consommateurs» est donc fondamentale pour l'efficacité de la monstration, bien avant l'éventuelle signification de la liaison avec une autre fonction particulière. Si le monument est près de l'église, c'est peut-être simplement qu'il n'y avait pas de place ostentatoirement satisfaisante près de la mairie ; au cimetière, que le trafic ou les platanes faisaient obstacle, etc. Évidemment, on peut tout quand on veut, mais il est aussi des habitudes - un type de monument choisi ne va pas n'importe où -, des lourdeurs techniques ou professionnelles qui n'ont d'autres significations qu'elles-mêmes. Il faut se méfier des trop belles interprétations où tout est si chargé de sens qu'on se demande comment on peut encore simplement sceller des pierres et les poser là où elles n'embarrassent pas. D'autant que cela étant fait, raisons et symboles sont toujours assez souples pour s'adapter à n'importe quelle situation, en sorte même de faire accroire qu'ils ont présidé à son établissement. L'obélisque de Brion, dans le Maine-et-Loire, est dans l'angle du cimetière : c'était assurément un excellent emplacement, dans la montée de la grand'rue au village ; la mairie étant déjà cachée derrière l'église romane et acculée au coteau, on n'eut pu l'y placer sans l'escamoter ; cinq rues aboutissent immédiatement devant l'église, dont une longe son côté présentable : l'endroit n'était vraiment utilisable que si on inventait un monument mural. L'obélisque était au mieux, dominant la route à l'angle du cimetière ; s'il n'était pas «déplacé» de l'associer aux morts, cela ne veut sûrement pas dire qu'il est plus funéraire et moins patriotique que d'autres. Au moins a priori dans les intentions ; même si a posteriori dans les conséquences, sa position a pu conditionner la perception qu'en avaient les villageois. Le problème est de savoir ce qu'historiquement on veut mesurer : le sens du mouvement d'érection des monuments aux morts ou la mentalité forgée par tous ces équipements. A Chaumont, il est au bout de la petite avenue qui fait face à la gare : il n'est pas cheminot pour autant ; il sert de rond-point, il n'est pas «gendarmesque». Comme tous les monuments, l'emplacement de celui des morts est aussi fortement conditionné par l'ostentation urbaine - la ville n'est pas si

malléable - que par une recherche de sens - lui se plie à tout -, et donc lié à d'autres fonctions, pratiques comme le rond-point par exemple, ou esthétiques, perspectives urbaines, ornements, etc. Lorsque l'ostentation semble moins recherchée, le sens de la localisation n'en est que plus significatif : à Montargis le monument est dans le cimetière, ce qui déjà le retranche de la ville, mais aussi à l'écart des grandes voies et des dégagements de la nécropole ; il est tout à côté du cimetière militaire. L'appropriation ostentatoire doit être souvent plus indiquée que la comptabilité «signifiante» des mètres séparant le monument de l'église, de la mairie ou du cimetière. Cependant, ainsi qu'on le verra plus loin, la localisation du monument aux morts est expressément significative comme appropriation historique lorsqu'elle correspond au lieu même de la mort, au champ de bataille, à l'endroit de l'accident, etc.

Le temps aussi se consacre aux morts. Le monument n'est d'ailleurs pas nécessaire : une journée du souvenir ou une cérémonie n'a pas obligatoirement besoin de cet équipement. De même que celui-ci n'implique pas de soi un temps consacré à une commémoration quelconque : je ne pense pas qu'il y ait une manifestation anniversaire au monument aux morts de la catastrophe aérienne d'Ermenonville - ce qui n'empêche pas d'y déposer des fleurs. Néanmoins à cette appropriation d'un lieu par le monument correspond souvent celle d'un temps, surtout lorsque ces morts sont guerriers, assez récents et présents. La fête nationale et les commémorations diverses de faits ou de fin de guerre sont prétextes à consacrer quelques heures ou un jour à ces morts. Il est alors tout un ensemble d'ouvrages plus ou moins éphémères pour marquer plus spécifiquement ce temps, pour fabriquer temporellement de l'histoire et pour aider au culte, au sens de fréquentation où étymologiquement nous l'entendons toujours<sup>11</sup>. Supports de drapeaux scellés au monument, hampes installées à demeure ou érigées le temps de la cérémonie ; dispositif d'accrochage ou de soutien des gerbes et des bouquets de fleurs ; ces fleurs disposées et les couronnes elles-mêmes ; et pourquoi pas tribunes d'orateurs et tribunes du public : tout cela constitue un équipement du monument aux morts aussi efficace que l'ouvrage pérenne pour fabriquer ce souvenir ou cet être de la personne, et plus efficace encore pour constituer techniquement l'identité sociale de ces morts et des vivants qui les fréquentent. L'histoire alors se refabrique au présent.

### III. - AUX MORTS ou L'ART DE QUELLE HISTOIRE ?

Mémorial, tombe, temple sont arts de l'histoire, mais de quelle histoire ? Sûrement pas celle, si simple, que de «dire» les guerres, la grande ou les autres, de n'être, à la manière traditionnelle des historiens, que l'illustration conséquente de grands mouvements de société. Non plus d'ailleurs que des petits : délibérations des conseils

municipaux, programmes commentés des artistes, discours d'inauguration, tous ces témoignages, s'ils dessinent l'histoire de la confection de ces monuments, ne conditionnent pas totalement l'histoire que ceux-ci fabriquent par leur existence, par leurs types techniques, etc. Les jeux complexes, en effet, de la ressemblance ou de la dissemblance, de l'association ou de la dissociation techniques ; la corrélation, dans le système technique, de ces monuments avec d'autres plus ou moins proches, plus ou moins fonctionnellement différents, tant par la déictique et ses multiples procédés que par la schématique et ses nombreuses formes : tout cela crée une diversité de la personne sociale, de ce que nous appelons l'histoire, bien éloignée de l'unité de la patrie, de l'identité de sort ou d'idéologie. Les morts de la même mort, pour la même cause et par trois fois devant le même ennemi, sont alors différents parce que différemment traités. Des différences s'établissent dans le temps, soit celui auquel appartiennent les défunts, soit celui de leur décès : certains sont marqués comme étant d'une époque et non d'une autre, frappés de tel ou tel épisode mortel ; d'autres sont mêlés, mélangés par l'identité ou l'unité de traitement technique. Même identité ou altérité dans l'espace, soit des morts comme personnes, soit de la mort comme événement : les monuments des nations au sens classique, ou des champs de batailles distinguent les hommes suivant leur provenance, ou leur sort commun en un lieu quelconque, tandis que d'autres les unissent. Enfin, entre les divers milieux, les différences s'édifient au sens strict, lorsque certains guerriers ou civils font « bande à part » dans l'unité de la République, pourtant affirmée par les témoignages.

Aux morts, paradoxalement, les dits monuments ne le sont guère ; sinon que seraient et à qui seraient toutes les tombes ? Il est bien des monuments aux morts - cénotaphes et a fortiori tombes, qui sont, à proprement parler, « aux morts ». Mais les autres, simples mémoriaux ou temples ou téménos, sont moins liés « aux morts » qu'au fait de « leur mort » ; moins liés à des gens qui se trouvent être maintenant décédés mais dont on commémore l'être tout entier - comme sont la plupart des monuments dédiés aux grands hommes ou le mnema de chaque tombe - qu'à la circonstance particulière d'être morts de telle mort en telle occasion. Les morts qui se fabriquent ainsi ne s'agrègent pas au commun mortel des cimetières ; ils s'en différencient au contraire et s'individualisent comme étant ceux, non qui sont morts, ce qui est un fait banal, par opposition à ceux qui ne le sont pas, mais qui ont subi telle mort. C'est la communauté d'une mort qui crée le groupe parmi les morts et que fabrique le monument. Il est alors prévisible que la mort guerrière ne soit pas seule à être mémorialisée : il en est d'autres, telles que les hécatombes civiles consécutives à des accidents ou à des catastrophes. Dans la forêt d'Ermenonville, un monument a été élevé à ceux qui sont morts dans l'écrasement, en ces lieux, d'un long courrier. Une stèle a été érigée à Djibouti, sur le mont Garbi, pour un accident d'avion dans lequel ont péri des légionnaires, et il en est d'autres de même nature dans la région. La chapelle édifiée à l'emplacement du Bazar de la Charité est aussi un monument aux morts. Plus encore, la personne n'ayant pas plus d'étendue que

le signe, il est aussi attendu qu'il existe des monuments à la mort d'un seul individu. On ne voit pas, en effet, comment la formule n'aurait de sens qu'au pluriel. Ainsi des plaques dispersées dans les rues de Paris, qui commémorent moins quelqu'un que sa mort héroïque ou notable lors d'affrontements divers pendant la résistance ou la Libération. Au Pérou, le long d'une route particulièrement dangereuse, en Grèce et parfois en France, on rencontre fréquemment des monuments au mort, au singulier, rappelant l'accident de voiture qui coûta la vie à un infortuné. L'usage n'est pas réservé : Antoine Paillet parle ici même, dans sa note 3, de la croix élevée aux Carterons à la mort d'une bergère dévorée par un loup. Il ne suffit donc pas de mourir pour avoir son monument au mort : l'ouvrage donne forme à quelques types de morts privilégiées, parmi toutes les autres façons communes que nous avons de disparaître. On a déjà vu que les défunts, par le dortoir<sup>12</sup>, étaient loin d'être égaux dans la mort. On voit là que la mort même n'est pas non plus également appréciée.

Même dans le commun sacrifice à la commune cause de la patrie, ou dans la banalité des faits divers, il y a mort et mort. Le jour des uns compte, celui d'une bataille particulière, d'une campagne, d'une guerre, parce que mémorialisé, non uniformément celui de tous. Il s'ensuit souvent une multiplication des monuments pour chaque occasion : à Rennes, le grand monument de la guerre de 1870 était bien placé sur le Champs de Mars ; on ne s'est pas dispensé pour autant du panthéon de la mairie pour la Grande Guerre. De même à Belle-Isle où l'obélisque de 1870 placé au cimetière a été doublé du téménos hypéthre de 1914-1918 à la sortie de la ville, et du monument de l'église. A Marseille, les campagnes coloniales ont, elles aussi, leur temple, comme une porte ouverte sur la mer, au bord de la corniche, indépendamment des autres guerres. Dans l'Est, c'est plus précisément certaines batailles qui ont l'heur de plus exister que d'autres : le monument américain aux combattants français, près de Meaux, commémore la bataille de la Marne de septembre 1914. Les morts des autres mois et des autres années ne peuvent se rattraper que sur les autres monuments communs. Tantôt, dans l'unique cause *pro patria*, s'individualisent les occasions par divers mémoriaux ; tantôt, au contraire, certaines se fondent, perdent de leur importance en face d'une occasion première, s'agrègent par des transfigurations du même monument d'origine, qui le réaffectent plus ou moins. Sur le monument de 1870 à Palais, on avait aussi gravé la dédicace aux morts de 14-18. La transfiguration n'avait pas dû paraître faire assez exister les héros de la Grande Guerre, puisqu'on éprouva ensuite le besoin de leur édifier un monument propre. Mais l'on s'accommode parfois fort bien de cette fusion des diverses guerres par la communauté de mémorial : à Meaux, le monument de 1903 commémore les campagnes de 1870, du Mexique, d'Algérie, de Tunisie, d'Indochine, du Sénégal, du Soudan et de Madagascar !

A l'intérieur de tous ces monuments qui édifient en quelque sorte ceux qui sont morts en un temps plutôt qu'en un autre, d'autres distinctions temporelles entre les morts interviennent encore : ce sont celles des «classes», qui désignent cette fois ceux d'un temps plutôt que ceux d'un autre. Les monuments récemment édifiés récapitulent

rarement, à ma connaissance, les soldats par ordre alphabétique sans continuer d'y distinguer les diverses guerres. Dans les longues listes des noms des morts de 14-18, l'ordre semble habituellement alphabétique ; mais souventes fois les morts sont classés - au sens aussi de classe d'âge de mort - suivant les années de guerre où ils moururent, dans lesquelles, soit ils retrouvent un ordre alphabétique, soit ils gardent l'ordre chronologique de leur décès, marqué alors par le désordre de l'alphabet. Quoique je ne l'aie pas rencontré, je ne doute pas qu'il existe également des exemples d'une autre distinction temporelle de la personne sociale, non plus cette fois à partir des diverses échelles chronologiques possibles de la mort, mais des dates de naissance, des classes d'âge des conscrits. Le cas pourrait se produire dans une société de la Troisième République, lorsque les plus jeunes classes ont, dans une communauté, fortement payé tribut par rapport aux classes « normales » des soldats ; ce serait à vérifier.

Le temps n'est pas la seule coordonnée qui définisse les morts ou la mort. Tant les uns que l'autre ont leur lieu que le monument fait exister spécifiquement ou non. Les morts ont une nation, dans le sens actuel et restreint de pays étranger, ou dans celui, ancien et large, de région. Les Américains, les Anglais, les Allemands ou les Italiens ont leurs cimetières propres qui les font différents. Ils ont aussi leurs monuments particuliers tels ceux, italien du Chemin des Dames, ou américain de Montfaucon et tant d'autres qui instaurent une représentation de l'histoire, et parfois un être, différenciés dans l'espace. En France même, les étrangers distinguent leurs petites nations : le monument de Varennes-en-Argonne n'est pas généralement américain, c'est restrictivement celui de l'État de Pennsylvanie à ses enfants. Au Vieil-Armand, il est un monument allemand à la mémoire des seuls Bavarois. A fortiori, les Français chez eux tendent à recréer leurs diverses communautés géographiques. On sait que pratiquement toutes les communes de France ont leur monument aux morts. Mais il est notable que certaines l'ont aussi en dehors du territoire communal : le monument des 4-Routes à Étrépilly est celui des soldats de l'armée de Paris. Tandis que d'autres s'effacent sur leur propre monument : à Jébsheim, en Alsace, les morts de la commune en 14-18 et 39-45 ont été regravés sur une même plaque par ordre alphabétique, placée sur l'arrière du monument ; sur la face avant, la commune a commémoré les soldats du premier bataillon de choc morts pendant les combats de la Libération, les parachutistes et les soldats américains, tous classés par ordre hiérarchique : une sorte d'adoption posthume, de citoyenneté d'honneur. Les cantons, les arrondissements, organisations administratives souvent dénuées d'une grande réalité sociale, sont plus irrégulièrement constitués par un monument propre. Ce n'est pas le cas des départements qui sont sans doute uniformément représentés. Qu'en est-il par contre des anciennes provinces qui, sans aucun statut républicain, ont plus ou moins de pérennité sociale : je ne connais pour ma part que le monument de Sainte-Anne d'Auray, élevé par la Bretagne à « ses fils bretons morts pour la France » comme dit le cantique qui se chante lors des cérémonies patriotiques et religieuses. Il serait éminemment intéressant de savoir quelles autres

provinces sont représentées par un monument : les Basques ou les Picards, les Provençaux ou les Alsaciens ? Dans les galeries supérieures de la cour d'honneur des Invalides, ce sont encore les anciens combattants bretons qui ont dédié une plaque «à leurs 240.000 morts». Il est d'autres divisions communautaires que celles de la République. Sur les murs du monument breton, les morts ne sont pas classés par commune ni par paroisse, mais par doyenné. A Guérande, dans l'église, ils le sont par frairies et par villages. Dans l'Hérault, ceux du village de Margal<sup>13</sup> sont sur le monument de la commune d'à côté dont le bourg leur était plus proche. L'analyse de ces diverses communautés spatiales que représentent tant de monuments aux morts reviendrait peut-être dans la majorité des cas à retrouver d'habituelles divisions. Il en est cependant d'autres, plus significatives, qui se manifesteraient par des analyses monographiques certes délicates, en toute connaissance des lieux et des habitants.

Les morts ont leur nation ; la mort a ses lieux comme elle a ses heures ; tout un groupe de monuments aux morts en effet localise précisément quelque chose. Les types de morts accidentelles tout particulièrement : les monuments qui leur correspondent sont très généralement sur le lieu précis de l'accident qu'ils indiquent, même s'ils ne l'explicitent pas toujours par l'écrit. Le monument d'Ermenonville ou la chapelle du Bazar de la Charité ne commémorent pas seulement une communauté de destin, un même jour fatal par la même cause, mais encore le lieu tragique de l'accident. Les morts accidentelles civiles sont normalement commémorées - quand elles le sont - sur les lieux mêmes de l'accident, dans les cas individuels comme collectifs ; les morts guerrières notables de même, comme les Parisiens abattus lors des batailles de rues de la Libération ou ceux qui, plus prosaïquement et dramatiquement, ont reçu une balle perdue. Mais toute une série de grands monuments sont aussi localisateurs «transitifs» de quelque chose : celui de la commune de Saint-Jean-sur-Erve en Mayenne marque en même temps l'avancée extrême des armées allemandes en 1870. Les plus nombreux exemples du genre sont évidemment ceux des champs de bataille, comme le monument de Navarin, aux armées de Champagne ; celui de Haute-Chevauchée, aux armées d'Argonne ; celui, déjà rencontré, des armées de Paris commémore non seulement des Parisiens, mais encore plus restrictivement ceux qui sont morts sur les champs de batailles de l'Ourcq et plus précisément encore pendant la campagne de septembre 1914 : la personne se définit donc ici doublement sur les coordonnées du lieu et du temps. Car tout se combine pour différencier les uns qui se représentent, des autres qu'on ne représente pas du moins pas également, pas également : de par leur mémorial, certains comptent plus que d'autres.

Enfin, les fractures sociales s'opèrent sur une dernière coordonnée : l'identité ou l'altérité ne tiennent pas seulement au temps et à l'espace, mais encore au milieu. Chez les militaires ce sont les armes et toutes les subtiles divisions de l'armée. Si les monuments communs confondent les régiments et les armes dans la liste des noms ou dans les images, par exemple lorsqu'un marin, un fantassin, un colonial et peut-être un

artilleur, se retrouvent représentés en sculpture sur l'ancien monument de Nantes ou en peinture à la mairie de Rennes, d'autres monuments distinguent certains groupes dans les corps de l'armée. A Craonne, au Chemin des Dames, le monument est celui de la 36e division d'infanterie ; au Vieil-Armand, un mémorial commémore le 152e régiment de cette même infanterie ; en ce même lieu, le monument aux Bavarois déjà évoqué est celui des chasseurs. Aux Invalides, la plupart des monuments aux morts sont des plaques offertes par des corps particuliers de l'armée : les anciens de la 14e DI, comprenant les 35e, 42e, 44e et 60e RI, le 47e RAC, le 11e chasseur, etc. ; l'Union des Zouaves ou la Fédération des Dragons, les sous-officiers, «les Chamois», etc., etc. Des monuments guerriers sont réappropriés par des milieux civils distincts ou non des communautés géographiques. Les monuments confessionnels en sont l'exemple le plus répandu : monuments courants dans les églises catholiques, un peut moins peut-être dans les temples protestants ; monuments de synagogues, comme celle de la rue de la Roquette à Paris. On peut même se demander si les agnostiques ou les athées organisés, comme ceux de la Libre-Pensée par exemple, ne pourraient pas de la même façon avoir leurs morts à eux et leur monument. Du reste du monde social, ce sont les milieux professionnels qui se représentent le plus.

Trois grands groupes sociaux me semble dominer à première vue : les cheminots tout d'abord, ceux des anciennes compagnies, ou de la SNCF après 1937, ou de la RATP. Il n'y a pratiquement pas de gare qui n'ait au moins une plaque à la mémoire du personnel ferroviaire, dans la salle des billets ou sur le quai, avec en outre, souvent, la mention des métiers, incroyablement divers : ajusteur, serrurier, leueur, inspecteur, peintre, raboteur, interprète, chauffeur, expéditionnaire, etc., etc. A la gare Saint-Lazare, il orne le pignon Ouest de la grande salle des pas-perdus. Lors de la construction de la nouvelle gare Montparnasse on a remplacé l'ancien monument, tout en en copiant sans doute servilement la liste car l'ordre est alphabétique en ligne, mais avec deux noms dans le désordre qui doivent correspondre à des rajouts, après gravure, au bas de deux colonnes sur la première stèle. Les agents du métro sont commémorés à la station Richelieu-Drouot, à l'entrée souterraine de la ligne 9.

Après les cheminots, ce sont les professions sanitaires qui se commémoraient le plus régulièrement : au Val-de-Grâce, naturellement, le cloître est décoré d'un mémorial aux médecins militaires. Mais beaucoup d'hôpitaux ont une plaque dédiée à la mémoire de leurs morts : deux ont été replacées, dès l'entrée de l'hôpital de La Salpêtrière, sur les pelouses entre les grandes allées rayonnantes ; il y en a trois sur un bâtiment de la Pitié, une à l'entrée de Sainte-Anne, etc. Reims possède un monument aux infirmières aliées, où un génie douloureux jette des fleurs sur le nom des infirmières victimes de leur devoir. Mais à la différence des nouvelles gares, je ne crois pas que les nouveaux hôpitaux construits récupèrent leurs anciens morts, qui, au vrai, peuvent rester dans les anciens hôtels-Dieu, même si ceux-ci sont devenus moins représentatifs.

Enfin, l'enseignement est un grand milieu qui honore aussi régulièrement ses morts avec généralement la distinction de milieux dans le milieu : celle du corps

professoral et des élèves ou étudiants ; comme en médecine d'ailleurs où se distinguent fortement par l'ordre, sinon par l'indication précise des différences de grades, les professeurs, les assistants, les internes, les médecins ou le personnel infirmier. Mon collège à Quimper avait son vieux monument, avec son poilu mourant consolé par un prêtre qui lui présentait la croix : lors de la construction de nouveaux bâtiments et du changement consécutif de la grande entrée, on ne l'a pas déplacé ; on en a construit un nouveau, un menhir couché, hautement symbolique mais qui ne permettait plus la reconnaissance des individus dans une liste de noms qu'esthétiquement l'oeuvre ne pouvait plus accueillir ; dans ce cas, je peux apprécier que les individus ne comptaient effectivement plus en regard de la simple idée de sacrifice qu'ils représentaient collectivement. La faculté des Sciences de l'ancienne Sorbonne a son monument dans la galerie Gerson ; la faculté des Lettres, dans le vestibule de la bibliothèque, côté cour «Aux étudiants et anciens étudiants» de la guerre 14-18, côté escalier «Aux professeurs, étudiants et anciens étudiants» de la guerre 39-45. Pour les Sciences il n'y a pas de liste de noms ; pour les Lettres, les noms sont simples, sans titre professoral ou autre et l'on se demande ce que peut recouvrir la notion d'ancien étudiant, vu le nombre de générations que la Sorbonne a formé et qui ont pu avoir des morts à la guerre ; c'est peut-être le difficile recensement de cette catégorie qui explique le désordre des inscriptions nominales. Les tombes de la crypte de la chapelle de la Sorbonne symbolisent, par le choix de la F.E.N., tous les morts de l'Éducation nationale : ces morts en représentent la diversité institutionnelle : deux étudiants et les lycéens de Buffon, un professeur de médecine, un maître de conférences de sciences, un de philosophie, un professeur de collège moderne, deux de technique dont une femme, un directeur d'école primaire, un instituteur, un agrégé, un professeur de première supérieure ; ou géographique : Strasbourg, Arras, Lille, le Morbihan, Paris, Cluny. Le rectorat de Paris commémore ses morts dans la même crypte ; l'École française d'Athènes a son monument dans ses jardins (doublé d'ailleurs d'une plaque dans la bibliothèque). A l'autre bout de la hiérarchie académique, telle école normale comme celle de Cahors a dédié aussi son monument à ses morts instituteurs.

Les autres milieux sociaux sont irrégulièrement constitués dans des monuments ; ces derniers n'en sont que plus intéressants et significatifs. Honfleur a reconnu en 1913 ses soldats et marins, en l'occurrence ceux du canton, morts pour la Patrie, «en service commandé» depuis 1799 et dont la liste est régulièrement complétée jusqu'en 1968 ; par soldats et marins, il faut entendre marins-soldats. Similairement, Fécamp a édifié un monument à ses marins, dans l'ancien cimetière maintenant désaffecté. L'Union chrétienne - protestante - des jeunes gens a son monument dans ses bâtiments parisiens. Certains ensembles industriels ont aussi le leur, tel celui «aux ouvriers et agents» du siège Couriot à Saint-Etienne<sup>14</sup>. On voit combien il serait significatif de dresser le bilan des milieux qui se constituent en agrégeant leurs morts par de tels monuments : académies ou médecine, professeurs, étudiants ou personnel, agents ou ouvriers, marins d'ici et non d'ailleurs, entreprise particulière ou branche industrielle et non une autre,

etc. Car les milieux se distinguent par des monuments particuliers, aussi bien qu'à l'intérieur de monuments communs : l'ordre des noms, dans les premiers, est souvent hiérarchique, où professeurs et élèves, administratifs et ouvriers ne se mélangent pas ; ou bien, dans les premiers comme dans les seconds, il peut y avoir malgré un ordre unificateur, mention supplémentaire du grade militaire, du titre nobiliaire - comme à la mairie du Septième arrondissement de Paris -, du rang hiérarchique des religieux, etc.

Enfin, la mort a ses «classes». Sur certains monuments, on sépare ceux qui sont morts d'une façon et ceux qui le sont d'une autre ; non parce que cette différence suppose aussi celle des temps et des lieux, mais parce que la manière de mourir ne les rend pas, en quelque sorte, du même monde. A la gare de Rennes, les «tués par faits de guerre» sont distingués des «fusillés» et des «morts en déportation» ; ailleurs s'ajoutent les «morts au champ d'honneur», ou les «victimes civiles», les «gazés», les «morts de maladie», etc. Dans son choix qui se voulait si représentatif du monde enseignant combattant, la F.E.N. a ainsi diversifié, dans la crypte de la chapelle de la Sorbonne, les types de morts : résistant, fusillé, déporté, ou soldat mort au champ d'honneur.

Par la pluralité de monuments où le même défunt peut être inscrit à plusieurs reprises, ou même seulement commémoré sous le titre plus général d'un groupe dont il fit partie - sur le monument de la commune et sur celui de la paroisse, sur la plaque de la Sorbonne et sur celle de l'École d'Athènes -, se trouve établie la pluralité de la personne dans la diversité de temps, de lieux et de milieux. Les hommes, leurs communautés se fabriquent ou non une diversité qui renforce ou atténue les fractures de la société. Sans doute, comme par le dortoir funéraire, le monde social qui ainsi s'édifie en se représentant ou en se logeant, n'est-il pas aussi calqué sur la société des vivants : l'on peut soupçonner que de grandes communautés n'existent pas par un monument, à l'encontre de groupuscules, que des hommes de peu sont établis par de multiples mentions au contraire de gens d'importance. L'histoire «ouvragée» est alors plus complexe que celle qui comptabilise simplement la mort du soldat.

Il y aurait un dernier processus à analyser : celui de la valeur et de la norme. Plus peut-être que dans d'autres productions, dans les monuments aux morts tout ne se fait pas en effet et tout ne se fabrique pas n'importe comment, suivant ce qui est permis légalement, ou ce qu'on se permet légitimement : les développements de Philippe Bruneau à propos de l'image, sur la destination et le stratagème, en donneraient un modèle<sup>15</sup>. Je ne ferai ici qu'en esquisser l'application aux monuments aux morts.

La République interdisait la présence d'insignes religieux sur ses monuments officiels ; l'interdit a pu être totalement ignoré en certains endroits ou être contourné par stratagème : certaine croix de guerre qui surmonte un obélisque ou parfois le timbre simplement est peut-être parfois traitée en sorte de pouvoir aussi passer pour une croix catholique ; je dois dire que je suis ordinairement réservé, malgré tout, envers ce genre d'interprétations qui me semble un peu «romanesque». Mais l'image n'est pas toujours

ambiguë : à Pontmain, le monument est orné d'une personnification de la paix, identifiable par l'inscription «Pax», dont le schème est exactement celui d'une vierge à l'enfant médiévale, couronnée et déhanchée. De même les monuments civils qui représentent Jeanne d'Arc témoignent d'une «catholicisation du patriotisme» (suivant l'expression de Philippe Bruneau) insidieuse quoique acceptable.

Je trouve plus significative la retenue qui semble exister à représenter la nudité, non tant celle des hommes, car il est des parangons héroïquement nus dans la grande tradition, que celle des femmes ; les personnifications féminines sont généralement très pudiquement voilées, alors que leurs consœurs contemporaines sur les mémoriaux commémoratifs et même sur les mémoriaux conservatoires funéraires sont plus prodigues de leurs formes généreuses et de leurs positions avantageuses. Cependant le monument du Havre montre hommes, femmes et enfants nus, avec juste ce qu'il faut de draperies pour que soit sauvée la pudeur patriotique.

De même, la mort est très peu personnifiée, ni comme vieillard-temps, ni comme femme implacable, encore moins comme squelette, à la différence du conservatoire qui en offre tant d'exemples. La mort des parangons ou quelques rares emblèmes de mort suffisent habituellement. On peut donc penser que c'est le nom même du champ de bataille du Mort-Homme qui a permis que le monument de la 69<sup>e</sup> division représente mythiquement un homme au visage émacié, aux yeux caves, à la poitrine décharnée, drapé dans ce qui ressemble bien à un linceul qu'il tend d'un bras tandis qu'il maintient de l'autre le drapeau. A la légende «Ils n'ont pas passé», l'image répond à quel prix cela fut payé.

Mais seuls une enquête archéologique vaste et des examens archivistiques précis permettraient d'éviter les interprétations impressionnistes dans lesquelles on n'a que trop tendance à s'engouffrer ; à décrypter le «caché», elles ont en effet la séduction valorisante des analyses pénétrantes, même lorsque tout est faux ou fallacieux.

## HISTOIRE DE L'ART

Comme art, il s'est agi, dans un premier temps, de montrer comment, par quels procédés les monuments pouvaient se fabriquer. Puis, dans un deuxième temps, comme art de l'histoire, de cerner ce que ces monuments fabriquaient. Suivant en cela le principe de toutes les notices problématiques déjà parues ici, qui cherchent à découper une réalité toujours globale, à analyser, à déconstruire l'ouvrage suivant les processus qui sont de soi ou habituellement engagés dans le phénomène concerné<sup>16</sup>, indépendamment de toutes les variations historiques possibles. A partir du moment où il y a technique de la représentation, représentation de l'histoire, technique de l'histoire, on peut s'attendre à ce que soient impliqués les divers procédés de la déictique, de la schématique et les divers mécanismes de l'histoire. Mais si les notices problématiques sont un préalable nécessaire

à toute action - que dirait-on d'un chirurgien qui opérerait sans connaissance de l'anatomie, c'est-à-dire de la constitution de son objet ? - ; s'il n'est effectivement pas d'objet de science qui ne soit déconstruction et analyse du réel : d'une certaine façon, rien n'est encore fait, malgré le caractère indispensable de ce préalable. La fabrication du scalpel et l'organisation du procès de la dissection ne sont toujours pas l'opération. En nos matières, faire de l'archéologie, c'est d'abord construire un modèle analytique sans lequel n'existent que l'intuition et le génie des uns, l'activisme ou les mises en oeuvre pratiques plus ou moins astucieuses des autres. Mais ensuite, ce modèle construit à partir d'une science des capacités rationnelles de l'homme, la «casuistique» qu'en somme est l'archéologie a à l'utiliser pour rendre compte de la diversité historique des performances réelles.

La mise à plat des problèmes posés par tel ou tel type d'ouvrages, simplement parce que ceux-ci impliquent qu'y soient inclus a priori certains processus qui ont présidé à son élaboration ; cette construction des modèles archéologiques nous a tant préoccupés jusqu'alors que nous n'avons pas eu l'esprit ni le temps assez libres pour rendre compte précisément d'un matériel historique particulier, sauf de façon limitée et ponctuelle dans les exemples que nous prenions. Mais l'archéologie comme nous l'entendons consisterait aussi et surtout à ce passage à l'acte opérationnel, à pratiquer, au sens strict du latin *ars*, l'histoire de l'art.

En l'espèce, en quoi cela consisterait-il dans ses grandes lignes ? Tout d'abord, en une histoire de ces techniques, c'est-à-dire des styles, au sens défini ici l'an dernier par Philippe Bruneau qui n'est pas celui, valorisateur, de l'art et de l'esthétique, mais celui, sociologique, de la répartition des usages, des ruptures ou des continuités qui s'instaurent sur les trois coordonnées de l'histoire, celles du temps, du lieu et du milieu. Par exemple, les images ne sont pas d'un emploi uniforme : les monuments de 1870 s'ornaient souvent de parangons mis en scène avec femmes, enfants, soldats conquérants, etc. ; ceux des petites communes françaises de l'entre-deux-guerres semblent être facilement de simples variations sur l'obélisque ; les monuments d'institutions sont fréquemment muraux et même limités à des plaques qui sont moins onéreuses et moins encombrantes. Tout cela n'est que remarques cavalières sans valeur ; une enquête systématique aurait à dessiner ainsi le jeu complexe des usages, car naturellement les variations se combinent, une petite commune n'a plus dans les années cinquante les habitudes qu'elle avait dans les années vingt ; les cheminots de l'actuelle gare Montparnasse ne sont pas ceux de l'ancienne et le nouveau monument s'en ressent. Au-delà de la multiplicité des conditions particulières qui présidèrent à ces choix différentiels et qui ponctuellement les expliquent, et à partir cette fois de l'enquête archivistique qui nous renseigne sur elles, la mesure d'ensemble de ces répartitions permettrait de rechercher et d'accéder à d'autres systèmes explicatifs. Pour reprendre l'exemple gratuit des obélisques des petites communes, on chercherait, avant de les taxer toutes, sémiologiquement, de fantasmes phalliques, du côté de leur économie, pour prendre une cause bien simple, ou de celui de l'organisation des marchés, du monde

professionnel des fabricants, etc. Mais point n'est besoin d'affabuler avant d'avoir dessiné ces répartitions de façon subtile.

Cependant, cette histoire de l'art toute simple n'est pas la seule que nous devons cerner. Car, choc en retour, l'art est lui-même art de l'histoire. Il est donc attendu que se marquent les variations de l'histoire ainsi représentée, ou « mise en forme ». Comment se constitue, toujours exempli gratia, le milieu catholique dans les différentes périodes depuis un siècle, quels sont les morts que ces communautés s'agrègent comme continuant de faire partie d'elles-mêmes ? Quel est leur ordre ? Comment les caractérisent-elles - non pas seulement par quel moyen technique, par quel style, mais ici par quel rôle sociologique ? On retrouve ici toute la problématique historique du catholicisme et du républicanisme abordée par Philippe Bruneau dans les *Ramages* précédents<sup>17</sup>. Au siège Couriot, un puits minier se reconnaît dans ses morts ; il faudrait être toutefois informé non seulement des autres puits de l'industrie extractive, charbon d'ici ou fer de Lorraine, mais encore des filatures ou des industries alimentaires : la fabrique de l'alcool « La Bénédictine », à Fécamp, possède son monument aux morts. Les sept cents agents de la Banque de France morts au champ d'honneur continuent d'en faire partie par le monument qui les représente dans la cour du siège parisien, à la différence de milliers d'autres serviteurs, et des plus éminents, disparus dans l'oubli. On aimerait savoir ce qu'il en est des autres établissements bancaires. De l'armée on pourrait croire qu'elle intègre, uniformément comme il se doit, tous les soldats morts à la guerre dans les monuments de ses casernes, de ses écoles, de ses hôpitaux, etc. Ce ne doit pourtant pas être aussi simple et tous les soldats et toutes les armes n'y sont pas égaux : les plaques qui ornent couloirs et galeries des Invalides donnent beaucoup plus l'idée d'un corps fragmenté, irrégulièrement et inégalement, en de multiples corporations parfois bien particulières, que celle de l'armée une et indivisible comme la République qu'elle défend. Bref, l'infinie diversité des clivages sociaux et leur recoupement trouveraient dans une investigation des monuments aux morts un excellent révélateur mesuré.

Enfin, la confrontation de cette histoire de l'art et de cette histoire de l'histoire par l'art ; le croisement des répartitions stylistiques avec celles, sociales, des constitutions de la personne, nous donneraient sûrement une vision de ce phénomène des monuments aux morts aussi importante et riche d'enseignements que celle d'une histoire archivistique ; laquelle reste complémentaire car il ne s'agit pas d'en minimiser l'intérêt, mais seulement de le situer et de le relativiser par rapport à une analyse directe des ouvrages. Alors, avec un modèle d'analyse et une problématique construite, il va sans dire qu'un inventaire ainsi orienté serait vraiment opérationnel et n'aurait rien à voir avec le batifolage inexploitable, tous azimuts, de notre inventaire national sans mesure et souvent imprécis, fallacieusement exhaustif, croyant encore à l'« évidence » des faits, de ce qu'il y a à voir et à noter, qui existerait indépendamment d'une interprétation nous permettant de les poser. De même, l'informatisation d'un problème pré-déconstruit risquerait d'être d'une plus grande efficacité que l'entassement de données sans tri pertinent, inadaptées à l'analyse d'un ouvrage et à une problématique précise.

Ainsi pourrait sans doute se fonder une véritable histoire archéologique.

Pierre-Yves BALUT

1. Comme pour tout le matériel récent, les études sur les monuments aux morts, lorsqu'elles existent, pèchent par leur improvisation en terme d'analyse d'ouvrage. Ou bien elles sont faites par des historiens, qui commentent ces monuments, les paraphrasent comme un texte littéraire, ou tombent dans des typologies sommaires et incohérentes sur les formes, les thèmes, les emplacements, etc. Plusieurs contributions de ce genre existent sur l'Alsace, la Provence, l'Auvergne, les Pays de Loire, la Bretagne ; ces relatives monographies - inexploitable comme études d'ouvrages car manquant de méthode archéologique -, ont au moins l'avantage d'être archivistiquement intéressantes : à chacun son métier ! Les productions plus générales d'historiens n'ont souvent pas ces qualités, tout en en conservant les défauts.

Ou bien elles sont faites par des gens qui ne sont pas particulièrement des chercheurs patentés - artistes, militaires, administratifs, etc. - ; ils produisent des livres, mais aussi des expositions, des émissions de télévision, moins d'érudits que de curieux, et dont la naïveté passionnée est parfois plus fructueuse que celle assurée des historiens.

Une telle bibliographie serait donc à prendre avec précaution ; mieux vaut la livrer de même. Comme je n'ai pas l'opportunité de la critiquer point par point pour permettre d'en esquiver les errements tant de méthode que d'interprétation, je préfère n'en point parler. Pour n'avoir que l'air d'être savant - car peut-on mesurer le savoir comme la compréhension des choses à ces compilations référencées ? - certains n'ont de cesse que de suivre les ornières des autres, d'en faire publicité avec le seul effet qu'on s'y fourvoie, et, les mentionnant ainsi sans recul critique, de les consolider. Dans le monde professionnel des antiquisants, ces empoisonnements seraient encore supportables ; le milieu est assez solide et cohérent, les échanges et la polémique encore vivants. Mais le milieu des modernistes est beaucoup trop faible, inorganisé sinon inorganique, pour rester sain avec de tels désordres.

2. Cf. *RAMAGE*, 4 (1986), pp.326-329.
3. *Ibid.*, pp.329-344.
4. Cf. *RAMAGE*, 3 (1984-85), p.69-116.
5. Sur le sema, cf. «Signal de mort II», *RAMAGE*, 5 (1987), pp.113-136.
6. C'est le commentaire du journaliste de l'*Illustration* du 23 août 1924, sur l'inauguration de ce monument.
7. *Op.cit.* (*supra*, n.2), p.339.
8. Cf. *RAMAGE*, 3 (1984-85), p.41 et fig.5.
9. Cf. *RAMAGE*, 2 (1983), p.41, note 26 où se trouve définie la «réplique».
10. Cf. ici même, p.16, où l'inscription est définie comme un écrit ostentatoire.
11. Cf. *RAMAGE*, 3 (1984-85), pp.93-98.
12. *Ibid.*, p.91-93.
13. Cf. ici même l'article de Gilles Bellan, p.163.
14. Cf. Maurice Dumas, *L'archéologie industrielle en France* (1980), p.89.
15. «De l'image», *RAMAGE*, 4 (1986), particulièrement pp.275-284.
16. Je reprends la définition donnée dans *RAMAGE*, 2 (1983), p.142 ; ou 4 (1986), p.249.
17. «L'archéologie de la République et du catholicisme dans la France du XIXe et du début du XXe siècle», *RAMAGE*, 3 (1984-85), pp.13-47.

## MONUMENTS AUX MORTS DE L'HÉRAULT

A l'occasion d'un travail universitaire sur les églises du diocèse de Béziers, j'avais été amené à noter les relations d'association existant entre les différents monuments des villages étudiés ; y figuraient les monuments aux morts communaux. J'avais aussi remarqué ce type de commémoration dans les églises et dans les cimetières, entrevoyant ainsi ce que pourrait être une étude exhaustive des monuments aux morts, toutes catégories prises en compte<sup>1</sup>. L'enquête poursuivie depuis porte sur l'ensemble du département de l'Hérault et souhaite recenser et analyser tous les monuments, de la simple stèle aux vastes programmes urbains, des guerres révolutionnaires aux derniers combats du Liban. Toutefois, les premiers résultats présentés ici, pour l'essentiel, ne concernent que des monuments aux morts de la première guerre mondiale.

Liste des monuments cités ci-après, classés dans l'ordre alphabétique des communes :

- Les Aires : monument paroissial-communal.
- Andabre : monument paroissial.
- Aspiran : monument aux guerres allant de 1792 à 1905.
- Aspiran : monument communal.
- Bédarieux : monument aux gendarmes tués en décembre 1851.
- Bédarieux : monument de la guerre de 1870-71 (pl. XVIII, 1).
- Bédarieux : monument communal.
- Bédarieux : monument cémétériel.
- Bédarieux : monument du hameau de Nissergues.
- Le Bousquet d'Orb : monument communal (pl. XIX, 2).
- Caussiniojols : monument communal.
- Ceyras : monument communal.
- Clermont-l'Hérault : monument cémétériel.
- Colombières-sur-Orb : monument communal.
- Colombières-sur-Orb : monument paroissial (pl. XVIII, 4).
- Colombières-sur-Orb : monument cémétériel.
- Combes : monument communal (pl. XX, 3).
- Combes : forêt dédiée aux écrivains combattants (pl. XIX, 1).
- Hérépian : monument communal.
- Jonquières : monument communal.

Lamalou-les-Bains : monument communal.  
 Lodève : monument communal.  
 Mons-la-Trivalle : monument communal.  
 Mons-la-Trivalle : monument cémétériel.  
 Montpeyroux : monument communal.  
 Le Poujol-sur-Orb : monument communal.  
 Le Poujol-sur-Orb : monument paroissial.  
 Le Pradal : monument communal.  
 Roqueredonde : monument communal.  
 Roujan : monument communal (pl. XX, 1).  
 Saint-André-de-Sangonis : monument communal.  
 Saint-Félix-de-Lodez : monument communal.  
 Saint-Jean-de-Fos : monument communal.  
 Saint-Martin-de-l'Arçon : monument communal (pl. XX, 2).  
 Saint-Saturnin : monument aux Félîtres combattants.  
 Taussac-La Billière : monument cémétériel de La Billière (pl. XVIII, 3).  
 La Tour-sur-Orb : monument communal.  
 La Tour-sur-Orb : hameau de Boussagues, tombe servant de monument cémétériel.  
 Viuessan : monument communal.  
 Villemagne : monument paroissial (pl. XVIII, 2).

C'est la première guerre mondiale, dans ses funestes effets, qui a provoqué en France<sup>2</sup> le déferlement<sup>3</sup> de ces monuments aux morts dont pratiquement chaque ville et village, commune ou paroisse, chaque administration aussi, université, lycée, se sont dotés, tant et si bien qu'ils sont devenus typiques du paysage français<sup>4</sup>. L'ampleur du mouvement a singularisé ce genre de monuments commémoratifs parmi tous les autres (statues d'hommes célèbres, stèles en tous genres rappelant telle naissance, tel acte d'héroïsme, la plupart des noms de rue...) et même parmi les monuments aux morts des guerres : à la veille de la Grande Guerre nombreux furent les cantons, préparant la revanche, qui honorèrent les victimes de 1870-71 comme à Bédarieux en 1913 (pl. XVIII, 1 ; voir l'inscription «Oublier jamais» qui traduit de façon appuyée la fonction même du monument commémoratif). Dans cette même ville mais un demi-siècle plus tôt, la municipalité avait déjà tenu à rendre hommage à ses gendarmes tués «pour la défense de l'ordre public le 4 décembre 1851», en élevant au cimetière un pilier funéraire néo-antique. Quelques monuments aux morts existent donc çà et là, comme encore celui d'Aspiran commémorant vers 1906 les morts des guerres révolutionnaires, napoléoniennes, des conquêtes coloniales et des combats de 1870-71. Mais aujourd'hui l'expression «monuments aux morts» évoque irrésistiblement ceux de 14-18.

Si l'on en envisage la configuration, d'une guerre à l'autre, d'un village à l'autre, il n'y a pas de type constant du monument aux morts, ni d'industrie spécifique : le choix répété de l'obélisque comme indicateur ne leur est pas spécialement lié ; la stèle n'est qu'un support suffisamment résistant et économique largement employé à toutes sortes d'usages. L'entreprise en bâtiment ou le marbrier local, dont le débouché est déjà le monument funéraire, sont aptes à ériger les obélisques ou à graver les plaques de

marbre. Les stèles paroissiales de bois et de plâtre (pl. XVIII, 2 à 4) sont de même facture que les chemins de croix qui les accompagnent et appartiennent à l'industrie du mobilier religieux.

Allons plus avant qu'une simple observation sur les matériaux ou sur la configuration : textes, images et à l'occasion indicateurs, technicisent en se complétant ou en faisant redondance l'objet de la commémoration, c'est-à-dire la mort de personnes à l'occasion d'un événement historique précis, et l'hommage de la communauté qui a fait vœu de cette commémoration.

### **La commémoration d'un événement historique**

La marque la plus commune en reste évidemment la mention explicite de la guerre et de ses limites chronologiques : par la simple entremise verbale, «La Grande Guerre», «1914-1918», l'événement est identifié. Exceptionnellement, il peut y avoir non pas référence à l'armistice mais à la signature de la paix, comme sur la stèle paroissiale d'Andabre intitulée «1914-1919».

Rarement des batailles sont mises en valeur : à Montpeyroux, chaque face de la base du monument portait un cartouche gravé au nom d'une grande étape de la guerre ; sont encore lisibles «Marne» et «Somme»<sup>5</sup>.

Indicateur et images commémorent tout autant l'événement : l'indicateur privilégié de la première guerre mondiale est la croix de guerre, décoration créée pour la circonstance, qui se retrouve sous plusieurs formes : vaste médaille en béton sur la place centrale de la forêt des écrivains combattants (pl. XIX, 1), représentée suspendue grâce à son ruban, ou plus ou moins assimilée à une rosace appareillée, mais à six branches, sur le monument du Bousquet d'Orb (pl. XIX, 2).

Tel épisode marquant peut être imagé, comme l'incendie d'une cathédrale gothique<sup>6</sup> (pl. XVIII, 4). L'identification de la guerre est permise aussi par l'examen des uniformes et de l'armement des personnages car leur représentation est toujours soigneusement exacte : capote, barda, fusil Lebel et casque Adrian caractérisent le poilu et la Grande Guerre<sup>7</sup>.

A Lamalou-les-Bains, c'est plus précisément la Victoire qui est commémorée, autant que les tués : le monument s'intitule «A nos morts, à la Victoire», inscription complétée par une personnification de celle-ci.

Toutefois la mention de l'événement vaut surtout parce qu'elle précise les circonstances spatiales et temporelles qui ont entouré la mort des personnes.

### **La commémoration des morts**

Ce sont à mes yeux trois états de la personne qui sont confondus ou différemment soulignés sur les monuments : d'abord personne agissante, elle sera la victime de l'événement puis le héros.

*L'état militaire de la personne : le combat suggéré*

Comme acteur d'une guerre c'est un militaire combattant et le texte ne manque pas de le rappeler : le monument de la pl.XIX, 1 et le parc forestier qui l'entoure sont dédiés aux écrivains *combattants* ; de même à Saint-Saturnin, au pied du rocher des Vierges, un bois est planté en souvenir des *Felibres combattants*. A Saint-Félix de Lodez on est « mort au champ d'honneur et *sous les drapeaux* ». Accompagnant les noms des morts la mention du grade, de l'unité n'est pas rare (pl.XVIII, 4). Très militaire est également l'énumération des personnes par classe comme à Saint-Martin-de-l'Arçon, ou le classement hiérarchique (Lamalou-les-Bains) qui s'oppose à l'ordre alphabétique.

L'image sert aussi à souligner l'état militaire : paragon de fantassin arme au pied<sup>8</sup> en ronde-bosse (pl.XX, 1 et monument d'Hérépian) ou en bas-relief comme au Poujol-sur-Orb (monument paroissial) où un aumônier en tenue de combat administre l'extrême-onction à un poilu (voir aussi pl. XVIII, 2 et 4). L'image du soldat français peut se réduire à un buste casqué (pl. XIX, 2, au centre de la rosace). Quant aux portraits illustrant les listes de noms, ils représentent toujours des personnes en uniforme, même si la mort est survenue après la démobilisation : voir pl. XVIII, 4, en bas à droite de la stèle, le portrait de Louis Raynal, mort des suites de la guerre, photographié comme ses camarades en tenue militaire.

Les images de panoplies d'armes ou de drapeaux ont le même rôle ; remarquons la représentation fréquente d'armes blanches, épée, sabre ou baïonnette. Les deux premières sont des attributs de combattants, quelle que soit l'époque<sup>9</sup>, la dernière, exactement représentée selon un modèle réglementaire, est plutôt la réduction à un objet du paragon du fantassin français. Le drapeau quant à lui est tout autant celui de l'armée ou du régiment (n'est-on pas « sous les drapeaux » ?) que celui de la nation.

Mais le processus même du combat individuel dans sa cruelle réalité n'est jamais représenté : ici le combattant reçoit les coups mais n'en donne pas.

*La personne victime de l'événement : la mort*

L'acteur est aussi « victime de la Grande Guerre » (au Poujol-sur-Orb, monument paroissial) ou « mort au champ d'honneur » (Saint-Félix de Lodez). L'issue fatale de son action est couramment explicitée quelle qu'en soit sa justification, « mort pour la France », « mort pour Dieu », « mort pour la patrie »... La plupart des données spatio-temporelles écrites précisent exclusivement la mort des combattants, même si occasionnellement la commémoration de l'événement la situait historiquement. Ainsi, pour reprendre l'exemple de Montpeyroux les mentions des batailles commémorent tout autant les combats qu'ils nomment des lieux où les combattants sont susceptibles d'être tombés ; sur les quatre faces de la partie supérieure les années de guerre selon lesquelles sont classés les noms datent plus la mort des personnes qu'elles n'évoquent la durée de la guerre. A Saint-Félix de Lodez, la fourchette chronologique choisie est curieusement « 1914-1920 ». Elle se réfère à la liste des victimes placée au-dessous où figurent des personnes mortes des suites de la guerre, jusqu'en 1920, et non aux bornes officielles de la guerre. Plus précise et très répandue est la formule qui consiste à indiquer le jour, l'année et le lieu de

la mort à la suite du nom (comme sur pl.XVIII, 4) : sur la stèle paroissiale d'Andabre est présent un certain Constant Aubagnac dont on nous dit qu'il fut blessé à Vauxillon le 15 sept. 1918 et qu'il mourut à Villers-Cotterets le 17 du même mois : l'agonie du combattant est là développée et commémorée.

A côté des statues de poilu l'arme au pied existe la représentation à la lettre plus dramatique du fantassin frappé à mort<sup>10</sup> (Clermont-l'Hérault, cimetière), expirant sur le champ de bataille (au Pujol-sur-Orb, monument paroissial et pl.XVIII, 2) ou dans les bras d'un personnage féminin qui a tout l'air d'être une infirmière (Saint-Jean de Fos) : combattant et victime, le mort devient un héros.

#### *La mort récompensé : l'accès à l'héroïsation*

«Héros», «morts glorieux», «glorieux martyrs», ainsi sont finalement qualifiés les combattants morts, précisément, «au champ d'honneur», qui vont donc être parés de tous ces honneurs qui leur sont dus : décorations et quasiment toujours présentes, palmes et couronnes de lauriers. La croix de guerre, représentée accrochée aux obélisques, est attribuée collectivement avec palme, indiquant la valeur exceptionnelle des combattants ; elle récompense une «action d'éclat» qui n'est autre que leur mort, citée à l'ordre de l'armée. L'attribution de la médaille militaire, plus rare (à Andabre), suit le même principe.

#### **L'hommage des communautés**

La variété des thèmes et du parti pris dépend de celui ou de ceux qui rendent l'hommage aux morts, membres d'une paroisse ou d'une commune ou autre personne sociale : Nissergues, hameau de la commune de Bédarieux, a son obélisque indépendant du monument communal. Sur la commune de Combes c'est l'association des Écrivains combattants qui, participant à de vastes opérations de reboisement, dédie une forêt aux «écrivains morts à la guerre»<sup>11</sup>. C'est à l'initiative du Clermontois Clovis Roque, majoral du Felibrige, qu'est dû le bois planté au pied du rocher des Vierges à Saint-Saturnin, dédié «als Felibres morts per la patria»<sup>12</sup>.

Chacun tient à honorer ses morts et le souligne. Par une phrase explicite : «La commune de Mons-La Trivalle à ses enfants» ou «... la paroisse de Colombières» (cf. pl.XVIII, 2 et 4) ; par le seul emploi du possessif, marquant l'appartenance à la communauté : «A nos héros» (Roujan, sur le monument de la pl.XX, 1) ; en précisant les professions des combattants, quand elles ont un rapport direct avec la communauté commémoratrice : médecins à Lamalou-les-Bains<sup>13</sup>, ecclésiastiques sur le monument paroissial du Pujol-sur-Orb.

Le nom de la commune peut à l'occasion être redoublé par les armoiries de la ville comme à Vieussan (monument communal) ou Clermont-l'Hérault (monument cémétériel). Mais au fond il n'est nul besoin d'inscriptions ou d'armoiries ; la simple localisation sur le territoire de telle commune, ou dans telle église permet de toute façon

l'identification de la communauté (cf. les monuments communaux de Caussiniojols et du Bousquet-d'Orb où le nom de la commune n'est pas indiqué).

Il peut enfin y avoir recours à la représentation imagée : la personnification de la ville de Bédarieux est la représentante de son canton sur le monument aux morts de 1870-71 (pl. XVIII, 1).

Très fréquemment la communauté va s'identifier aux familles qui la composent et les morts deviennent alors les enfants de la paroisse ou de la commune (cf. pl. XVIII, 4, mais les exemples sont très nombreux). Imagée, la famille se réduit souvent à un seul de ses membres : à Vieussan un enfant hurle, tendant ses bras<sup>14</sup> vers un obélisque où sont inscrits les noms des morts ; à Bédarieux une mère veille son fils mort, en tenue de combat et recouvert du drapeau tricolore, scène complétée par l'inscription «aux enfants de Bédarieux...». Est exceptionnelle la représentation de la famille complète comme à Lodève où sept personnages entourent la dépouille mortelle : deux enfants et cinq femmes... l'épouse, la soeur, les filles et la mère du soldat ? La statue féminine de Saint-Félix de Lodez est quant à elle parfaitement ambivalente : fière, armée, le regard droit, c'est la commune combattante, mais voilée, un bouquet de roses à la main, une couronne mortuaire à ses pieds, c'est aussi la mère en deuil des victimes.

#### **La justification de la mort : mort laïque, mort catholique**

Images et termes choisis dénoncent surtout l'attitude des communautés face à la guerre et à la mort de «leurs enfants», l'accent étant plus ou moins mis sur l'événement et son résultat (la victoire à Lamalou-les-Bains), la mort physique et douloureuse ou l'héroïsation. Les variations sont nombreuses selon la municipalité ou la paroisse. Les communautés élisent tel ou tel trait, mais commémorer la mort implique une justification, car l'héroïsation n'en est pas une, et il serait absurde et intolérable que l'on soit mort pour rien. Peuvent être distinguées a priori deux versions, laïque et catholique, de cette justification, mais qui parfois sont plus ou moins assimilées.

On meurt pour ce à quoi l'on appartient, la communauté nationale, la France, la patrie ou la nation constituée par l'ensemble de ces communes qui rendent l'hommage : mis en image, c'est une femme cuirassée et casquée (Jonquières avec l'inscription «*pro patria*»), un drapeau tricolore (qui sert de linceul à Bédarieux), ou un coq appuyé sur un globe (à Ceyras et pl. XVIII, 1, avec aussi la mention «*pro patria*»).

Mais à La Billière (cf. pl. XVIII, 3) on meurt «pour Dieu et la France». Cette version catholique du sacrifice a son équivalent imagé à Andabre où quatre drapeaux français plantés sur le socle d'une croix somment la stèle paroissiale. Le sacrifice du poilu devient un martyr facilement assimilable à celui du Christ. On a déjà dans *RAMAGE* développé cet amalgame et isolé trois thèmes principaux couramment représentés<sup>15</sup> : la mort catholique au champ d'honneur, la «bonne mort», et la substitution d'une puissance céleste au poilu. Au Pujol-sur-Orb, sur le panneau central du triptyque dédié «aux victimes de la Grande Guerre», surmonté d'une pietà, un poilu rend l'âme sur les degrés d'un calvaire s'élevant au milieu d'un champ de bataille ; tandis qu'un aumônier lui

administre l'extrême onction, un ange (ou une victoire ?) apporte une palme. A Villemagne (cf. pl. XVIII, 2) c'est l'Espérance, sous forme d'un personnage ailé portant une ancre, qui tend une couronne au soldat mourant, serrant le drapeau français, et regardant le Christ en croix ; l'inscription «Je suis la résurrection et la vie» complète la scène. A Colombières enfin (cf. pl. XVIII, 4), une variante : c'est le soldat survivant, tenant sur son cœur le pan du drapeau tricolore, qui présente au Christ ses camarades, sous forme des six portraits des défunts. Notons à l'occasion que si ces monuments paroissiaux sont remarquables, c'est aussi grâce à leur conditionnement. En position abritée, ils peuvent être fabriqués en matériaux relativement fragiles mais permettant à peu de frais la représentation de scènes dramatiques complexes.

Catholique ou laïque ? Nombreux sont les cas où la question mérite d'être posée. Toute «commune-paroisse» n'a pas forcément doublé ses monuments ; dans bien des cas un seul suffit qui doit satisfaire paroissien comme citoyen. Le monument cémétériel réunira souvent toutes les tendances.

#### **Culte des morts et christianisation**

Commemorant les morts, le monument peut facilement se muer en cénotaphe collectif, ou se placer dans un enclos funéraire réservé aux combattants, quand il n'est pas une véritable sépulture.

Au Bousquet-d'Orb (cf. pl. XIX, 2) le monument aux morts est à l'image d'un grand caveau massif et dépouillé. Le pilier funéraire néo-antique dédié aux gendarmes de Bédarieux est appelé «mausolée» par le conseil municipal commanditaire lors de sa réunion le 22 décembre 1851<sup>16</sup>. Au Pradal c'est un caveau plus modeste dont la face antérieure est pourvue d'un anneau (comme si son ouverture permettait d'accéder aux cercueils), surmonté d'un arbre mort. A Bédarieux (monument communal), le soldat sur lequel se penche sa mère est placé dans un enfeu, bâti contre le clocher de l'église Saint-Alexandre. Plus près des morts, dans le cimetière, le monument rassemble en un enclos commun les tombes des victimes des différentes guerres (à Bédarieux et Clermont-l'Hérault), ou se place à proximité de celles-ci (à Mons-La Trivalle et La Billière) ou au sein de l'une d'elles (Colombières). A Boussagues enfin, c'est une tombe, située contre le mur de l'église cémétériale, qui est transformée en monument... à un mort ; l'épithaphe funéraire, «A la mémoire de Paul Fournier, caporal au 96e, mort pour la France» est accompagnée d'une palme et d'une croix de guerre<sup>17</sup>.

Le caractère funéraire peut cependant se limiter à une inscription («R.I.P.» aux Aires sur le monument paroissial-communal situé dans l'église), un pot à feu (Caussiniojols), ou une croix au sommet d'un obélisque communal (Vieussan). La croix latine alterne facilement avec la croix de guerre ; la similitude de configuration<sup>18</sup> peut faire aussi de celle-ci un signal de mort, surtout quand elle figure sans épées croisées comme sur l'obélisque du Souvenir français, dans le cimetière de Bédarieux. De même, couronne mortuaire ou couronne glorieuse et palmes peuvent se confondre dans cette ambivalence (cf. pl. XX, 3).

Quant aux manifestations pratiques qui sont observées autour ou sur le monument communal, elles sont similaires à celles d'un culte des morts courant : hommages réguliers technicisés par des couronnes ou des gerbes ; mise en place de plaques portant mention du pratiquant : « Les anciens combattants à leurs camarades... » (Jonquières), ou « Les démobilisés... », « Les écrivains combattants... », « La Croix-rouge... » (ces trois exemples à Lamalou-les-Bains) ; ajout de plaques émaillées avec portraits semblables à celles des tombes, faisant double emploi avec la mention originelle des noms sur le monument, comme au pied des monuments de Ceyras et Jonquières et sur l'obélisque de Roqueredonde : « A la mémoire de mon époux et père bien-aimé... *de profundis* ». Quand en 1921, à Colombières, on tient à ajouter mention d'une personne morte des suites de la guerre sur le monument communal déjà construit, on place sur l'angle de l'enclos un petit calvaire dont la base porte l'inscription : « A la mémoire de L. Raynal et des enfants de Colombières morts pour la France. Priez pour eux ». Un monument communal n'est pas forcément laïque, et le culte des morts, pratiqué par une population à forte majorité catholique, les christianise peu ou prou.

L'observation des jeux d'association peut être sur ce dernier point révélatrice. Citons d'abord le monument en forme d'arc de triomphe d'Aspiran, bâti au milieu d'un chemin de croix en plein air dont le calvaire, vu selon la perspective de l'entrée, s'inscrit entre les piles du monument. La stèle de la pl. XX, 3, intitulée « La commune de Combes... », est placée sur le tympan de l'église et ornée d'une croix. J'ai évoqué plus haut la localisation du monument communal de Bédarieux, serré contre l'église Saint-Alexandre, mais sans possibilité d'un recul commode pour le contempler et qui aurait eu sa place face à la mairie, dans la perspective de la rue principale.

Soyons cependant prudent dans l'étude de ces associations car l'espace disponible peut être limité et la place publique où se côtoient déjà souvent mairie et église, être utilisée comme « espace monumental » sans souci de concurrence entre les communautés : sur l'ensemble de la pl. XX, se retrouvent groupés, ou plutôt juxtaposés, croix de mission, mairie, église et monument communal ; pour compléter le cliché ajoutons que le cimetière est contre l'église, qui possède un monument paroissial, et que cet ensemble est à plus de cent mètres du village. En bordure d'agglomération, mais plus ordonné, est l'ensemble roujanais (pl. XX, 1) : dans un petit jardin, la statue du poilu s'est intercalée entre la colonne mariale et un calvaire<sup>19</sup> ; le tout est dominé par le clocher de l'église et bâti dans le périmètre de l'ancien cimetière : christianisation ou simple ordonnancement d'une promenade publique ?

A l'usage de juger : l'habitant de la commune, le membre de la paroisse par sa fréquentation des lieux publics, ou le voyageur, l'étranger, par son passage sur la place ou au carrefour principal. La fréquentation du lieu est aussi un paramètre déterminant l'emplacement du monument<sup>20</sup>. La localisation de l'obélisque communal de Colombières, hors de l'agglomération, pourrait s'expliquer par la présence d'un carrefour entre la route de la gare (elle-même située loin du village), et la départementale, point de passage obligé des voyageurs, étrangers ou non à la commune.

Cette présentation des monuments héraultais reste très succincte. Au milieu des quelques traits étudiés ici j'ai voulu insister sur le rôle des communautés : la façon dont la communauté se nomme ou se représente, la façon dont elle s'affirme en des particularismes de plusieurs sortes, le hameau qui se démarque de sa commune, la commune qui se distingue (ou non) de la paroisse, autant de manifestations d'un « esprit de clocher » qui méritent intérêt. Prenons un dernier exemple : le monument communal du Poujol-sur-Orb inclut sur la liste des tués en 14-18 ceux du hameau de Margal, tout proche, mais appartenant à la commune voisine<sup>21</sup>. Non seulement cela témoigne d'une unité occultée par la distribution administrative mais cela la renforce aussi certainement. En somme, si les monuments aux morts sont censés conforter les sentiments patriotiques et l'unité nationale, il semblerait qu'ils contribuent en fait à la diversité et à l'affirmation des particularismes. Une exception est à faire pour le monument de Bédarieux aux morts de 1870-71, il traduit peut-être justement un esprit revanchard plus nationalement diffus que localement important.

Il paraît donc utile à l'issue de ce petit aperçu de prendre en compte des monuments appartenant à tous les milieux, de la ville au hameau, de l'association au particulier. Il sera non moins intéressant d'étendre jusqu'à nos jours l'étude de la commémoration des morts de la guerre, en traitant de la deuxième guerre mondiale, des guerres coloniales et de la façon dont elles ont fait leur place, ou non, sur les monuments dédiés à 14-18 ; il serait peut-être surtout profitable d'introduire dans le corpus les nombreuses stèles de la Résistance, qui offrent l'exemple de monuments élevés sur les lieux mêmes des affrontements, ce qui évidemment ne peut concerner ceux de la Grande Guerre qui se trouvent hors des zones de combats.

Des monuments commémorant une guerre qui devait être effectivement la dernière : 39-45, Indochine, Algérie s'y sont surajoutées par des plaques apposées ici et là, sur les quelques surfaces nues des socles, à des places qui n'avaient en aucun cas été prévues pour elles. Le monument aux morts de la guerre 14-18 est devenu celui de toutes les guerres, ou plutôt de tous les combats militaires. A Saint-André de Sangonis, un nom a été récemment gravé, celui d'un soldat mort au Liban...

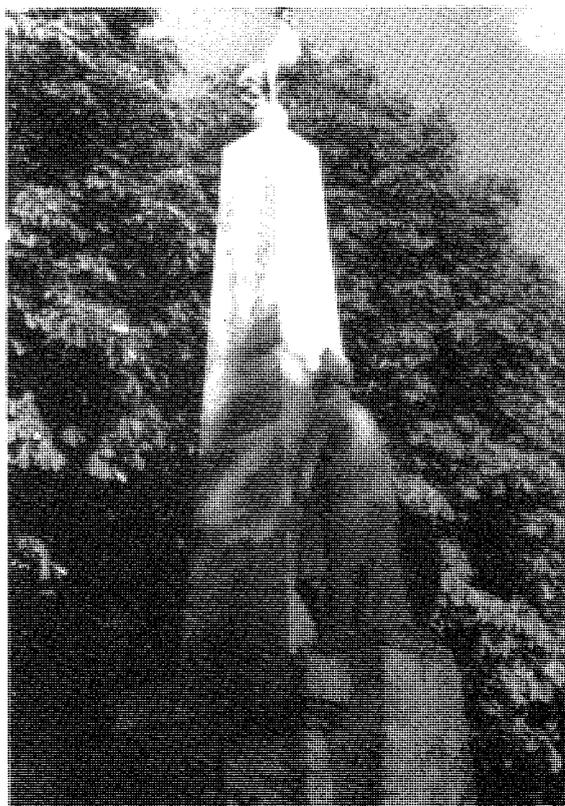
Gilles BELLAN

1. Les recherches actuelles sur les monuments aux morts concernent généralement les monuments 14-18 publics, communaux, cimetériaux, plus rarement paroissiaux excluant monuments privés, d'associations, des administrations, des corps de métiers... Pour la bibliographie générale, cf. A. Prost, « Les monuments aux morts », in P. Nora, Dir., *Les Lieux de mémoire*, vol. I, La République (Paris, 1984), pp.196-225 ; F. Regourd, « La mort célébrée : typologie des monuments aux morts de la guerre 1914-1918 en Vendée » in *303 Recherches et créations*, n°XI (oct.-déc. 1986), pp.64-78.

2. Qu'en est-il chez les autres belligérants et notamment chez nos voisins belges, allemands et italiens ? J'en profite pour poser ici la question. La Suisse, qui resta hors des combats, a des monuments cantonaux aux soldats morts « au service de la patrie » de la grippe espagnole qui sévit dans les casernes transformées en hôpitaux pendant la durée du conflit. Cf. Collectif de recherches de l'Université et musées lausannois, *19-39 ; La Suisse romande entre les deux guerres* (Lausanne, 1986), p.44.

3. Pour la genèse du phénomène cf. A. Prost, *op.cit.* (supra n.1), p.196 et 199.

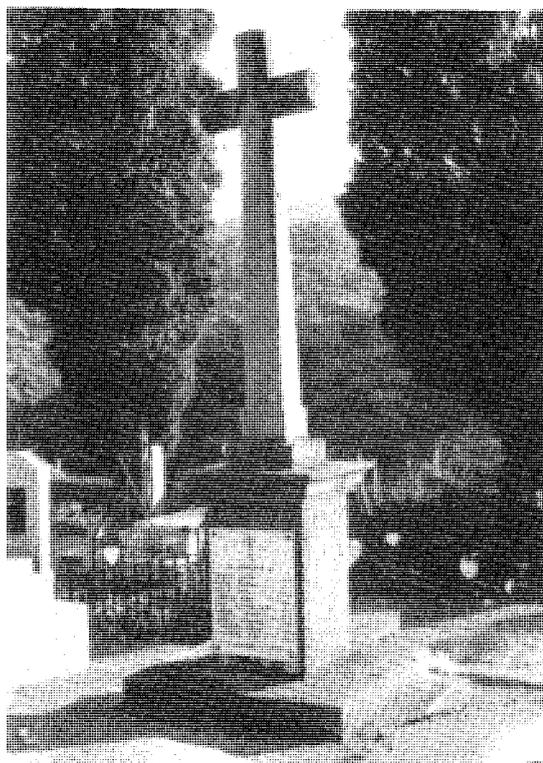
4. J. Hawkes dans son roman *Aventures dans le commerce des peaux en Alaska* (Paris, 1986), p.11, fait dire à la narratrice : «...J'irai en France. Champs de bataille, monuments aux morts, vignobles, châteaux...» ; Hergé dans *L'affaire Tournesol*, p.38, fait traverser à ses héros bruxellois la place publique d'un village qui se veut typiquement française : rue Victor Hugo, mairie avec drapeau tricolore et fière statue d'un poilu au pied duquel le coq français piétine l'aigle allemand.
5. Les deux autres cartouches ont été retaillées pour installer les plaques commémorant les événements de 1939-1945.
6. Notre-Dame de Reims?
7. De même le pistolet mitrailleur Sten, arme favorite des résistants en 1944, équipe les parangons de combattants de la Libération.
8. C'est le type de «la sentinelle qui semble monter la garde» reconnu par A. Prost, *op.cit.* (n.1), p.203.
9. Notons aussi l'armement de la personnification de la ville de Bédarieux, épée et bouclier, qui en fait une ville combattante (pl.XVIII, 1).
10. A. Prost, *op.cit.*, p.203, emploie avec justesse l'expression de «poilu navré».
11. Chaque allée de la forêt porte le nom d'un écrivain. Sur l'esplanade d'accès, un monticule de pierres porte une plaque avec «En mémoire des 360 écrivains morts à la guerre dressés contre l'invasion, l'Association des écrivains combattants a planté ces arbres dressés contre l'inondation». L'image est un peu forcée, la montagne où s'étend la forêt n'a jamais craint à proprement parler l'inondation mais plutôt le ravinement.
12. De même les corps de métiers ont leurs monuments ; voir par exemple dans les gares les stèles des cheminots.
13. Comme son nom l'indique, Lamalou-les-Bains est une ville d'eaux, aux nombreux hôpitaux.
14. Sa main gauche brandissait un objet, probablement une palme, aujourd'hui disparue.
15. Ph. Bruneau, utilisant le travail inédit de P.-Y. Balut, *RAMAGE*, 3 (1984-85), pp.41-42.
16. Je remercie R. Guiraud qui m'a confié ses notes de travail sur les troubles à Bédarieux de décembre 1851.
17. Le hameau de Boussagues n'a eu probablement qu'une seule victime parmi ses enfants ou bien n'a-t-il pas fait élever de monument qui aurait fait double emploi avec celui de la commune dont il dépend ?
18. Similitude qui s'explique facilement : les croix des décorations impériales et républicaines ont leur forme héritée des croix de l'Ancien Régime, similaires à celles des ordres religieux.
19. Invisible sur le cliché car derrière l'opérateur.
20. Ainsi place-t-on dans une gare la plaque commémorative des cheminots dans la salle d'attente ; dans une salle commune au siège d'une association ou sur un palier face à un escalier...
21. Remarqué par R. Guiraud, «Le Poujol-sur-Orb à travers les siècles», *Bulletin de la Société archéologique et historique des hauts cantons de l'Hérault*, n° spécial 1 (1980), p.280.



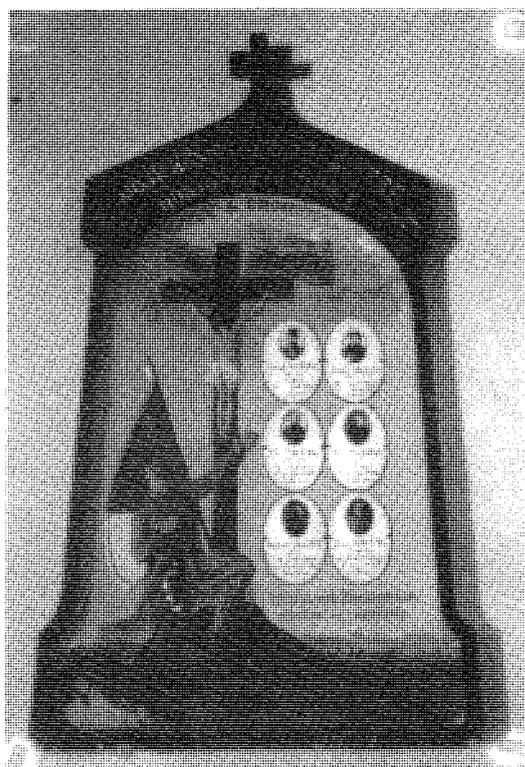
1. Bédarieux : monument cantonal aux combattants de 1870-1871.



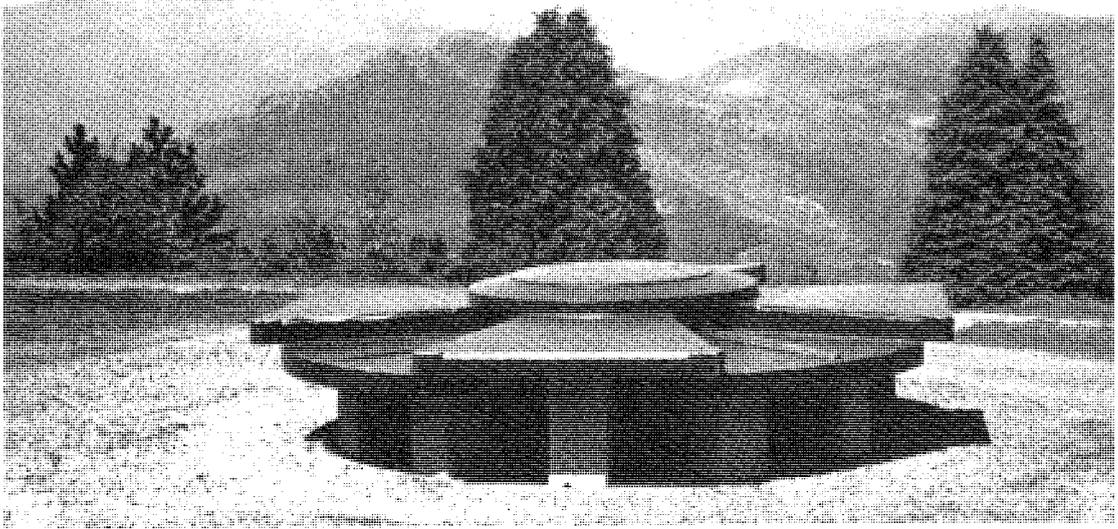
2. Villemagne : stèle paroissiale.



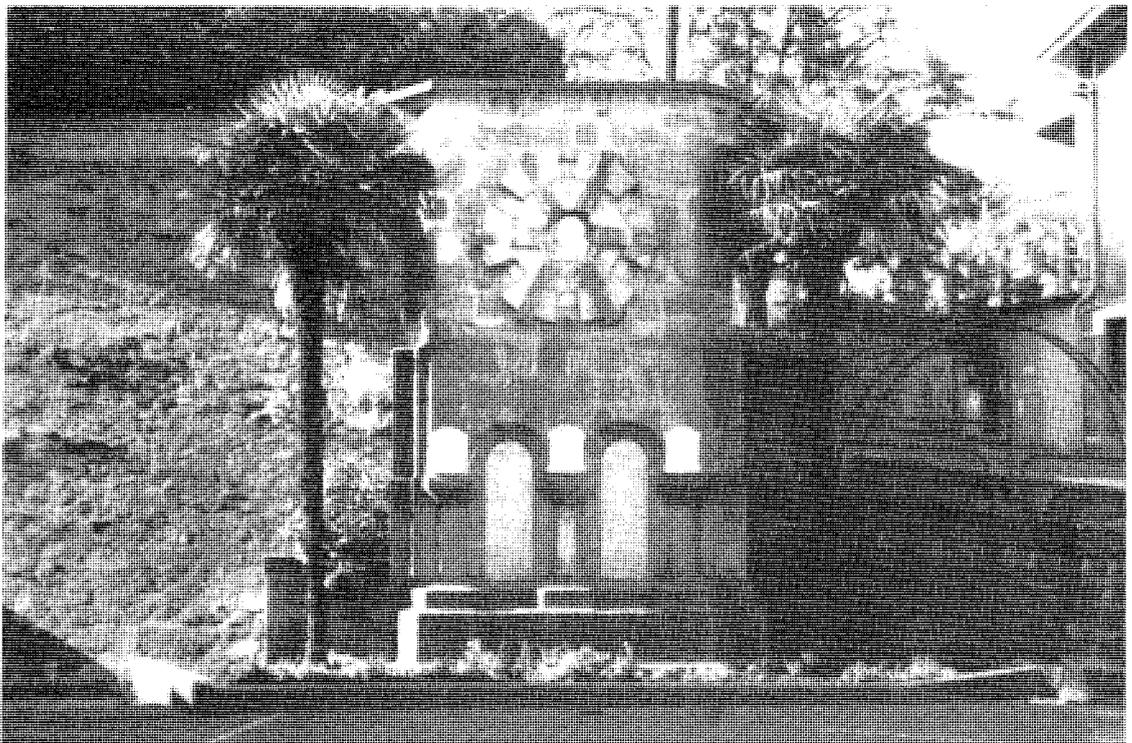
3. La Billière : croix cimétériale.



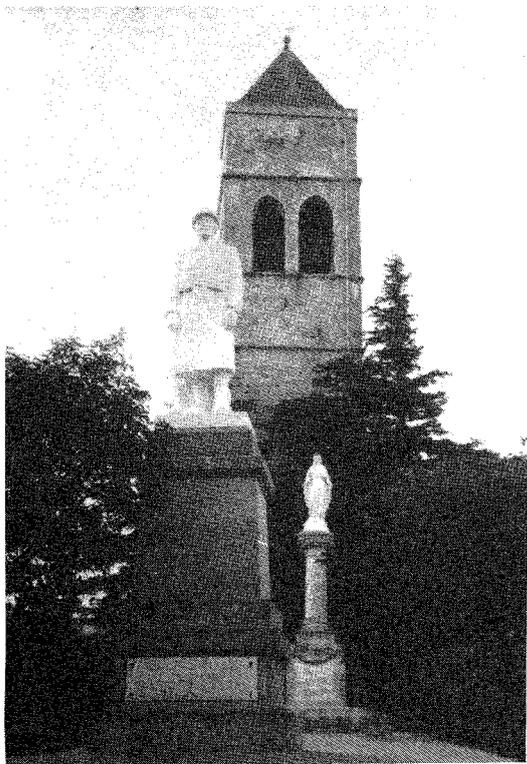
4. Colombières sur Orb : stèle paroissiale



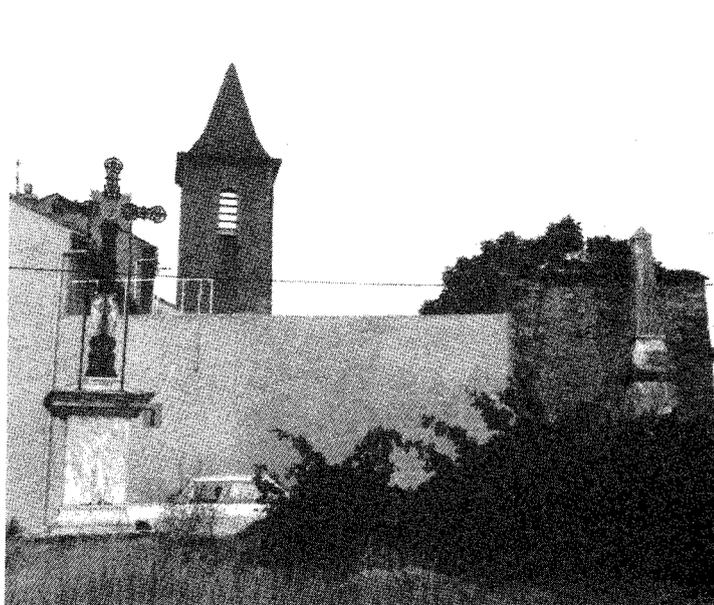
1. Forêt des écrivains combattants : croix de guerre centrale.



2. Le Bousquet d'Orb : monument communal.



1. Roujan : clocher de l'église, monument marial (1867), monument aux morts communal.



2. Saint-Martin de l'Arçon : Croix du jubilé (1854), clocher, monument communal, mairie.



3. Combes : monument communal sur le tympan du porche de l'église.



## «LE LATRINAIRE»

### INTRODUCTION

Cet article, dont le titre est emprunté à Boris Vian, est issu d'un mémoire de maîtrise portant sur les latrines qui ont été découvertes dans les fouilles du Louvre. Il vise à faire apercevoir la confusion apparente qui règne parmi les ouvrages liés à la production excrémentielle de l'homme.

L'opération archéologique entreprise sur l'ensemble de la cour Napoléon du Louvre<sup>1</sup> a mis au jour une centaine de «latrines» ou plus exactement de fosses d'aisances. C'est en entreprenant leur étude détaillée et systématique qu'une réflexion préalable sur l'archéologie du «latrinaire» m'est apparue nécessaire.

Ces constructions, receptacles partiels ou exclusifs des déjections humaines, ne peuvent et ne doivent être envisagées sans les autres éléments constitutifs du parcours excrémentiel. En effet, la canalisation, le siège ou les récipients contribuent étroitement à donner une configuration spécifique aux lieux de stockage et réciproquement. Étudier la configuration seule des fosses d'aisances, sans apprécier l'intégralité du système technique, ne ferait qu'entériner une confusion entretenue par une bibliographie contemporaine. Si Roger Henri Guerrand<sup>2</sup>, dans son ouvrage intitulé «Les lieux», participe à cette archéologie du «latrinaire» en exposant des réalités techniques, il omet d'analyser les processus en jeu ; rien ne relie la chaise percée de Mme de Maintenon et la fosse d'aisances. Par le type de source qu'il emploie, il en vient à traiter des techniques usitées par l'individu et néglige celles qui semblent être l'apanage du collectif.

Je m'efforcerai donc dans un premier temps de porter l'accent sur la corrélation qui existe entre les deux types d'ouvrages. Pour ce faire, je rappellerai au lecteur que l'intégralité de l'équipement subit des contraintes inhérentes à la nature de la matière excrémentielle. Le pot de chambre, la canalisation ou la fosse d'aisances, toutes ces réalisations doivent et peuvent tenir compte de la nocivité de l'objet, elles adoptent ainsi

une configuration spécifique, propre à répondre aux exigences du moment. La dissociation des techniques qui ne peut être liée exclusivement au choix des sources sera alors considérée. Cette rupture trouve une justification dans le fait que l'équipement envisagé met en jeu deux réalités sociales : l'individu et le collectif. Celles-ci attestent ou non, selon les époques, leur répercussion sur le système technique instauré. Les intérêts coïncident-ils? Quelles influences exercent ces rapports sur la diffusion d'un modèle? Quels sont les éléments qui répondent au pouvoir de diverger ou de converger de la personne, les techniques qui confèrent une identité sociale à l'individu?

## I. MÉFAITS ET MAÎTRISE DE L'ÉTRON

Que l'on mentionne les déjections, le pissat, l'excrément ou que l'on utilise la paraphrase «un beau poupon dodu du limon vivant» ne doit pas tromper. Ce que les auteurs classiques appellent sans détour «la merde» est objet de dégoût, de répulsion ou de convoitise. Considérées objectivement comme les rejets de l'organisme, les matières fécales et urinaires doivent être traitées ou réinsérées dans un cycle au même titre que tout autre résidu industriel<sup>3</sup>, sans tenir compte de la représentation qu'il en est fait. Pour traiter correctement et utilement ces rejets, il faut à l'évidence même en connaître la spécificité et le type d'agression qu'ils provoquent.

### A. Le péril de l'étron ou spécificité des déchets excrémentiels

Le cheval dépose du crottin, les bêtes à cornes des bouses, les insectes des chiures et l'homme produit des excréments et de l'urine. La nature des déjections dépend incontestablement de la spécificité nutritionnelle. Mais l'organisme, qu'il soit animal ou humain, fait perdre toute cohésion aux éléments ingurgités, il en résulte des matières putréfiables. Le processus de décomposition, qui touche de façon analogue le corps mort, engendre des nuisances que l'histoire appréhende différemment selon les connaissances, les préoccupations et la concentration humaine.

#### 1. Nuisances

Les matières témoignent d'agressions sur l'environnement que l'œil et le nez peuvent juger. La vue perçoit avec effroi les résultats de l'acidité excrémentielle sur différentes réalisations. Les dépôts successifs d'urine et d'excréments recouvrent les murs de salpêtre, les infestent, les odeurs s'imprègnent, les enduits cèdent, les liants s'altèrent et les pierres s'effritent sans rémission. Peu de matériaux ont la prétention de résister. L'aspect de surface lisse et la faible porosité de la porcelaine par exemple, permettent d'éviter les concentrations et les rétentions de matières qui rongent et annihilent la cohésion d'un élément tel que la brique. Le même principe, éviter les

obstacles, les saillies, les recoins ou les matériaux absorbants, régit la nature et la réalisation des joints d'une maçonnerie. L'état semi-liquide des rejets excrémentiels favorise les infiltrations, et les composés nocifs se propagent dans les alentours dont il faut considérer l'imperméabilité pour évaluer les risques de pollution. Ne voyons pas là une situation critique que seule l'invention du polyvinyl de chlorure, essentiel constituant de nos fosses septiques, peut résorber.

Plus localisée dans le temps, la sensibilité olfactive nouvelle se déclare dans le milieu du XVIIIe siècle. Une action de l'air sur le corps vivant, indépendamment des problèmes de respiration, est enfin admise<sup>4</sup>. Le méphitisme, propriété de certains effluves d'agir sur les êtres de manière à suspendre subitement l'exercice de leur fonction, est révélé. Une distinction entre l'air sain et l'air malsain est posée, une classification des émanations excrémentielles est réalisée en fonction de l'état de décomposition et des modalités de rétention des matières<sup>5</sup>. Ainsi l'odeur putride, simple désagrément jusqu'alors, est désormais tenue pour une cause de mortalité. Cependant, la science se heurte encore dans le courant du XIXe siècle aux croyances en une puissance bénéfique de l'immondice, également objet de diagnostic médical peu contesté.

Si la corrosion et la gêne provoquées par les matières excrémentielles en décomposition sont scientifiquement appréciées dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle, elles sont auparavant jugées empiriquement et proportionnellement à l'occupation humaine.

## 2. Concentration

L'évidence est de constater que les premières considérations pour le traitement des matières organiques en décomposition voient le jour au lendemain des grandes épidémies. Les villes qui, durant tout le bas Moyen Age, enferment l'ordure par l'érection systématique d'enceintes, sont les noyaux privilégiés des infections. On dénonce alors la promiscuité entre l'homme et l'étron, entre l'homme et le cadavre, entre l'homme et la charogne<sup>6</sup>. Les espaces carcéraux, hospitaliers, miséreux, ou encore les navires au long cours qui se définissent par une concentration humaine excessive créent une situation semblable. Ces modes de vie conditionnent des solutions appropriées que je laisse dans l'ombre de cette étude.

La densité de population, le développement urbain et, de ce fait, la concentration de la masse organique en décomposition sont autant de facteurs devant être considérés dans une étude sur la gestion des matières excrémentielles. Ainsi, en regard des seules réalisations techniques, les situations politiques, économiques et sociales sont les générateurs de l'implantation ou non d'un équipement «latrinaire», déterminé par la nature de la chose à gérer.

## **B. Petit manuel à l'usage de l'étrou voyageur ou comment traiter les déchets excrémentiels**

Plusieurs procédés, justifiés scientifiquement seulement à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, permettent d'annihiler les nuisances des matières. Les agressions de l'urine sont anéanties par l'apport d'une quantité d'eau importante, alors que les fèces subissent une décomposition accélérée dans un milieu sec et aéré<sup>7</sup>. Si ces connaissances sont à l'origine du fonctionnement des bassins de décantation, des collecteurs et du principe de séparation des matières liquides et solides, les craintes d'une pollution fluviale et le manque d'espace dans un contexte urbain imposent un système technique dont l'objet essentiel est de retirer de la vue et du nez des habitants les rejets excrémentiels, la promiscuité étant le réel souci.

En outre, l'étrou et l'urine offrant des inconvénients proportionnels à la quantité et à la modalité de concentration, l'équipement devra répondre distinctement aux exigences d'un volume en déplacement et aux contraintes d'une masse en stagnation.

### **1. Circulation**

L'objet considéré est essentiellement corrosif en cas de rétention. Le choix des matériaux et la conception de l'équipement doit donc avant tout empêcher les concentrations de matières aussi bien dans le cas d'un transport par l'intermédiaire de récipients que dans celui d'un écoulement au travers de canalisations. Le système technique en vigueur doit également répondre aux exigences de la liquidité de ce type de rejet. C'est ainsi que les réalisations ayant pour finalité de véhiculer les matières sont dépendantes de la diffusion de l'eau à partir de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

#### *Matériaux*

Ceux-ci doivent avant tout offrir un aspect lisse et sans anfractuosité afin d'éviter les concentrations, ne serait-ce qu'en petite quantité. Métal, terre cuite, verre ou pierre, les traitements de surface divers offrent le choix. La résistivité et le coût de production de chacun d'eux sont alors des critères pertinents. Les métaux, par exemple, utilisés fréquemment dans l'industrie du pot de chambre jusqu'à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle malgré l'inconvénient qu'ils ont de conserver les odeurs, en sont exclus à la suite de la raréfaction de matières premières. Ils réapparaissent cependant en force au début du XIX<sup>e</sup> siècle avec la diffusion importante des canalisations, la complexité de leur installation dans toutes les demeures, la facilité de leur exploitation et leur résistance. Jusque là, l'écoulement des déjections était assuré par des éléments en terre cuite. De conception simple et souvent visible, la canalisation demandait alors peu de considération. Le traitement par glaçure ou vitrification des parois internes suffisait à rendre le parcours adéquat. De plus ce matériau a été de tout temps employé pour la réalisation de divers récipients servant de réceptacles aux matières liquides et solides. Agrémenté de traitements de surface variés selon les modes et les fortunes, le pot de

chambre offre peu de spécificité. Lorsque cet ustensile devient à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle fixe et qu'il se nomme dès lors «cuvette» ou «boisseau» du siège d'aisances, la résistance aux chocs de la porcelaine et sa durabilité la rendent maître de cette industrie. Le verre, sous forme de petits flacons dénommés urinaux, ou encore certaines pierres à grains fins telles que le marbre qui, par une taille précise, peut se transformer en siège, participent de façon ponctuelle à cette finalité. Hormis les inconvénients évidents qu'ils portent en eux, fragilité pour l'un, coût et difficulté de réalisation pour l'autre, ils ont en commun un aspect de surface lisse et un entretien facile, caractéristiques que l'on retrouve également dans certaines matières plastiques actuelles.

### *Dispositifs*

Si une bonne circulation passe par le choix judicieux du matériau et la conception des éléments, c'est cependant sa mise en œuvre qui fait la valeur de l'ouvrage. Le profil du récipient, le pendage de la canalisation ou son diamètre sont peu évolutifs. Les progrès réalisés tiennent à deux principes qui s'exercent sur l'intégralité de l'équipement latrinaire et non sur des éléments pris individuellement. Les innovations concernant le déplacement des déchets organiques tendent à réduire les manipulations et les intermédiaires. Assimilation de l'ustensile lié à l'excrétion, le pot de chambre ou vase à pisser ; utilisation des fosses mobiles qui permettent de déplacer le contenu sans avoir à le transvaser ; exploitation de la pompe aspirante pour vider les fosses fixes : toutes ces techniques<sup>8</sup> constituent des pas vers notre système d'évacuation directe. L'équipement latrinaire est désormais constitué d'une succession de canalisations. Toutes ces réalisations n'ont cependant pu prendre leur importance que suite à un apport d'eau systématique et abondant. Envisagée dès la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>9</sup>, son utilisation est reportée à la fin du XIX<sup>e</sup> à cause du fonctionnement interne des fosses d'aisances, lieux de stockage qui vont être à présent étudiés.

## **2. Stockage**

La finalité de stocker engage une réflexion particulière. En effet, une masse importante de matière organique en décomposition pose les inconvénients précédemment évoqués : encombrement et corrosion de la plupart des matériaux.

Les réalisations techniques dont les principaux exemples sont issus des dégagements du chantier archéologique du Louvre et les ordonnances<sup>10</sup> qui relatent une exigence collective témoignent de deux ruptures. La première se perçoit dès le XVI<sup>e</sup> siècle au travers de l'installation massive d'espaces clos, maçonnés et répondant aux contraintes d'un bâti, constructions nommées pour la première fois en 1539 «fosse à retraits». La deuxième est appuyée par l'acte de 1819 qui confirme les nouvelles considérations sur les déjections et les réalisations techniques qui seront dès lors spécifiques à la nature de l'objet stocké.

### *Initiatives ponctuelles*

Jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle, date à laquelle les réalisations doivent s'intégrer plus directement au bâti et suivre une politique nouvellement définie, les procédés utilisés pour recueillir les déchets organiques sont variés. La réalisation d'une excavation dans le terrain naturel afin d'ôter de la vue les rejets et limiter l'étendue des dépôts, apparaît comme une solution logique. Ces creusements sont conditionnés par la nature du sol, sableux ou rocheux ; la réalisation est fonction de l'objectif à atteindre, de l'ampleur du projet et des modalités de remplissage. Les dégagements archéologiques du Louvre manifestent les multiples aspects de l'outillage possible et utilisé : une simple excavation, l'apport d'éléments en bois pour maintenir les parois, ou l'installation de constructions circulaires maçonnées d'une capacité plus importante et qui acceptent a priori les déjections au même titre que d'autres déchets, toutes ces configurations ont été mises au jour. Leur étude détaillée et à venir devrait mettre en évidence l'existence ou, au contraire, l'absence de lien entre un aspect et une fonction. Dans l'instant, seul apparaît le constat d'une rupture entre ces réalisations et celles du XVI<sup>e</sup> siècle. Si une certaine organisation dans l'agencement de ces excavations, alignement ou analogie, est à remarquer, il semble que celles-ci ne soient pas réglementées dans un cadre urbain. Ces installations sont issues de considérations personnelles, d'initiatives privées ou encore de concertations au sein d'une collectivité ou à l'intérieur de groupements sociaux définis. Ces constructions prennent forme suite à des exigences particulières qui souvent ne considèrent pas uniquement les déjections. Elles sont conçues comme des dépotoirs et peuvent ne recevoir qu'occasionnellement les rejets organiques de l'homme. Il s'agit là de caractéristiques contraires aux agissements du XVI<sup>e</sup> siècle.

### *Définition d'une réelle politique*

Le règne de François I<sup>er</sup>, marqué par des épidémies éreintantes et un développement des villes considérable, pose les bases d'un système technique nouveau qui tente de réglementer certaines pratiques. Tel en est le cas pour ce que nous appelons « décharges ». Il s'agit là, jusque dans le courant du XVI<sup>e</sup> siècle, de l'instrumentation d'un lieu, en général aux portes de la ville, déterminé par une habitude. Mais son éloignement progressif lié à l'extension urbaine crée une situation ambiguë. On commence à déposer les déchets, matières fécales aussi bien que résidus de boucherie au sein de certains quartiers, et c'est alors que les pouvoirs font leur office et les réglementent. Ils instaurent un parcours obligatoire et des lieux spécifiques. Ce sont les prémices des bassins de décantation qui ne cesseront d'évoluer<sup>11</sup>. Mais en contrepartie, le besoin de stocker les déchets dans des limites plus humaines devient sensible. Il faut créer un lieu intermédiaire entre le noyau domestique et la périphérie de la ville : ce sera « la fosse d'aisances ». Mentionnées depuis les ordonnances de François I<sup>er</sup>, ces fosses maçonnées<sup>12</sup> adoptent un aspect quadrangulaire de dimensions variables, une profondeur qui n'excède guère les deux mètres cinquante et une couverture voûtée qui permet la remise à niveau du sol. Leur construction fait appel au seul « art de bâtir » et leur originalité dépend exclusivement de leur intégration dans la parcelle. Sous cour ou jardin, la maçonnerie ne

tient compte que des poussées du terrain. Par contre, intégrée au corps de logis, implantée au niveau des caves ou, au pire, sous ce dernier, la fosse d'aisances est assimilée aux fondations et en subit alors les conséquences. Les parois sont renforcées par des chaînes harpées et les piliers répondent aux poussées localisées de l'élévation. Conçue comme n'importe quel espace souterrain, les proportions de la fosse restent à l'appréciation du propriétaire avec comme seule contrainte de permettre au vidangeur d'exercer sa profession. De tout temps, celui-ci doit en effet y descendre pour casser et ramasser les matières fermes qu'il ne peut ni puiser, ni pomper. Incontestablement, la fosse d'aisances dans sa réalisation néglige la spécificité de son contenu pendant de nombreux siècles<sup>13</sup>. Preuve en est qu'une simple obstruction de l'accès et l'installation d'une canalisation et d'une trappe, donnent à une cave la possibilité de stocker les déjections. De plus, la configuration de ces espaces n'évolue guère jusqu'au milieu du XVIIIe siècle.

#### *Spécificité des constructions*

Si l'acte de 1539, édicté par François Ier, apparaît comme voulant instaurer un nouveau type de gestion des déchets excrémentiels, le texte de 1819, premier en son genre, ne semble qu'entériner des pratiques en vigueur depuis le milieu du XVIIIe siècle. Il tend par ses prescriptions à rendre la construction d'une fosse d'aisances propre à retenir les matières et considère la nature particulière des déjections. L'accent est mis sur l'étanchéité de la fosse. Jusque là dite «fuyante» ou «à fond perdu», cette structure était source de pollution, son remplissage se perdait dans le terrain naturel, jusqu'aux nappes phréatiques, infestait caves et puits. On procède dès lors à la pose de dalles et pavés sur le fond ; la pierre de taille, permettant des joints excessivement fins et des angles arrondis, devient l'élément primordial ; les renforts jusque là réalisés selon les controverses de voisinage, sont à présent édictés très précisément. On s'attache également aux problèmes de circulation des matières à l'intérieur de la fosse. Un aménagement de type «sourirail» est prévu dans la maçonnerie afin d'éviter les concentrations de matières sous le tuyau de chute ou chaussée d'aisances. Les émanations qui se créent à l'intérieur de l'espace sont enfin considérées. Leur ventilation, auparavant réalisée par l'ouverture de la trappe de vidange, ou tout simplement par la canalisation de chute, s'effectue désormais par un tuyau d'évent conduit jusqu'au point le plus haut de la demeure. Pour renouveler l'atmosphère, on a de plus recours à différents procédés qui interviennent sur la décomposition des matières. Les pouvoirs désinfectant du vinaigre, purificateur du feu ou accélérateur du plâtre sont alors exploités par les compagnies de vidange<sup>14</sup>.

Ces nouvelles dispositions devenues indispensables à toute fosse d'aisances laissent entendre qu'à cette époque, le problème n'est plus d'imposer leur installation, mais d'adapter leur fonctionnement aux considérations sur la sauvegarde de l'environnement face au péril de l'étron. L'étanchéité, qui donne à la construction sa spécificité, freine les améliorations réalisées pour la circulation des matières, et reporte

de près d'un siècle l'emploi de l'eau dans les canalisations et la diffusion des sièges fixes dans les demeures. En effet, l'eau favorable à l'écoulement des matières, indispensable pour refouler les émanations putrides des lieux d'aisances et les obliger à emprunter le tuyau d'évent, encombre de façon caractéristique les nouveaux espaces de stockage et impose à l'individu un entretien fréquent et onéreux. Seule la conception des collecteurs publics<sup>15</sup> que l'on doit à Eugène Belgrand entre 1852 et 1878 rend compatibles ces recherches effectuées jusqu'à présent en parallèle.

Là réside la difficulté majeure du sujet abordé. En effet, les éléments de l'équipement sont d'ordre tant du particulier que du collectif. Analyser la part de l'un et de l'autre aux différentes époques, permet d'expliquer la diffusion des divers systèmes techniques et d'apprécier une certaine définition de la personne sociale.

## II. ATTITUDES ET ATTRIBUTS DE L'HOMO CACANS

Dans notre situation actuelle, l'équipement traitant des matières se répartit équitablement entre le domestique, avec le siège d'aisances, et le collectif, avec l'égout. Le système antérieur, lié à la fosse d'aisances, apparaît aussi performant que le nôtre en regard des connaissances et des savoir-faire ; il est cependant du seul fait du domestique. L'individu, sans réelles contraintes dans l'utilisation qu'il fait de ces commodités, possède les moyens de marquer son approbation ou non face au système instauré. Une incompatibilité des intérêts de l'individu et du cadre collectif dans lequel il vit sera soulevée. Ceci permettra dans un deuxième temps, d'analyser l'emprise des exigences sociales des différents utilisateurs sur l'ensemble des techniques exposées.

### A. Le plaisir de l'un n'est pas celui de l'autre ou qui conçoit et utilise l'équipement latrinaire

La propriété et l'utilisation des témoins techniques qui subsistent sont des données difficiles à percevoir. Seule la confrontation des ordonnances, décrets ou actes, et des récits peut fournir une réponse crédible.

#### 1. L'intérêt public

De tout temps, la ville s'oriente vers ses alentours pour déposer l'ensemble de ses déchets. Décharges, bassins de décantation des matières putrides ou stations d'épuration des eaux vannes, tous ces espaces sont implantés à la périphérie. Mais quelle autorité faut-il pour imposer à tout individu une longue marche, un transport fastidieux et une éducation telle que la rue n'apparaisse plus comme l'exutoire essentiel ? Il faut en somme créer des espaces intermédiaires et en réglementer le fonctionnement. Si l'on en croit le Recueil général des anciennes lois française, c'est de 1374 que date le premier conseil sur

l'implantation de lieux d'aisances, mais l'ordre et l'obligation de construire une fosse d'aisances par maison ne sont clairement explicités qu'en 1539. Dès lors tout propriétaire doit contribuer à la salubrité de la ville en enfermant l'étron dans les sous-sols de sa demeure et en entretenant ces constructions. En contrepartie, les pouvoirs s'engagent, moyennant une taxe, à assurer le nettoyage des rues. De telles ambitions ont-elle été suivies ? Nous avons tout lieu d'en douter. L'application de ces mesures reste l'obsession des gouvernements successifs jusque dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Malgré un resserrement incontestable de la police «sanitaire» chargée de faire appliquer les lois et d'imposer la construction des fosses, la tentative reste vaine. Cette même organisation s'appuie sur le corps des vidangeurs<sup>16</sup>, métier dont l'exercice est matériellement régissable. La mainmise sur ces professions est assurée par la délivrance de monopoles et une surveillance accrue des quelques corporations qui sont légalement reconnues. Les «Cureretrails» deviennent ainsi les représentants directs de l'ordre et de la salubrité urbaine.

En tout état de cause, la fosse d'aisances reste jusqu'à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle un cas particulier et il serait faux d'attribuer à la seule contrainte financière le refus de son installation et de son entretien. L'absence de précision et d'autorité dans les règlements contribue au laisser-aller. Dans l'acte de 1819, il est encore fréquent de trouver la formule «autant que les localités le permettent». L'appréciation du propriétaire reste primordiale.

## **2. Le désintérêt privé**

Si la ville refuse l'étron et tente de rejeter ses déchets à la périphérie, l'individu connaît le même désir. Il admet une privatisation des rejets organiques parce qu'il croit y trouver des avantages (propreté, salubrité, etc.). Mais au contraire, il n'en subit que les inconvénients. La puanteur et les émanations putrides envahissent son espace de vie, au lieu de se distiller dans la rue. Car, s'il est fait grand cas du rassemblement des déchets organiques à l'intérieur de la maison, l'orifice permettant la chute des matières dans la fosse ne semble pas être une préoccupation des édiles. Installées dans la cour ou le jardin quand la répartition du bâti le permet, ces embouchures apparaissent sur les lieux de passage tels que couloirs ou escaliers<sup>17</sup>, dans les communs ou au dernier étage de la maison. Elles sont d'accès difficile et, bien que prévues à l'origine comme lieu d'excrétion, ces chaussées d'aisances ne sont pas toujours utilisées comme telles<sup>18</sup>. Le pot de chambre ou vase à pisser restera jusque dans le courant du XVIII<sup>e</sup> siècle l'ustensile de rigueur pour satisfaire la nature animale dans ce qu'elle possède de plus répugnant. Leur contenu sera alors déversé selon le bon vouloir de tout un chacun par la fenêtre ou au mieux par l'orifice de la fosse d'aisances qui dans ce cas peut servir de receptacle à tout autre type de déchets.

Il apparaît ainsi de façon évidente que le système de stockage n'est pas l'unique cause de la puanteur des villes. Les ouvrages liés à l'excrétion, et qui observent pourtant

tout au long de l'histoire une remarquable stabilité, sont, dans leur conception, les catalyseurs du laisser-aller de l'individu.

### **3. La cohabitation des intérêts**

Dans les châteaux et monastères du Moyen Âge, le cabinet d'aisances, simple dalle trouée, enfermée ou non dans un réduit, ne posait aucun problème. Le système d'évacuation, chute libre dans un ru ou dans les douves, évitait la rétention et les vapeurs nocives des matières. Dans un milieu urbain, et jusqu'au XIXe siècle, pour ne pas dire au début du XXe, aucune solution ne put être et ne fut apportée. La deuxième moitié du XVIIIe aborde la difficulté par les deux extrémités.

On adopte tout d'abord des techniques qui permettent d'effectuer dans un même lieu l'excrétion et l'abandon des matières organiques. La chaussée d'aisances, devenue salubre par l'apport d'eau, est aménagée pour une utilisation spécifique par « l'homo cacans ». Elle est obstruée par les rondelles ou soupapes qui refoulent les émanations dans la fosse. Les sièges à « effet d'eau » ou dits « à l'anglaise »<sup>19</sup> préconisés en Angleterre dès le XVIIe siècle, s'installent dans le noyau habité des grandes résidences au milieu du XVIIIe siècle en France. L'homme respectable est dès lors guidé dans ses agissements par la technique, le peuple ne le sera qu'un siècle et demi après ; le temps pour les pouvoirs de résoudre le problème des fosses d'aisances que les nouvelles normes de construction rendent incompatibles avec une arrivée d'eau abondante. L'installation des collecteurs publics permettra la diffusion des sièges d'aisances fixes et l'amélioration progressive de leur fonctionnement.

Le particulier se satisfait des réalisations liées à l'acte et les instances collectives se préoccupent de l'évacuation de cette production ; le conflit n'est plus, les intérêts de chacun sont considérés. La salubrité publique est passée par une discipline à l'intérieur du logement qui, à en croire la diffusion massive et rapide des « lieux à effet d'eau », n'est pas sans répondre aux exigences de l'individu.

## **B. Fondement de l'intimité et réciproquement**

La ville favorise la diffusion des sièges d'aisances qui guident les agissements individuels. Mais ces ouvrages ne sont pas sans coïncider avec les pratiques sociales. Le choix de leur lieu d'implantation et leur esthétique en sont même les conséquences.

### **1. Les « privés »**

Laissons pour mémoire les expressions de « garde-robe » ou « cabinet », qui sont les résultats d'un changement de fonction au cours des siècles, et interrogeons-nous sur la valeur du mot « privés », utilisé dès le haut Moyen Âge et qui définit le lieu d'excrétion. Fréquemment mentionnés sur les relevés de forteresses ou monastères médiévaux, ces réduits, munis d'un dispositif propre aux besoins humains, se dénomment « latrines » sur les plans des résidences des siècles postérieurs. L'usage difficilement analysable dans les

habitations du Moyen Age par le manque de témoignages, est incontestablement négligé à partir du XVI<sup>e</sup> siècle pour les raisons déjà évoquées. Mais le sentiment de pudeur et le désir d'intimité dont est empreint le mot «privés», peuvent être contentés aussi bien par la technique que par l'instrumentation d'un espace.

#### *Détournement de fonction*

Le bosquet agrémenté le jardin, la haie de buis délimite un espace, la crinoline donne des formes artificielles à la femme ; la palissade interdit l'accès d'un lieu, le mur définit la maison, ils peuvent cependant être les paravents d'une fonction qui humilie la personne. Dans ces cas, l'individu pouvant laisser sa production sur place, l'utilisation du pot ou vase à pisser n'est pas de rigueur. Au sein d'une habitation, la matière ne peut être laissée ainsi sans engendrer une gêne considérable. On remédie à ce problème par l'intermédiaire de récipients permettant son transport. L'excrétion peut ainsi s'effectuer dans toutes les pièces de la maison indistinctement. Seul ou en compagnie, les deux conditions sont théoriquement possibles. L'importance de l'une ou l'autre de ces pratiques détermine les changements de sensibilité au cours de l'histoire. Pour quantifier de tels phénomènes, seule la lecture et l'analyse des récits et anecdotes peuvent offrir une réponse plausible que Jean-Claude Bologne apporte dans son *Histoire de la pudeur*<sup>20</sup>. En tout état de cause, on peut, semble-t-il, affirmer que la fonction d'une pièce est déterminée jusqu'au début du XVII<sup>e</sup> siècle par le mobilier, pot de chambre compris. Par la suite, l'usage codifiera les espaces et déterminera une fonction propre à chaque unité. C'est ainsi que l'habitude de cacher les ustensiles liés à l'excrétion dans la «garde-robe» dont la finalité première était le rangement, donne à cet espace une nouvelle destination<sup>21</sup>.

#### *Dispositifs spécifiques*

La «garde-robe» ou «cabinet», petit réduit attenant aux chambres dans les résidences aisées, devient au XVI<sup>e</sup> siècle l'espace où se tient à demeure la chaise percée, simple perfectionnement du pot de chambre. Perçu au cours d'un siècle fasciné par l'apparence et le décor, cet usage impose de nouvelles règles présentes dès 1623 dans l'ouvrage de Le Muet : «Masnière de bien bâtir pour toute sorte de personne». Les préoccupations ne sont plus d'implanter les tuyaux selon les aléas de l'ordonnancement, mais d'élaborer des normes et des contraintes spécifiques à l'équipement latrinaire. Les nombreux traités d'architecture du milieu du XVII<sup>e</sup> siècle confirment l'idée de retrait. Ces recherches ne vont pas sans une nouvelle répartition de l'ensemble de la maison. On affirme une distinction entre les pièces destinées à recevoir les visiteurs, et celles dont l'utilisation est réservée aux occupants. Ce nouveau modèle de distribution, adopté par l'élite, contribue à la diffusion des lieux à l'anglaise dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. L'espace spécifique est désormais exigé par la personne, il ne suffit plus que d'installer le siège fixe. Cependant, la complexité de leur fonctionnement ne permet pas à toute chambre d'en posséder. Ces réduits sont alors déportés au fond des couloirs, sous les

escaliers ou dans des espaces retirés de la vue des visiteurs. L'analyse détaillée de leur répartition à l'intérieur des demeures qui en possèdent dès le milieu du XVIIIe siècle, pourrait éclairer les rapports entre les occupants, confirmer certainement le resserrement du «noyau familial», et affiner l'histoire des modes de vie. Le XIXe siècle consacre leur diffusion à l'ensemble des logements et à l'espace public. En effet, la satisfaction que procure l'utilisation des nouveaux dispositifs les rend peu à peu indispensables à l'acte. L'instrumentation des bosquets ne suffit plus et c'est au nom de la pudeur autant que de la propreté ou de l'hygiène publique que l'installation des latrines publiques est réalisée à l'extrême fin du XVIIIe siècle. On constate cependant leur diffusion tardivement. A ceci une cause : si elles offrent l'avantage de cacher «l'homo cacans», elles doivent observer une esthétique assimilable à d'autres fonctions et n'être en aucun cas empreintes des distinctions sexuelles que les premières colonnes Rambuteau révélaient<sup>22</sup>. Ces constructions doivent éviter d'offenser la vue des gens de passage.

La dissimulation de l'individu par l'instrumentation ou par des réalisations particulières ne justifie pas tous les ouvrages liés à la fonction excrétrice. L'isolement n'est pas seul à accorder une intimité à la personne sociale. Certaines techniques lui permettent de nier en partie sa propre animalité.

## 2. Le confort

Donner une valeur sociale à l'excrétion passe par les éléments de l'équipement qui appartiennent en propre à l'individu. Les aniterges et les pots de chambre adoptent ainsi des matériaux et une esthétique dirigés par l'appartenance sociale de l'utilisateur et ses goûts<sup>23</sup>. La chaise percée offre des possibilités de traitement analogues à tout mobilier. Belle pièce d'ébénisterie, elle est dotée d'armoiries, de velours, de satin ou n'est qu'un châssis de bois qui maintient en place un vulgaire pot en terre cuite ou en fer. Peu indispensable à l'excrétion, elle restera l'apanage des Grands. La personnalisation de ces ustensiles est un procédé largement répandu qui prendra des allures excessives jusqu'à l'arrivée des lieux fixes. Le nombre d'instruments défécatoires qui jusque là coïncidait avec la classe sociale de l'individu, reste encore pendant un demi-siècle une caractéristique pertinente. Mais nouveauté passée, les architectes du XIXe siècle ne peuvent considérer un siège par personne. Tant que ces dispositifs correspondent à un projet particulier, les murs du réduit, le coffre dans lequel est encastré la cuvette, les manettes, poignées ou anneaux visibles demeurent les supports du raffinement, du goût et des possibilités financières du commanditaire. L'utilisation désormais étendue à l'ensemble des occupants d'une maison pose cependant un problème suffisant pour que l'on innove en matière de «lunette». En bois, velours ou tissus soyeux, cet accessoire, propre à chaque individu, est uniquement déposé lors de l'excrétion ; il n'est pas encore l'élément qui évite actuellement le contact du corps et de la porcelaine.

A partir de la fin du XIXe siècle, la diffusion des lieux fixes à l'ensemble des logements ne permet plus de prendre en compte les goûts individuels. La conception d'un

équipement semblable pour différents utilisateurs déplace les possibilités de chacun d'individualiser les lieux. Les industries de porte-papier, de balai, de tapis suivant la découpe du siège, poils longs, poils ras, boules désodorisantes à différentes senteurs, nettoyeurs actifs, super-actifs, accroissent leur production. Il s'agit là de solutions techniques dont la diversité permet à l'individu de diverger ou de converger par rapport aux autres. Ce réduit dans lequel la personne s'enferme pour effectuer une tâche bien misérable est dès lors traité avec toute la vigilance que requièrent les autres unités habitées.

### CONCLUSION

On se loue du système latrinaire actuel : encore une révolution technique à mettre à l'actif du XXe siècle. Mais celle-ci était en marche dès le milieu du XVIIe siècle. Un peu désordonnées dans ses débuts, elle s'est fondée sur des connaissances physiologiques et sur une nouvelle autodiscipline domestique ; deux étapes qui ont vu le jour successivement. En effet, si l'approche du corps humain et de ses mécanismes a donné aux lieux de stockage leur spécificité, l'utilisation qui en est faite, a été laissée au bon vouloir de tout un chacun jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. L'individu est alors considéré dans «sa pauvre et infirme nature». On le dote de techniques propres à répondre à ces exigences. L'homme est pour l'instant satisfait, il peut s'isoler chez lui dans un confort qui ne fait que confirmer son identité, et se cacher dans un réduit anonyme au sein de la ville. La représentation qu'il se fait de l'étron, l'urine et l'excrétion a en outre pour paravent l'humour, la poésie, la provocation...

Anne SPELLER

1. Pour de plus amples informations au sujet de l'opération archéologique du Grand Louvre, je renvoie le lecteur à la publication de P.J. Trombetta, *Sous la pyramide du Louvre : 20 siècles retrouvés* (Paris, 1987). Cette première présentation générale du déroulement et des découvertes synthétise les nombreux articles publiés tout au long des travaux.
2. R.-H. Guerrand, *Les lieux, Histoire des commodités* (Paris, 1985).
3. Si le «Code de l'environnement» (Daloz, Paris, 1ère éd. 1980) fait part des obligations de tout un chacun, le catalogue de l'exposition, *Déchets, l'art d'accommoder les restes*, qui a été publié par le Centre Georges Pompidou en octobre 1984 développe, souvent de façon pertinente, l'objet et la perception des articles de lois concernant la gestion des déchets en général et des matières excrémentielles en particulier.
4. A. Corbin, *Le miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social, 18e-19e siècles*, (Paris, 1982).
5. J.N. Halle, *Recherche sur la nature et les effets du méphitisme des fosses d'aisances* (Paris, 1785).
6. *Les épidémies dans l'histoire de l'homme* de J. Ruffie et J.-C. Sournia (Paris, 1984) ou *Le temps de la peste* de W.H. Neill (Paris, 1978) sont deux ouvrages pris dans une bibliographie abondante qui traite des causes, appréhensions et croyances sur les grands fléaux épidémiologiques au cours des siècles. Leurs conséquences seront appuyées par un ouvrage tel que *La rue au Moyen Age* de J.-P. Leguay (Rennes, 1984) qui considère différents facteurs.
7. Commissaires Chevallier, Labarraque et Parent du Châtelet, *Rapport sur les améliorations à introduire dans les voiries, les modes de vidange et les fosses d'aisances de la ville de Paris* (Paris, Octobre 1835).

8. F. Liger, *Dictionnaire historique et pratique de la voirie, de la construction, de la police municipale et de la contiguïté. Fosse d'aisances, latrines, urinoirs, vidange* (Paris, 1875). Cet ouvrage constitue une banque de données importante pour l'étude présente, malgré les disproportions entre l'analyse historique et la critique exhaustive des articles de l'ordonnance de 1819.
9. J.-P. Goubert, *La conquête de l'eau* (Paris, 1986).
10. Decrusy, Isambert et Jourdan, *Recueil général des anciennes lois françaises* (Paris, 1821-1833).
11. Cf. note 8.
12. Hormis la référence bibliographique de la note 1, je cite, afin de sensibiliser le lecteur à ce type particulier de construction, un article paru dans la revue *Trouaille* de A. Fleury, «Révélation des latrines du Louvre» (n°66, Oct.-Nov. 1987) et la série des dossiers audiovisuels, *Au Louvre : Le sol raconte l'histoire*, édités par l'Etablissement Public du Grand Louvre et les CRDP des Académies de Créteil, Paris et Versailles (1985-1986).
13. N. de Lamare, *Traité de Police* (Paris, 1705-1738), vol.3. Cet ouvrage d'une grande ampleur constitue, non un tournant, mais une tentative de clarification des pratiques en cours et un essai d'uniformisation des fosses d'aisances.
14. Les articles relatant l'aseptisation des matières excrémentielles sont aussi nombreux que les procédés. Deux exemples sont ici retenus, mais ils ne peuvent prétendre faire le tour de la question : les nombreux courriers de J. Janin de Combe Blanche sur les «moyens de détruire les exhalations pernicieuses et mortelles des fosses d'aisances» entre 1783 et 1786 ; extrait du Registre des Délibérations du Corps Municipal, «Arrêté concernant la salubrité et la vidange des fosses d'aisances, puits et puisards», Paris, janvier 1792.
15. Cf. note 2.
16. A. Franklin, *Dictionnaire historique des arts, métiers et professions exercés dans Paris depuis le XIIIe siècle* (Lafitte Reprints, Marseille, 1977).
17. L'implantation des lieux d'aisances dans les résidences est une préoccupation des nombreux traités d'architecture des XVIIe et XVIIIe siècles. Trop nombreux pour être mentionnés ici, je renvoie le lecteur à l'ouvrage de J.-P. Babelon, *Demeures parisiennes sous Henri IV et Louis XIII* (Paris, 1965).
18. L.-S. Mercier, dans son *Tableau de Paris* (Amsterdam, 1783), conseille encore à la fin du XVIIIe siècle «que ceux qui ont soin de leur santé ne jettent jamais leurs excréments chauds dans ces trous qu'on appelle latrines, et qu'ils n'aillent point offrir leur anus entrouvert à ces courants d'air pestilentiels ; mieux vaudrait y mettre la bouche, car l'acide de l'estomac les corrigerait. Plusieurs maladies prennent leur origine sur ces sièges dangereux d'où s'exhalent des miasmes putrides qu'on fait entrer dans le corps».
19. J.-P. Blondel, *Traité d'architecture dans le goût moderne. De la distribution des maisons de plaisances et de la décoration des édifices en général* (Paris, 1737-1738).
20. J.-C. Bologne, *Histoire de la pudeur* (Paris, 1986).
21. Cette conclusion provient d'une étude réalisée par M. Eleb-Vidal et A. Debarre-Blanchard, *Extensio* (n°2), Ecole d'Architecture de Paris-Villemin, 1984.
22. Cf. note 2, ou, du même auteur, un article paru dans la revue *Paris-Village*, n°9 (1985) intitulé «Les premières vespasiennes».
23. Docteur Cabanes, *Moeurs intimes du passé* (Paris, 1920-1936).

# L'ARCHÉOLOGIE MODERNE ET CONTEMPORAINE A L'UNIVERSITÉ DE PARIS-SORBONNE

Le présent exposé fait suite à ceux qui sont déjà parus dans *RAMAGE*, en dernier lieu n°5 (1987), pp.237-239.

## 1. ENSEIGNEMENT

Peu de modifications en 1986-1987, sauf la réintroduction de l'enseignement de l'archéologie industrielle confiée à Claudine Cartier et Jean-François Belhoste (Cellule de l'Inventaire du patrimoine industriel).

## 2. RECHERCHE

### Mémoires de maîtrise soutenus en 1987

#### *Archéologie moderne et contemporaine*

- Bruno BENTZ, Archéologie des bassins de Marly.
- Ch. CAPONE, L'objet publicitaire.
- Cécile FREMIOT, Jouets et jeux catholiques.
- Anita HENRIOT-RENAUDIN, Recherches archéologiques sur le Canal des Ardennes.
- Arnaud LE BRUSQ, La photographie d'identité en cabine automatique.
- Frédérique LOPEZ, Étude archéologique d'une collection de marionnettes.
- Anne SPELLER, Le latrinaire (fouille des latrines du Louvre ; cf. ici pp.165-178).

#### *Histoire de l'archéologie*

- Anna HUCQ, Les ecclésiastiques archéologues au XIXe siècle.
- Catherine MARCILLE, La restauration dans les bulletins des sociétés savantes du XIXe siècle en France.

### 3. ACTIVITÉS EXTRA-UNIVERSITAIRES

#### *Publications, conférences et colloques*

La revue *Préfaces*, 3 (juillet-août-sept. 1987), pp.62-63, a publié un entretien de G. Bellan avec P.-Y. Balut et Ph. Bruneau sur «l'archéologie moderne et contemporaine».

P.-Y. Balut et Ph. Bruneau ont participé à Namur, en octobre 1987, au Colloque organisé par le Centre interuniversitaire de glossologie et d'anthropologie clinique ; ils ont expliqué ce que la Théorie de la médiation de J. Gagnepain avait apporté à leur conception de l'archéologie. Cf. ici même l'Éditorial, p.11 ; et p.184 l'annonce de la publication des Actes du Colloque.

P.-Y. Balut a exposé nos vues sur l'archéologie et sur le concept de restitution aux étudiants du cycle «Architecture et archéologie» de l'École d'architecture de Nancy (à Paris, à l'École des Beaux-Arts).

#### *Opérations patrimoniales*

L'Agence ITHAQUE - dont nous avons déjà indiqué les rapports avec nous (*RAMAGE*, 4, 1986, p.11) - a été chargée de différentes opérations, entre autres la Cérémonie de transfert au Panthéon des cendres de René Cassin (cf. plus haut l'Éditorial, p.5), l'exposition du cinquantenaire de l'unification de Vierzon, la reconception du Musée d'impression sur étoffes de Mulhouse, la programmation d'un Centre de la Mer dans la baie du Mont Saint-Michel.