

SÉMINAIRE TRANSVERSAL 2022 - ÉCOLE DOCTORALE 472

**ACTES DU SÉMINAIRE
TRANSVERSAL**

**MATIÈRE,
MATÉRIAUX ET
(IM)MATÉRIALITÉ**



École Pratique
des Hautes Études

PSL 

Cette journée n'aurait pu exister sans le soutien de l'École Doctorale et de son directeur, Christophe Grellard, du directeur de la mention « Systèmes intégrées, environnement et biodiversité » (SIEB), Andràs Paldi, de la directrice de la mention « Histoire, textes, documents » (HTD), Cécile Reynaud, ainsi que de la directrice de la mention « Religions et systèmes de pensée » (RSP), Séverine Mathieu. Nous tenons à les remercier chaleureusement pour toute l'aide et les conseils qu'ils et elles ont bien voulu nous apporter. De même, nous adressons tous nos remerciements à Jérôme Billaud et Liset Diaz Martinez pour leur implication, leur appui et la publication des actes.

Nous tenons également à remercier les doctorantes et les doctorants venu.e.s présenter leurs travaux lors de cette journée et toutes celles et ceux qui avaient répondu à notre appel à communication.

Le comité d'organisation tient tout particulièrement à remercier le doctorant Simon Debierre (HTD) pour son investissement dans le suivi du bon déroulement de l'édition 2022 de la journée d'études des doctorants de l'EPHE - PSL.

Le comité d'organisation de la Journée Transversale des doctorants 2022 se compose de :
Victor Baptiste (HTD), Achille Bertrand (HTD), Cécile Bigot (RSP), Nora Bourquin (RSP),
Caterina Casati (HTD), Simon Debierre (HTD), Pauline Deschamps-Kahn (HTD), Barthélémy
Enfrein (RSP), Valérie Font (HTD), Florent Guérif (HTD), Agathe Guy (RSP), Mathilde Naar
(RSP), Victoria Poillerat (SIEB), Aurélien Ros (HTD), Claire-Marie Viennet (RSP).

Remerciements	3
Sommaire	5
Préface par <i>Christophe Grellard, directeur de l'ED 472</i>	6
Introduction par <i>Barthélémy ENFREIN, pour le comité d'organisation</i>	9
Partie 1 - Définir la matière	12
- La matière, sa détection, sa caractérisation et sa mesure au cœur de la recherche scientifique. Recherche de défauts génétiques responsables d'immunodéficiences primaires chez l'homme : étude de la cryptococcose <i>Mélanie Migaud</i>	13
- <i>Necessarium materia ad omne</i> : le refus proclien de l'identification mal-matière de Plotin <i>Claudia Gianturco</i>	21
Partie 2 - Appréhender et transformer la matière	30
- La matérialité dans le processus créatif d'une peinture révélé par l'imagerie scientifique : l'exemple du dessin sous-jacent <i>Pauline Deschamps-Kahn</i>	31
- Les peintres et la scène : matière picturale et matériaux dans l'œuvre scénographique d'Antoni Clavé (1913-2005) <i>Sylvia Hérisse</i>	41
- L'immatriculation des chaloupes sardinières en Cornouaille (1852–1914) <i>Yoann De Roeck</i>	47
Partie 3 - La matière comme support d'information et de transmission	59
- Le mélanome cutané : entre transmission et transformation <i>Camila Castillo Ferrer</i>	60
- Image, matière et pouvoir : Représentation de classe et de genre à travers l'exemple des tenants d'armoiries dans les sceaux féminins au XIV ^e siècle en France et en Flandre <i>Chloé Gourgues</i>	65
Partie 4 - Aporie de la matière	76
- La matière muette, le défi méthodologique des temples d'Ashapuri <i>Johan Levillain</i>	77
- Appréhender l'objet archéologique hors contexte : le cas de la collection Mercier <i>Clothilde Azzi, Martin Jaillet et Mathilde Naar</i>	86
- L'immatérialité de la parole et de l'émotion dans la pratique de la recherche en sociologie <i>Claire Viennet</i>	98

Il est peu d'acteurs du monde académique qui, interrogés, nieraient l'importance de l'interdisciplinarité dans les pratiques scientifiques. Pourtant, chacun conviendra que la mise en œuvre réelle d'un tel objectif est difficile, pour ce qu'il suppose de conversion intellectuelle, de transformation de ses habitudes, de capacité à écouter ses collègues. C'est pour cette raison, finalement, que l'interdisciplinarité est, dans les faits, assez rarement pratiquée. Comme toute chose une telle démarche doit s'apprendre, progressivement et par la pratique. L'interdisciplinarité est inscrite dans l'histoire même de l'École Pratique des Hautes Études (université Paris Sciences et Lettres), et fait partie intégrante de son identité. Mais au sein de l'EPHE, il est un lieu où plus encore se manifeste le souci d'une telle démarche, c'est l'École doctorale 472 qui rassemble tous les doctorants de l'EPHE (et une partie de ceux de l'ENC-PSL), doctorants qui viennent d'horizons intellectuels extrêmement divers, de l'écologie à la cancérologie en passant par l'anthropologie, l'histoire de l'art ou la linguistique. Cette diversité est une richesse, et pour la faire fructifier, l'ED 472 organise chaque année une Journée transversale.

Le principe de ces journées consiste à rassembler, autour d'un thème fédérateur, de jeunes chercheurs venus d'horizons disciplinaires différents, afin de faire émerger des perspectives de dialogue, de coopération, et d'enrichissement mutuel. Ces journées sont organisées par les doctorants et pour les doctorants, avec le soutien de toute l'équipe de l'ED, et leur permet d'apprendre à mettre en place une journée d'études tant sur le plan scientifique que sur le plan logistique. C'est l'occasion pour eux de s'initier à l'organisation de la recherche. C'est l'occasion, aussi, pour eux, de créer du lien, de se retrouver autour d'un projet commun, et de trouver leur place comme membres de la communauté scientifique de l'EPHE.

Le choix du thème est fondamental pour faire émerger le dialogue entre les disciplines et permettre la confrontation des méthodes. Il est certain que le thème retenu en 2022, « matière, matériaux, (im)matérialité », est tout à fait judicieux car il incite à l'enquête. Chacun, sans doute, croit savoir plus ou moins confusément ce qu'est la matière tant le concept semble aller de soi. Pourtant dès que l'on cherche à le définir, à le mesurer, à l'encadrer, il nous échappe, et nous contraint à le rechercher dans ses manifestations les plus concrètes. Ce sont ces manifestations, et leurs limites, que donnent à voir les contributions de ce volume, où chacun a pu déployer son objet d'études, dans un cadre à la fois exigeant et bienveillant, en vue de susciter les discussions. Et ceux qui ont pu assister à cette Journée transversale se souviennent combien elles furent riches de débats.

La Journée transversale est donc un événement structurant pour notre École doctorale, mais aussi pour l'EPHE, dans la mesure où elle exemplifie notre volonté de promouvoir l'interdisciplinarité et la collaboration entre les trois sections de notre École. Elle procède de la conviction, qui anime plusieurs d'entre nous, que nous avons tout à gagner à confronter nos objets et nos méthodes par-delà les cloisonnements disciplinaires. C'est ce qui a toujours fait l'originalité et la force de l'EPHE, et c'est ce que s'efforce de promouvoir l'École doctorale qui est l'un des lieux, trop rares peut-être, où se retrouvent les sections Sciences de la Vie et de la Terre, Sciences Historiques et Philologiques et Sciences Religieuses. Les ED sont des écosystèmes fragiles mais nécessaires au succès des doctorants, et il faut s'efforcer de les préserver autant que possible, de leur donner les moyens d'agir et de réaliser leurs missions au service de la recherche et de la formation doctorale. La pluridisciplinarité et l'interdisciplinarité sont au cœur de tous les discours de politique scientifique à quelque échelon que ce soit. Pour éviter de se payer de mots, il faut pouvoir apprendre la pratique de cette interdisciplinarité. La structure actuelle de l'ED, avec ses trois mentions, en fait précisément l'un des lieux où cet apprentissage peut avoir lieu, dès le début de l'initiation à la recherche. Ce sont les doctorants de cette ED qui, par la qualité de leurs travaux, portent témoignage de son utilité et de ses succès.

Christophe Grellard

Directeur de l'ED 472

INTRODUCTION

Image de couverture : Vierge à l'Enfant de Perugino, conservée au Museo e Real Bosco di Capodimonte (Naples), réflectographie infrarouge - lumière visible - fausse-couleurs, Walter/Deschamps-Kahn.

Les quelques lignes qui suivent visent à introduire les contributions de ce volume qui reprend les communications faites lors de la Journée transversale des doctorantes et doctorants de l'École Pratique des Hautes Études du 8 avril 2022. Au sein du comité d'organisation, nous avons retenu comme thème : « Matière, matériaux et (im) matérialité » considérant que c'était là un thème pertinent pour nos recherches, capable de fédérer les quelques six cents jeunes chercheurs de l'École Doctorale 472.

Dans son *Dictionnaire philosophique* à l'entrée « Matière », Voltaire écrit : « les sages à qui on demande ce que c'est que l'âme répondent qu'ils n'en savent rien. Si on leur demande ce que c'est que la matière ils font la même réponse. Il est vrai que des professeurs et surtout des écoliers savent parfaitement tout cela et quand ils ont répété que la matière est étendue et divisible il croit avoir tout dit. [...] Cet être presque inconnu qu'on nomme matière est-il éternel ? Toute l'Antiquité l'a cru¹. »

Au-delà de la polémique avec les héritiers d'Aristote, notamment avec les lecteurs de Thomas d'Aquin, Voltaire souligne bien cette difficulté à définir la matière, à en donner toutes les caractéristiques. Certes, dans une perspective empiriste, on peut penser que la matière est connaissable par les sensations, qu'on peut la peser, la mesurer, la décomposer -c'est-à-dire l'analyser- mais il n'empêche que la matière reste souvent incompréhensible dans sa totalité à tel point que face à elle on puisse éprouver un embarras qui ressemble à celui que produit la velléité de saisir la réalité du temps. La matière a une longue histoire, métaphysique mais aussi physique, dont la complexité est croissante depuis des milliards d'années en partie par le biais de l'évolution du vivant, en partie parce que le cerveau de l'*homo sapiens* est un remarquable outil pour concevoir des formes nouvelles de la matière.

Forts des trois mentions différentes des doctorats de l'EPHE, nous avons voulu nous affronter à cette question de la définition de la matière avec l'ambition d'apporter notre humble pierre à la réflexion sur ce donné universel de l'expérience humaine qui est aussi le socle fondamental de toute recherche scientifique. Ainsi, on lira dans les pages qui suivent comment on peut scientifiquement définir la matière en biologie, avec la contribution de Mélanie Migaud, et également comment Proclus dénote la matière, en dialogue avec la définition proposée par Plotin, grâce aux pages de Claudia Gianturco.

Par-delà la matière est le matériau. Si la matière est un objet, quelque chose, un presque rien dira Augustin², qui fait face au sujet pensant, on peut toutefois obtenir un matériau en transformant de la matière première.

1. Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, « Matière », Londres, 1763.

2. Cf. Augustin, *Confessions*, XII, 8 : *illud autem totum prope nihil erat, quoniam adhuc omnino informe erat; iam tamen erat, quod formari poterat. tu enim, domine, fecisti mundum de materia informi, quam fecisti de nulla re paene nullam rem, unde faceres magna, quae miramur filii hominum.*

Le matériau, c'est l'effraction de la subjectivité dans l'objectivité fantasmée de la matière. Par sa main puis avec les prothèses de plus en plus sophistiquées qu'il a inventées, l'être humain a façonné la matière, se faisant l'égal de Dieu, et il est ainsi devenu lui aussi créateur.

Le matériau né de la matière répond peut-être d'abord à la satisfaction des besoins primaires de l'espèce : se nourrir, boire, avoir un abri ; mais la matière, devenue matériau, a aussi servi des desseins moins terre-à-terre, que ce soit au service d'un pouvoir ou d'une idéologie politique (que l'on pense à la mise en scène du pouvoir et à la monumentalité qui l'accompagne) dans une visée religieuse, avec un objectif intellectuel de conservation et de propagation du savoir, ou encore pour le culte du beau – le matériau étant alors travaillé pour lui-même, du moins sans utilité directe, se faisant presque autotélique. La variété des matériaux répond à celle de la matière. Les doctorants de la mention « Histoire, textes, documents » se sont particulièrement saisis de cette question de la métamorphose de la matière entre des mains humaines que ce soit autour des embarcations de marins, avec la présentation de Yoann De Roeck, ou de l'art, pictural ou scénographique, comme l'illustrent les textes de Pauline Deschamps-Kahn et de Sylvia Hérisse. Nous n'avons pas omis de nous pencher sur la question de ce que la matérialité fait à l'art, lui qui, bien souvent, est pensé comme quelque chose d'évanescent, échappant par là même à toute attache matérielle.

La matière vivante est toujours déjà support d'information et de transmission. Le vivant est une matière pleine d'informations et de données et à ce titre nos camarades de la mention « Systèmes intégrés, environnement et biodiversité » nous éclairent d'une façon toute particulière sur ce qu'est la matière. En parallèle, face à la matière, à la matière transformée qu'est le matériau, le chercheur ou la chercheuse adopte une posture différente de celle de l'artisan et de l'artiste. Il s'agit non plus de transfigurer la matière mais de la décoder, de la faire parler, d'en scruter les moindres détails pour en faire faillir du sens. Ce sens, joint à diverses informations, est déjà présent par lui-même dans la matière, dans la perspective des Sciences de la Vie et de la Terre. Dans le cas des Sciences Humaines, en revanche, c'est l'artiste, l'artisan, la société dans laquelle le matériau a été formé qui lui ont donné son ou ses sens. De même que le mélanome cutané transmet des informations afin de réguler et modifier son environnement comme l'explique Camila Castillo Ferrer, de même les sceaux féminins de la fin du Moyen Âge en France et dans les Flandres étudiés par Chloé Gourgues sont le support d'informations riches et variées sur les individus et les sociétés qui ont présidé à leur création.

La matière peut néanmoins rester muette, particulièrement lorsque le système de représentation ou de symboles qui a donné forme à ces matériaux ne nous est plus accessible ou lorsque le contexte immédiat de mise en forme de la matière nous échappe. Ce sont des problématiques mobilisées par le cas des temples d'Ashapuri que présente Johan Levillain ou celui des céramiques de la collection Mercier mises en lumière par Clothilde Azzi, Mathilde Naar et Martin Jaillet. Dans ces situations, l'entreprise de décodage évoquée plus haut se fait alors plus ardue. La matière résiste et son silence surplombe le chercheur ou la chercheuse. Il faut alors adopter d'autres méthodes, jouer sur les angles d'approche, pour comprendre l'objet matériel auquel on a affaire. En certains cas, la matière a totalement disparu puisqu'elle est, elle aussi soumise au devenir une fois transformée en matériau. Il n'y a plus que la trace, le *vestigium*, l'absence de la matière qui elle aussi peut être objet de l'enquête scientifique. Comment alors se positionner quand il n'y a plus rien plutôt que quelque chose ? Une autre question lancinante est celle de l'immatérialité du matériau : quelles sont les méthodes que les chercheurs en sciences humaines déploient quand leurs documents sont des entretiens, des paroles, des chants, en sociologie par exemple ? C'est ce que nous explique une étudiante de la mention « Religions et systèmes de pensées », Claire Viennet. Comment donner un sens figé à ce matériau dont la matérialité fuit ? Comment analyser, comment faire perdurer ce matériau si peu palpable si éphémère ? Comment alors définir une recherche en dehors de la matière ?

Il aurait été aussi sans doute intéressant – mais cela élargissait encore le champ de cette journée d'étude – de s'interroger sur la propension de l'être humain à vouloir à tout prix échapper à la matière, à s'abstraire le plus possible de celle-ci et cela peut se penser au moyen des différents fantasmes que nourrissent les nouvelles technologies.

Autant de questions que nous espérons avoir balayées, agitées, fait progresser ensemble au cours de cette journée. Riches de tous nos parcours, de tous nos points de vue, de toutes nos réflexions, les discussions et rencontres n'ont pu qu'être passionnantes et substantielles. Réfléchissons collectivement encore à cette matière qui d'objet du vécu humain est devenu le sujet de notre thèse et de nos recherches. Prenons aussi du recul sur ce thème alors peut-être pourrons nous pasticher Montaigne et affirmer : « je suis moi-même la matière de ma thèse¹ ». Bonne et plaisante lecture à chacune et chacun.

Pour le comité d'organisation de la Journée Transversale des doctorants 2022,
Barthélémy Enfrein.

1. Cf. Montaigne, Essais, « Au lecteur » : « Ainsi, lecteur, je suis moi-même la matière de mon livre [...] ».

PARTIE 1 : DÉFINIR LA MATIÈRE

LA MATIÈRE, SA DÉTECTION, SA CARACTÉRISATION ET SA MESURE AU CŒUR DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

Recherche de défauts génétiques responsables d'immunodéficiences primaires chez l'homme : étude de la cryptococcose

Mélanie Migaud

La question de la reproduction des êtres vivants et de la fabrication de la matière vivante est aussi vieille que le monde. Le naturaliste Aristote, au IV^e siècle av. J.-C., est sans doute le premier à l'avoir abordée de façon scientifique. Au XIX^e siècle, Louis Pasteur démontre que les microbes sont responsables des maladies infectieuses, révolutionnant ainsi la médecine. Pourtant exposés au même microbe, seule une minorité d'enfants et adultes infectés développent une maladie grave. Face à cette énigme, on peut soupçonner une composante génétique. La découverte de mutations a apporté la preuve que les maladies infectieuses graves sont aussi des maladies génétiques qui rendent les enfants vulnérables à tel ou tel microbe. C'est sur ce concept que se fondent aujourd'hui les travaux de recherche que je mène pour tenter d'élucider la raison de la survenue de formes sévères d'infections fongiques chez certains individus.

Conceptualiser la matière : théorie génétique de l'immunité

La matière, sa mesure, la recherche de l'impact de sa plasticité est au cœur de mon travail et en particulier du sujet que je traite dans le cadre de mon doctorat au sein du Laboratoire de Génétique Humaine des Maladies Infectieuses (GHMI, UMR 1163) sous la direction du Dr Anne Puel et du Dr Daniel Stockholm. L'objet du laboratoire est de déterminer les bases génétiques de la prédisposition ou de la résistance aux maladies infectieuses chez l'homme. Deux hypothèses de travail guident la démarche expérimentale du laboratoire. D'une part, l'agent infectieux microbien est nécessaire, mais non suffisant, au développement d'une maladie infectieuse. D'autre part, il existe une différence de degré et non de nature, au plan immunologique et génétique, entre les sujets qui développent une infection opportuniste rare et ceux qui développent une maladie infectieuse commune. De ces hypothèses découlent les corollaires suivants :

- tous les hommes ont un déficit immunitaire héréditaire, dès lors qu'ils sont vulnérables à au moins un agent infectieux,

Après un BTS Analyses Biologiques en 2006, Mélanie Migaud a occupé des fonctions de technicienne dans des laboratoires d'analyses médicales pendant deux ans. Elle entreprend en 2008 une Licence Professionnelle de Biotechnologies et dans le cadre de ce cursus, est recrutée au Laboratoire de Génétique Humaine des Maladies Infectieuses (institut IMAGINE, Paris) dans lequel elle occupe un poste d'Assistant Ingénieur puis d'Ingénieur d'Études après l'obtention d'un diplôme Ingénieur de l'EPHE en 2013. C'est dans ce laboratoire qu'elle poursuit actuellement son travail de doctorat sur l'identification et la caractérisation des bases génétiques, immunologiques et moléculaires responsables de la prédisposition aux infections fongiques invasives chez l'Homme en particulier par l'étude des infections par *Cryptococcus* spp.

- il existe une continuité et une variabilité génétique déterminant la résistance des hommes en miroir de la continuité et de la variabilité génétique déterminant la virulence des micro-organismes.

Dans ce contexte, le Dr Anne Puel et son équipe (dont je fais partie depuis 2008) travaillent sur la caractérisation clinique, génétique, moléculaire, cellulaire et immunologique de patients présentant une susceptibilité accrue à diverses infections fongiques, superficielles ou invasives, sans facteurs de risque acquis ou héréditaires connus.

Situation du sujet : utiliser les données connues. Il y a-t-il matière à se questionner ?

Les infections fongiques invasives (IFIs) sont des infections sévères, potentiellement mortelles, qui surviennent habituellement chez des patients atteints de déficits immunitaires (DI), acquis ou primaires (DIPs), et sont souvent associées à d'autres infections sévères (virales ou bactériennes). Les IFIs représentent un problème majeur de santé publique et génèrent une morbidité et une mortalité considérable dans le monde¹. Dans de rares cas, les IFIs se produisent chez des patients sans facteurs de risque acquis ou héréditaires (i.e. sans déficit immunitaire majeur) connus et qui sont par ailleurs sains². Nous émettons l'hypothèse que ces IFIs dites « idiopathiques » peuvent être dues à des défauts génétiques monogéniques qui affectent spécifiquement la réponse immunitaire vis-à-vis du pathogène responsable de l'infection. Nous cherchons à découvrir ces défauts génétiques et ensuite à les caractériser, en nous intéressant en

1. Chakrabarti, A. & Singh, R. « *The emerging epidemiology of mould infections in developing countries* ». *Curr. Opin. Infect. Dis.* 24, 521–526 (2011). Lass-Flörl, C. « *The changing face of epidemiology of invasive fungal disease in Europe* ». *Mycoses* 52, 197–205 (2009).

2. Casanova, J.-L. & Abel, L. « *The Genetic Theory of Infectious Diseases: A Brief History and Selected Illustrations* ». *Annu. Rev. Genomics Hum. Genet.* 14, 215–243 (2013).

particulier aux pathologies les plus couramment observées en Europe occidentale : l'aspergillose, la candidose et la cryptococcose. Dans le cadre de mon travail de doctorat, je m'intéresse en particulier à la cryptococcose.

Étude de la matière

Localisation et prévalence de la cryptococcose

La cryptococcose est une infection fongique causée par une levure encapsulée appartenant à la classe des Basidiomycètes. Les deux principales espèces pathogènes chez l'homme sont *Cryptococcus neoformans* (sérotypes A et D) et *Cryptococcus gattii* (sérotypes B et C). C'est un champignon saprophyte ; les sols contaminés par les déjections d'oiseaux (en particulier de pigeons) constituent le principal réservoir de *C. neoformans* tandis que les arbres tropicaux (plus de 50 espèces) constituent le principal réservoir de *C. gattii*³. Ces deux espèces ont une distribution géographique différente : *C. neoformans* est ubiquitaire et *C. gattii* est confiné aux régions subtropicales, bien que les récentes épidémies en Colombie britannique et dans le Nord-Ouest Pacifique aient démontré son émergence dans les régions tempérées. La prévalence de la cryptococcose est élevée, en particulier dans la population infectée par le VIH. Plus d'un million de cas sont signalés chaque année en Afrique subsaharienne, et plus de 600 000 patients infectés par le VIH décèdent par an, ce qui représente la quatrième cause de décès chez ces patients à risque d'infections opportunistes⁴.

Physiopathologie de la cryptococcose

La contamination par *Cryptococcus* spp. se fait par inhalation de spores pénétrant le poumon jusqu'aux alvéoles pulmonaires. Les macrophages alvéolaires sont les premières

3. Lin, X. & Heitman, J. « *The Biology of the Cryptococcus neoformans Species Complex* ». *Annu. Rev. Microbiol.* 60, 69–105 (2006).

4. Park, B. J. et al. « *Estimation of the current global burden of cryptococcal meningitis among persons living with HIV/AIDS* ». *Aids* 23, 525–530 (2009).

cellules immunitaires à rencontrer *Cryptococcus* spp. qui sera phagocyté par ces derniers (figure 1). Après fusion entre le phagosome et le lysosome, la levure sera éliminée par le macrophage grâce à des mécanismes oxydatifs (explosion oxydative par production de radicaux libres) et non oxydatifs (production de défensines). Les macrophages alvéolaires vont ensuite déclencher une réponse immunitaire dirigée contre *Cryptococcus* spp., caractérisée par le relargage de cytokines pro-inflammatoires (i.e. interleukine (IL)-2, IL-12, interféron (IFN)- γ), l'activation et le recrutement d'autres cellules immunitaires (i.e. polynucléaires neutrophiles, lymphocytes T cytotoxiques et cellules « Natural killer » (NK)), et la présentation d'antigènes⁵.

La principale présentation clinique de la cryptococcose est l'infection du système nerveux central (SNC) traduite cliniquement par une méningo-encéphalite et la présence de masses cérébrales mais il existe également des formes pulmonaires et cutanées (figure 1)⁶. Les principaux facteurs de risque prédisposant à une infection par *Cryptococcus* spp. sont d'origine acquise tels que l'infection par le VIH, la transplantation d'organes solides, les tumeurs malignes solides et hématologiques, le diabète de type 1 ou 2 déséquilibré, les traitements prolongés par corticostéroïdes ou les traitements immunosuppresseurs, et les facteurs de risques d'exposition (i.e. contact avec des pigeons). Parmi les DIPs, des cas d'infection par *Cryptococcus* spp. ont été rapportés principalement chez des patients atteints de lymphopénie T CD4+ idiopathique⁷, de

déficit autosomique dominant (AD) en GATA2⁸ et de déficit en CD40L (lié à l'X)⁹. De rares cas ont été décrits chez des patients présentant des mutations gain de fonction du gène STAT1 (AD)¹⁰. Enfin, des patients présentant des autoanticorps neutralisants contre l'IFN- γ ¹¹ ou contre le « granulocyte macrophage-colony stimulating factor » (GM-CSF)¹² ont été rapportés avec des infections du SNC ou pulmonaires par *C. gattii* et dans une moindre mesure, par *C. neoformans*.

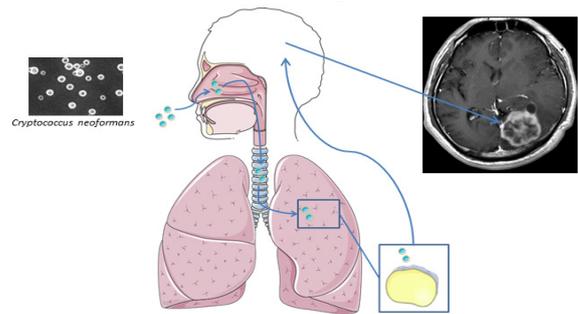


Figure 1 – Physiopathologie : modèle d'infection proposé

La cryptococcose survient après inhalation de spores pénétrant le poumon jusqu'aux alvéoles pulmonaires. Les macrophages alvéolaires sont les premières cellules à rencontrer *Cryptococcus* spp.. Après phagocytose, le macrophage va éliminer la levure après passage dans les lysosomes grâce à des mécanismes oxydatifs (burst oxydatif) et non oxydatifs (production de défensines). Il va ensuite déclencher une réponse immunitaire dirigée contre *Cryptococcus* spp. par le relargage de cytokines, l'activation et le recrutement d'autres cellules immunocompétentes, et la présentation de l'antigène. Dans le cadre de déficit immunitaire, le cryptocoque traverse la barrière hémato-encéphalique pour provoquer des infections du système nerveux central.

5. Gibson, J. F. & Johnston, S. A. « Immunity to *Cryptococcus neoformans* and *C. gattii* during cryptococcosis ». *Fungal Genet. Biol.* 78, 76–86 (2015).

6. Dromer, F. et al. « Determinants of disease presentation and outcome during cryptococcosis: The CryptoA/D study ». *PLoS Med.* 4, 0297–0308 (2007).

7. Zonios, D. I. et al. « Idiopathic CD4+ lymphocytopenia: Natural history and prognostic factors ». *Blood* 112, 287–294 (2008).

8. Vinh, D. C. et al. « Autosomal dominant and sporadic monocytopenia with susceptibility to mycobacteria, fungi, papillomaviruses, and myelodysplasia ». *Blood* 115, 1519–1529 (2010).

9. Winkelstein, J. A. et al. « The X-Linked Hyper-IgM Syndrome: Clinical and Immunologic Features of 79 Patients ». *Medicine (Baltimore)*. 82, 373–384 (2003).

10. Toubiana, J. et al. Heterozygous STAT1 gain-of-function mutations underlie an unexpectedly broad clinical phenotype. *127*, 3154–3165 (2016).

11. Browne, S. K. et al. « Adult-Onset Immunodeficiency in Thailand and Taiwan ». *N. Engl. J. Med.* 367, 725–734 (2012).

12. Rosen, L. B. et al. « Anti-GM-CSF Autoantibodies in Patients with Cryptococcal Meningitis ». *J. Immunol.* 190, 3959–3966 (2013).

L'ensemble de ces données suggèrent que les lymphocytes T CD4+, le GM-CSF et l'IFN- γ ont un rôle majeur dans la défense contre *Cryptococcus* spp.

Hypothèse de travail

L'hypothèse principale de mon projet de thèse cherche à démontrer qu'une cryptococcose survenant chez un individu sans facteurs de risque connus peut résulter de la présence d'autoanticorps dirigés contre des cytokines (GM-CSF, IFN- γ) ou d'un défaut génétique héréditaire affectant spécifiquement la réponse immunitaire dirigée contre le cryptocoque.

Recrutement des patients

Une cohorte de patients (incluant des cas sporadiques ou issus de familles multiplexes et/ou consanguines) présentant des cryptococcoses invasives sans facteurs de risques acquis (en particulier une infection par le VIH) ou héréditaires est recrutée par le laboratoire grâce à des collaborations nationales et internationales avec des cliniciens. Les patients sont inclus dans la cohorte après la signature d'un consentement libre et éclairé et en accord avec les lois bioéthiques en vigueur de leur pays d'origine. Aujourd'hui, la cohorte de patients « à priori » sains, sans facteurs de risques identifiés, présentant une infection à cryptocoque compte plus de 60 patients.

Échantillons biologiques : transformer la matière

Des échantillons sanguins, de l'acide désoxyribonucléique (ADN) ou des biopsies de peau sont obtenus pour chaque patient, et les individus apparentés si possible. À partir du sang, de l'ADN est extrait, du plasma congelé, les cellules mononucléées du sang périphérique (PBMCs) sont isolées par gradient de Ficoll et congelées et seront utilisées ultérieurement pour l'établissement de lignées (immortalisations de lymphocytes B et T) ou pour des expériences in vitro. Des fibroblastes et des kératinocytes sont générés, cultivés et congelés à partir des biopsies cutanées.

Détection, mesure et caractérisation de la matière dans la matière

Les anticorps : matériel de défense contre les attaques extérieures concept, du soi et du non soi

Le soi d'un individu est représenté par l'ensemble des molécules résultant de l'expression de son génome et donc toléré par l'organisme (n'induisant pas de réaction immunitaire). Par extension, le non soi d'un individu est l'ensemble des molécules différentes du soi qui, présentes dans l'organisme, vont déclencher des réactions immunitaires comme la production d'anticorps spécifiques pour se défendre. Mais parfois, le mécanisme de tolérance du soi très finement régulé peut être perturbé, ce qui peut avoir pour répercussion la survenue de réactions auto-immunes. L'auto-immunité est la conséquence d'un système immunitaire qui s'emballé et dépasse son rôle de défense contre les agents extérieurs ou intrus pour s'attaquer aux propres cellules de l'organisme. Une maladie auto-immune est due à une hyperactivité du système immunitaire qui se retourne contre ses propres cellules et peut par exemple se caractériser par la production d'auto-anticorps (anticorps dirigés contre des molécules du soi) (figure 2).

Étude fonctionnelle : les auto-anticorps

J'ai effectué la recherche d'auto-anticorps anti-GM-CSF et anti-IFN- γ par test ELISA à partir des plasmas de patients car comme cela a été évoqué précédemment, il a été démontré que ces molécules sont essentielles à la défense contre le cryptocoque. Ce criblage n'a pas permis de détecter des auto-anticorps anti-IFN- γ dans le plasma des patients testés. En revanche, il a permis de mettre en évidence des titres élevés d'auto-anticorps anti-GM-CSF chez 8 patients. D'autres auto-anticorps contre d'autres cytokines telles que l'IL-17A, l'IL-17F, l'IL-22 et l'IFN- α , ont été recherchés et non pas été détectés dans le plasma de ces patients (figure 2).

Afin de mettre en évidence l'activité neutralisante de ces auto-anticorps (c'est-à-dire leur capacité à bloquer l'action de la molécule

visée), j'ai développé un test fonctionnel qui vise à marquer la phosphorylation d'un facteur de transcription (STAT5) par cytométrie de flux après stimulation de cellules par du GM-CSF, en présence ou en l'absence du plasma des patients. Ce test m'a permis de démontrer que l'ensemble des auto-anticorps anti-GM-CSF détectés chez nos patients avaient une activité neutralisante forte qui a pour conséquence l'absence de phosphorylation du facteur de transcription STAT5. J'ai démontré parallèlement que les cellules testées sont capables de phosphoryler STAT5 à l'aide d'une stimulation par de l'Interleukine 3 (IL-3) en présence du plasma du patient prouvant définitivement la corrélation entre la présence d'auto-anticorps anti-GM-CSF et l'abolition de la fonction biologique en aval (figure 2).

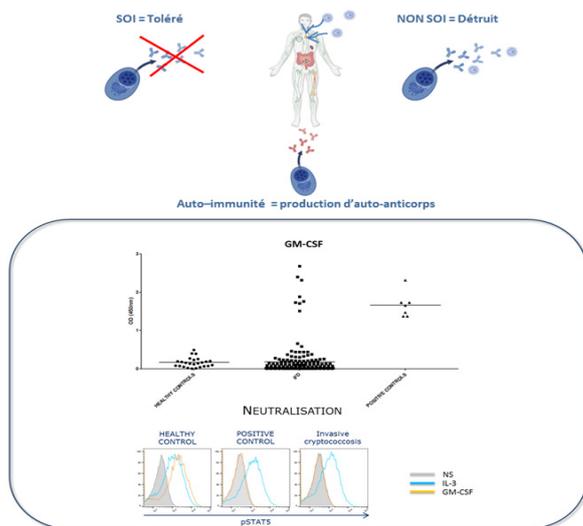


Figure 2 : Auto-immunité et auto-anticorps

Réaction inappropriée du système immunitaire vis-à-vis des constituants du soi (rupture de la tolérance au soi) aboutissant à une production d'auto-anticorps dirigés contre les cytokines : phénocopies des erreurs innées de l'immunité.

Résultats de recherche d'auto-anticorps anti GM-CSF dans le plasma par ELISA : titres élevés d'auto-anticorps anti-GMCSF par technique ELISA chez les patients en comparaison au contrôle positif (individu connu pour présenter des titres élevés d'auto-anticorps anti-GM-CSF) et aux contrôles négatifs (plasmas issus d'individus sains).

Test de neutralisation des auto-anticorps anti-GM-CSF par cytométrie de flux : absence de phosphorylation de la protéine STAT5 après stimulation par le GM-CSF en présence des plasmas des patients testés et du contrôle positif. La phosphorylation est normale après stimulation avec de l'IL-3. Les patients présentent donc des auto-anticorps anti GM-CSF plasmatiques neutralisants.

L'ADN : matériel support de l'information génétique, structure figée ou système dynamique ?

Depuis la publication de la structure en double hélice de la molécule d'ADN par Watson et Crick en 1953, les progrès pour l'étude du code génétique n'ont cessé de croître pour atteindre l'aboutissement du décodage du génome entier d'un individu en 2008. Ces progrès de décodage nous amènent à nous poser les questions suivantes :

- comment appréhender cette matière support de l'information génétique ?
- sous quel angle peut-on l'analyser ?

Parfois le code génétique, caractérisé par l'enchaînement de nucléotides, ne tolère pas les changements : on parle alors de mutation. Les mutations génétiques sont donc caractérisées par un changement dans la séquence de nucléotides qui s'est produit dans l'ADN, de fréquence rare (inférieure à 1 pour 100 000) et qui a pour conséquence un changement ou une dégradation de la fonction biologique du gène muté. À titre de comparaison, à l'échelle d'un livre qui contiendrait environ 35 000 000 de caractères, il y aurait une faute de frappe qui changerait une lettre dans un mot : c'est ce que je cherche à identifier dans la cohorte de patients recrutés.

Dans l'étude de l'infiniment petit, je séquence l'ADN, matière support de l'information génétique dont la moindre variation peut donc avoir des conséquences entre autres sur le système immunitaire, la production d'anticorps et la reconnaissance du soi et du non soi.

Caractériser la matière : élaborer des stratégies de recherches de défauts génétiques

Pour permettre l'identification et la caractérisation fonctionnelle de mutations responsables de la susceptibilité au cryptocoque, j'emploie une approche génératrice d'hypothèses, par séquençage de l'ensemble des régions codantes du génome (*Whole Exome Sequencing* : WES), en s'appuyant sur l'étude de cas sporadiques ou familiaux provenant de nombreux pays.

J'analyse les résultats du séquençage de l'exome grâce à un logiciel élaboré spécifiquement et qui permet de rechercher des variations rares (fréquence

allélique mineure < 1%) soit par approche type « gène candidat », soit par approche type « exome entier ». Les recherches sont effectuées en fonction du phénotype clinique du patient mais aussi en fonction du mode de transmission de la maladie: dans le cas des familles consanguines, ce sont les défauts génétiques à transmission autosomique récessive (AR) ou liées à l’X qui sont recherchés dans un premier temps (variations homozygotes, hétérozygotes composites, hémizygotte) et dans le cas de familles multiplexes ou de cas sporadiques issus de famille sans consanguinité, c’est le modèle de transmission autosomique dominant (AD) qui est privilégié (variations hétérozygotes transmises ou « de novo »). L’analyse par trio (patient avec ses deux parents) est très utile dans cette dernière configuration puisqu’elle permet d’exclure toutes les variations hétérozygotes présentes chez les parents (ce type d’analyse n’est possible qu’avec un modèle de pénétrance complète). Seules les variations candidates rares, non rapportées dans la population générale et donc potentiellement responsables du défaut, sont retenues. La sélection est faite à l’aide de l’analyse de bases de données telles que 1000 génomes, gnomAD (*The Genome Aggregation Database*) ou ExAC (*The Exome Aggregation Consortium*).

Étude génétique

L’analyse des résultats du séquençage de WES ainsi que le séquençage par technique Sanger m’a permis d’identifier des défauts génétiques dans quatre gènes différents pour six patients issus de cinq familles différentes. Trois patients souffrant de cryptococcose neuro-méningée ou pulmonaire associée à une candidose cutanéomuqueuse chronique présentent des mutations hétérozygotes gain de fonction du gène STAT1¹³. Le mécanisme physiopathologique entre la survenue d’une cryptococcose et le défaut génétique STAT1 gain de fonction reste encore à élucider. De plus, j’ai mis en évidence une insertion homozygote provoquant un décalage du cadre de lecture et

13. Toubiana, J. et al. Heterozygous STAT1 gain-of-function mutations underlie an unexpectedly broad clinical phenotype. *127*, 3154–3165 (2016).

un codon stop prématuré dans le gène RelB chez un patient d’origine turque, issu d’une famille consanguine, ayant fait une cryptococcose neuro-méningée. Ce défaut est actuellement en cours de caractérisation par un autre doctorant de l’équipe. Un deuxième patient turc, issu d’une famille consanguine, a été identifié avec une mutation homozygote du gène IL12RB1, responsable classiquement de la susceptibilité mendélienne aux infections par mycobactéries. Cette mutation d’un site d’épissage résultant en une anomalie d’épissage (saut complet de l’exon 8) entraîne la formation d’un codon stop prématuré. Enfin, j’ai identifié un nouveau variant rare hétérozygote du gène NFKB2 chez un patient français qui présente une cryptococcose pulmonaire sévère et persistante. Ces variants sont également en cours de caractérisation au sein de l’équipe afin de mettre en évidence le caractère délétère de celles-ci et la corrélation entre leur présence et les manifestations cliniques des patients.

Utiliser la matière : immunité à médiation cellulaire

J’ai mis au point et réalisé un test de criblage sur cellules sanguines qui permet d’explorer une voie de signalisation chez des contrôles. J’ai pu obtenir auprès d’une équipe de l’institut Pasteur avec qui nous collaborons des souches de cryptocoques tués par la chaleur, avec lesquelles je stimule des cellules sanguines pour explorer par ELISA la réponse cellulaire à ses stimuli. J’ai effectué plusieurs expériences de stimulation, les résultats obtenus sont encourageants et ont permis d’affiner nos connaissances sur le type de molécules qui interviennent dans la défense anti-cryptocoque.

Invisible, la matière représentée : modèle proposé

Afin de représenter la défense anti-cryptocoque chez l’homme je construis et essaye de compléter un modèle qui nous sert à la compréhension de ce que nous ne voyons pas. Il faut cependant toujours garder à l’esprit qu’il s’agit d’un modèle qui n’est que partiel et figé comparativement à la réalité que nous savons beaucoup plus complexe et dynamique. Cette représentation schématique

nous permet d'appréhender les acteurs et peut être complétée au gré des découvertes mais ne reflète pas pour autant la complexité de la réalité. Le paradoxe est bien pourtant que nous nous appuyons sur ceux-ci pour élaborer nos concepts (figure 3).

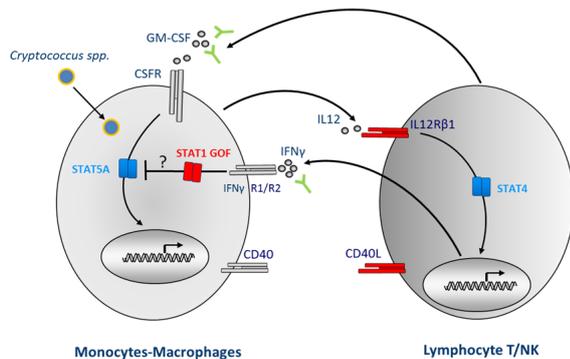


Figure 3 : Représentation hypothétique de l'immunité anti-cryptococcose chez l'homme

Les déficits immunitaires héréditaires identifiés chez l'homme et prédisposant à la cryptococcose sont indiqués en rouge, les gènes candidats en bleu et les auto-anticorps en vert. Schématiquement, la levure infecte le macrophage ou la cellule dendritique (DC) produisant de l'IL-12 qui va se lier à son récepteur (hétérodimère IL-12Rβ1 et IL-12Rβ2) exprimé par les lymphocytes T et les cellules NK qui vont produire de l'IFN-γ en réponse à cette activation. L'IFN-γ va se lier à son récepteur (tétramères de 2 sous-unités IFN-γR1 et IFN-γR2) sur les monocytes, macrophages et les DC (mais aussi les lymphocytes T). Cette liaison va activer le facteur de transcription STAT1 qui va stimuler la production de cytokines pro-inflammatoires dont l'IL-12 et augmenter l'activité fongicide du macrophage. Le GM-CSF produit par les NK et les lymphocytes T, va se fixer sur son récepteur (hétérodimère α/βc) sur le monocyte-macrophage et activer le facteur de transcription STAT5, ce qui permet d'augmenter l'activité de phagocytose, la maturation et le relargage de cytokines pro-inflammatoires. Les conséquences du gain-de-fonction (GOF) de STAT1 sur l'immunité dirigée contre *Cryptococcus spp.* sont encore inconnues à ce jour.

Conclusion

En conclusion, on peut être amené à se questionner sur le bienfondé ou la nécessité de faire toutes ces expériences pour chercher à appréhender ce que l'on ne voit pas, mesurer ou détecter la matière ou l'absence de matière en biologie. À mon sens voici les principales

motivations qui expliquent mon engouement pour mon travail et l'importance que je lui porte.

Les infections fongiques invasives, en particulier la cryptococcose, représentent un problème croissant de Santé Publique par l'augmentation de la population à risque, l'émergence d'espèces pathogènes et l'augmentation de résistances aux traitements. Elles sont une cause de morbidité sévère et responsable d'une mortalité importante à travers le monde. Il est donc primordial d'identifier et de comprendre les mécanismes de la réponse immunitaire mis en jeu au cours de ces infections, mécanismes encore mal connus à ce jour.

L'identification de défauts génétiques ou de mécanisme de phénotopies tels que les auto-anticorps prédisposant à la cryptococcose permet d'améliorer la compréhension de la physiopathologie de l'infection chez ces patients, la mise en évidence des mécanismes cruciaux de la réponse immunitaire vis-à-vis du champignon, et la possibilité de développer de nouvelles immunothérapies ciblées, ou de nouveaux moyens de prévention.

De manière plus générale, en exploitant les outils et concepts d'épidémiologie génétique et de génétique moléculaire parfaitement maîtrisés dans le laboratoire, l'identification de gènes de prédisposition aux infections fongiques invasives permet la dissection des mécanismes de la réponse immunitaire antifongique, et de la réponse anti-cryptocoque dans mon cas particulier ainsi qu'une meilleure prise en charge des patients. Ces études sont essentielles d'un point de vue clinique pour une meilleure caractérisation phénotypique des patients, et une prise en charge améliorée : disponibilité de diagnostic moléculaire, conseil génétique possible en cas de diagnostic positif et, développement de nouvelle immunothérapie. En plus des implications médicales, ces travaux apportent des connaissances essentielles pour la compréhension des mécanismes de la réponse immunitaire antifongique chez l'homme en conditions naturelles d'infection.

Bibliographie

- Browne, S. K. *et al.* Adult-Onset Immunodeficiency in Thailand and Taiwan. *N. Engl. J. Med.* 367, 725–734 (2012).
- Casanova, J.-L. & Abel, L. The Genetic Theory of Infectious Diseases: A Brief History and Selected Illustrations. *Annu. Rev. Genomics Hum. Genet.* 14, 215–243 (2013).
- Chakrabarti, A. & Singh, R. The emerging epidemiology of mould infections in developing countries. *Curr. Opin. Infect. Dis.* 24, 521–526 (2011).
- Dromer, F. *et al.* Determinants of disease presentation and outcome during cryptococcosis: The CryptoA/D study. *PLoS Med.* 4, 0297–0308 (2007).
- Gibson, J. F. & Johnston, S. A. Immunity to *Cryptococcus neoformans* and *C. gattii* during cryptococcosis. *Fungal Genet. Biol.* 78, 76–86 (2015).
- Lass-Flörl, C. The changing face of epidemiology of invasive fungal disease in Europe. *Mycoses* 52, 197–205 (2009).
- Lin, X. & Heitman, J. The Biology of the *Cryptococcus neoformans* Species Complex. *Annu. Rev. Microbiol.* 60, 69–105 (2006).
- Park, B. J. *et al.* Estimation of the current global burden of cryptococcal meningitis among persons living with HIV/AIDS. *Aids* 23, 525–530 (2009).
- Rosen, L. B. *et al.* Anti-GM-CSF Autoantibodies in Patients with Cryptococcal Meningitis. *J. Immunol.* 190, 3959–3966 (2013).
- Toubiana, J. *et al.* Heterozygous STAT1 gain-of-function mutations underlie an unexpectedly broad clinical phenotype. 127, 3154–3165 (2016).
- Vinh, D. C. *et al.* Autosomal dominant and sporadic monocytopenia with susceptibility to mycobacteria, fungi, papillomaviruses, and myelodysplasia. *Blood* 115, 1519–1529 (2010).
- Winkelstein, J. A. *et al.* The X-Linked Hyper-IgM Syndrome: Clinical and Immunologic Features of 79 Patients. *Medicine (Baltimore)*. 82, 373–384 (2003).
- Zonios, D. I. *et al.* Idiopathic CD4+ lymphocytopenia: Natural history and prognostic factors. *Blood* 112, 287–294 (2008).

NECESSARIUM MATERIA AD OMNE : LE REFUS PROCLIEN DE L'IDENTIFICATION MAL- MATIÈRE DE PLOTIN

Introduction

Celui de la matière est l'un des thèmes centraux et peut-être les plus ambivalents de l'histoire de la philosophie ; comme indiqué dans le titre, l'intention de cet article est d'aborder ce thème en le rattachant à un autre tout aussi central et problématique, celui du mal, en particulier chez le philosophe néoplatonicien du V^e siècle Proclus et dans son refus de la célèbre identification de la matière au mal par Plotin (III^e siècle), le premier grand représentant du Néoplatonisme.

L'identification mal-matière de Plotin

Si l'on prend en considération la structure néoplatonicienne métaphysique – et/ou théologique – du réel, on voit bien comment et pourquoi dans la tradition néoplatonicienne le problème du mal est central : le Néoplatonisme présente systématiquement une stricte et spécifique hiérarchisation de la réalité, qui imprègne autant le monde intelligible, parfait et immuable, que le monde sensible, changeant et imparfait. Une hiérarchie dont le sommet est constitué par le fondement absolu – dans son sens le plus spécifique de ab-solutus, « détaché de » – qui, à partir de Plotin, est appelé *ἔν*, c'est-à-dire « Un » : le principe premier, la cause première de toutes les choses qui sont, décliné comme *ἀπλούστατον* – « absolument simple » –, au-delà de l'Être lui-même, de toute relation, détermination et différence, identifié au Bien absolu. Précisément en tant que tel, l'Un constitue le fondement de l'unité globale de l'Être : on a, de cette façon, une structure providentiellement ordonnée et harmonieuse du réel, par laquelle la réalité tout entière descend de l'Un, et par laquelle, à l'inverse, tout ce qui descend de l'Un désire et doit nécessairement y revenir¹.

1. Pour une étude plus approfondie sur le Néoplatonisme et sur la structuration néoplatonicienne du réel, cfr. M. ABBATE, *Parmenide e i neoplatonici. Dall'essere all'Uno e al di là dell'Uno*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2010, et ID., *Tra esegesi e teologia. Studi sul Neoplatonismo*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2012.

Claudia Gianturco

Claudia Gianturco est doctorante en Philosophie de l'Antiquité Tardive à l'Université de Salerne (doctorat RAMUS ; tuteur prof. Michele Abbate) et à l'École Pratique des Hautes Études de Paris (ED 472, mention RSP ; tuteur prof. Philippe Hoffmann). Son projet de recherche porte sur le problème du mal dans Proclus et chez le Pseudo-Denys. Principaux intérêts de recherche: la tradition Néoplatonicienne, avec une attention particulière pour Proclus et le Pseudo-Denys ; la philosophie Cynique ; la philosophie Esthétique. Elle a à l'actif des publications dans des revues et des miscellanées et a participé en tant que conférencière à diverses conférences internationales.

C'est précisément dans cette structuration parfaite de la réalité que le problème du mal émerge clairement, dans toute sa pertinence : si tout dérive de l'Un, identifié au Bien, d'où vient le mal ? Plotin aborde ce thème dans le Traité 51 (*Ennéade I 8*), significativement intitulé « Que sont les maux et d'où viennent-ils ? » ; comme on le sait, la réponse de Plotin consiste à identifier le mal à la matière. Son raisonnement consiste à affirmer que « Le mal ne peut se trouver dans les êtres, et encore moins dans ce qui est au-delà des êtres, car ces choses-là sont bonnes. Reste donc, s'il est vrai que le mal existe, qu'il existe parmi les non-êtres, comme s'il était une sorte de forme du non-être »². Il est important de préciser qu'en affirmant que le mal correspond à une forme de non-être, Plotin reprend la fameuse distinction présente dans le *Sophiste* de Platon³ entre deux types de non-être : I) le τὸ μὴ ὄν, « non-être relatif », qui se pose comme autre et différent par rapport à l'être et précisément en vertu de ce rapport il participe nécessairement à l'être lui-même, et II) le τὸ μηδαμῶς ὄν, « non-être absolu », qui en tant que tel n'existe absolument d'aucune façon, n'a pas de place dans l'existence, et correspond donc plutôt au néant. Pour Plotin, le mal ne peut pas correspondre au τὸ μηδαμῶς ὄν du *Sophiste*, c'est-à-dire au non-être absolu, car celui-ci, conformément à Platon, n'existe pas du tout : le mal correspond plutôt à la forme de négation représentée par le τὸ μὴ ὄν, le non-être relatif, car précisément en tant qu'il se pose comme autre par rapport à l'être – ou mieux, comme son contraire – il faut présupposer qu'il possède une certaine

forme d'existence (bien que, ou justement, comme contrariété). Il s'ensuit que pour Plotin le mal ne peut être que négation et στέρησις (« privation ») de l'être, au sens du non-être relatif.

Étant opposé au Bien, le mal représente donc le contraire du genre parfait d'existence observé dans le monde intelligible, et il est donc le contraire de l'indépendance, de la mesure, de la forme, de la perfection : « On peut déjà arriver à se représenter le mal comme l'absence de mesure par rapport à la mesure, comme ce qui est illimité par rapport à la limite, comme ce qui est dépourvu de forme par rapport à ce qui produit la forme, comme ce qui est toujours en manque par rapport à ce qui se suffit à soi-même ; toujours indéfini, jamais stable, soumis à toutes sortes d'affections, insatiable, pauvreté totale. Et ces expressions désignent non pas les attributs accidentels du mal, mais d'une certaine façon sa nature »⁴.

C'est précisément de ces fondements que découle la célèbre identification plotinienne : la dimension qui correspond parfaitement à cette description, étant par nature absence totale de forme et de mesure, est pour Plotin précisément la ὕλη, la « matière », puisque non seulement dans la hiérarchie néoplatonicienne de réel elle occupe le tout dernier échelon de l'échelle hénologique, et pour cette raison elle ne peut que correspondre précisément à ce pôle opposé et le plus éloigné du Bien qu'est le mal, mais surtout parce que Plotin identifie la matière à une privation désignée comme permanente et donc imperméable à la forme et à l'être, qui pour cette raison ne peut que correspondre au mal premier⁵.

2. PLOTIN, *Ennéades, I 8 [51], 3, 1-5, traduction française : ID., Traité 51-54, présentés, traduits et annotés par L. Brisson, R. Dufour et al., sous la direction de L. Brisson et J.-F. Pradeau, GF Flammarion, Paris 2010, p. 41. Toutes les traductions contenues dans cet article et tirées du Traité 51 se réfèrent à cette édition. Texte original :*

« Οὐκ ἂν ἐν τοῖς οὕσι τὸ κακὸν ἐνεῖη, οὐδ' ἐν τῷ ἐπέκεινα τῶν ὄντων· ἀγαθὰ γὰρ ταῦτα. Λείπεται τοίνυν, εἴπερ ἔστιν, ἐν τοῖς μὴ οὖσιν εἶναι οἷον εἶδος τι τοῦ μὴ ὄντος ὃν καὶ περὶ τι τῶν μεμιγμένων τῷ μὴ ὄντι ἢ ὅπως οὖν κοινωνούντων τῷ μὴ ὄντι ».

3. Cfr. PLATON, *Sophiste*, 237b7-8 ; 241d3-7 ; 257-259.

4. PLOTIN, *Ennéades, I 8 [51], 3, 12-17, pp. 41-42. Texte original : « Ἦδη γὰρ ἂν τις εἰς ἔννοιαν ἤκοι αὐτοῦ οἷον ἀμετρίαν εἶναι πρὸς μέτρον καὶ ἄπειρον πρὸς πέρας καὶ ἀνείδεον πρὸς εἰδοποιητικὸν καὶ ἀεὶ ἐνδεὲς πρὸς αὐταρκες, ἀεὶ ἀόριστον, οὐδαμῆ ἔστώς, παμπαθές, ἀκόρητον, πενία παντελής· καὶ οὐ συμβεβηκότα ταῦτα αὐτῷ, ἀλλ' οἷον οὐσία αὐτοῦ ταῦτα ».*

5. La ὕλη (« matière ») est définie par Plotin comme « mal primaire » ou « mal en soi », puisque en tant que στέρησις (« privation ») elle est en elle-même dépourvue de tout le Bien ; à côté de cela, le philosophe identifie aussi des

En effet, Plotin souligne à plusieurs reprises que la matière est non-être, privation permanente, stérile, dépourvue de toute action causale propre, ombre, et que ceux-ci ne sont pas ses accidents, mais constituent son essence⁶.

Plotin déclare à ce propos dans le Traité 12 (Ennéade II 4) que « ce qui ne possède rien en tant qu'il est dans la pauvreté ou plutôt en tant qu'il est pauvreté, ce doit nécessairement être un mal. [...] Comment donc [la matière] ne serait-elle pas difforme ? Et comment ne serait-elle pas en tout point laide ? Comment ne serait-elle pas en tout point mauvaise ? »⁷, ce qui est confirmé dans le Traité 51, où Plotin affirme que « le mal ne réside pas dans une déficience quelconque, mais dans la déficience absolue [du bien] [...] Lorsque la déficience est totale, ce qui est précisément le cas de la matière, c'est là le mal réel qui n'a aucune part au bien »⁸. L'identification de la matière au

« maux secondaires », ainsi nommés parce qu'ils tirent leur être mauvais précisément de la participation à la matière et de la chute en elle. Il s'agit spécifiquement des corps, faits de matière, et des âmes individuelles, rendues mauvaises par l'association avec ce qui manque de mesure. En ce sens, les corps ne sont pas mauvais en eux-mêmes, en tant que corps, mais uniquement parce que la matière dont ils sont faits résiste à la forme ; de même, l'âme devient mauvaise lorsqu'elle est dominée par le corps, qui, l'entraînant dans la matière, lui fait oublier son origine divine, la rendant sujette à toutes les passions. Cfr PLOTIN, Ennéades, I 8 [51], 8, 37-45.

6. Voir spécifiquement : 1) l'Ennéade II 4 [12], dédiée à la matière, 2) Ennéades, III 6 [26], 9-19, et 3) Ennéades, I 8 [51], 11, 10.

7. PLOTIN, Ennéades, II 4 [12], 16, 20-25, traduction française : ID., Traités 7-21, présentés, traduits et annotés par L. Brisson, J.-M. Charrue et al., sous la direction de L. Brisson et J.-F. Pradeau, GF Flammarion, Paris 2003, pp. 260-261. Texte original : « Ὁ δ' ἄν μηδὲν ἔχη ἅτε ἐν πενία ὄν, μᾶλλον δὲ πενία ὄν, ἀνάγκη κακὸν εἶναι. [...] Πῶς οὖν οὐ δύσειδές; Πῶς δὲ οὐ πάντη αἰσχροῦν; Πῶς δὲ οὐ πάντη κακόν; ».

8. Ibid., I 8 [51], 5, 5-10, p. 45. Texte original : « Ἡ οὐκ ἐν τῇ ὀπωσοῦν ἐλλείπει, ἀλλ' ἐν τῇ παντελεῖ τὸ κακόν [...] Ἀλλ' ὅταν παντελῶς ἐλλείπη, ὅπερ ἐστὶν ἡ ὕλη, τοῦτο τὸ ὄντως κακὸν μηδεμίαν ἔχον ἀγαθοῦ μοῖραν ».

mal est donc complète, à tel point que Plotin arrive à définir la matière comme le καθ' αὐτὸ κακόν⁹, « le mal précisément en tant que mal », donc mal primaire / mal en soi / on pourrait dire : mal absolu¹⁰.

Venant au sujet de notre discours, il faut spécifier tout d'abord que la discussion de Proclus sur le problème du mal diffère de celle de Plotin. Il est important de souligner que le plus grand point de détachement et de critique de Proclus envers Plotin à cet égard concerne précisément l'identification du mal à la matière : comme on le verra, le risque d'une telle identification est pour Proclus non seulement d'arriver à faire du Bien la cause du mal, mais surtout, en dernier ressort, d'hypostatiser le mal, c'est-à-dire de lui donner une forme d'existence ontologiquement autonome et d'en faire un principe de l'être, en l'identifiant à une entité bien précise (la matière)¹¹. Ceci est absolument inacceptable pour Proclus.

9. Cfr. Ibid., I 8 [51], 3, 40.

10. Ceci évidemment pour résumer énormément et dans ses grandes lignes une conception de la matière et du mal comme celle plotinienne qui est certainement plus complexe et problématique ; pour en savoir plus, cfr par exemple : F. FERRARI, *Il dibattito antico intorno all'origine del male: Platone e la tradizione platonica*, « ERANOS », vol. 73, 2017, pp. 42-89 ; D.J. O'MEARA, *The Metaphysics of Evil in Plotinus: Problems and Solutions*, in J. Dillon-M. Dixsaut (ed. by) « Agonistes. Essays in Honour of Denis O'Brien », Ashgate, Williston 2005, pp. 179-85 ; J. PEPIN, *Plotin et le miroir de Dionysos (Enn. IV 3 [27], 12, 1-2)*, dans « Revue internationale de philosophie », vol. 24 (n. 92/2), 1970, pp. 304-320.

11. À mon avis, on peut affirmer que la critique proclienne à la discussion plotinienne du mal ne doit pas être entendue simplement comme une attaque contre l'identification mal-matière en tant que telle, mais plutôt que l'intérêt central de Proclus était d'attaquer tout ce qui sous-tend cette identification, d'abord : un usage erroné, selon Proclus, de la distinction entre le μὴ ὄν et le μηδαμῶς ὄν par Plotin, qui consisterait dans le fait que le mal, tout en coïncidant avec le non-être relatif, est pourtant identifiée par Plotin à un type de mal premier et absolu (la matière) et non avec un mal également relatif – comme la logique l'exigerait. L'intention principale de Proclus sera alors de démontrer,

Le refus proclien : la nécessité de la matière

Proclus entame son refus et son attaque contre l'identification mal-matière de Plotin dans le paragraphe 30 du *De Malorum Subsistentia*¹²

à l'encontre de Plotin bien qu'il ne le mentionne jamais, que la seule solution possible au problème du mal est de nier à la fois une subsistance ontologique autonome du mal et une causalité première et unique des maux, ce qui le conduira à affirmer le survenir du mal dans les êtres de manière tout à fait accidentelle – ce qui constitue la solution proclienne au problème du mal, qui consiste à définir le mal comme *παρῑπόστασις*, « forme d'existence collatérale ». Pour la distinction entre le *μη ὄν* et le *μηδαμῶς ὄν* chez Plotin et la critique de Proclus, cfr. D. O'BRIEN, *Plotinus on Evil: Proclus and the Author of the Divine Names*, in « *Defining Platonism, Essays in honor of the 75th birthday of John M. Dillon* », ed. by John F. Finamore and S. Klitenic Wear, *Franciscan University Press, Steubenville, Ohio 2017*, pp. 130-161. Sur le mal comme *παρῑπόστασις* et la conception proclienne du mal, cfr. M. ABBATE, *Parypóstasis : il concetto di male nella quarta dissertazione del "Commento alla Repubblica" di Proclo*, in « *Rivista di storia della filosofia* » 1 (1998), pp. 109-115 ; C. STEEL, *Proclus. On the Existence of Evil*, in « *Proceedings of the Boston area colloquium in ancient Philosophy* », vol. XIV (1998), pp. 83-102 ; A. C. LLOYD, *Parhypostasis in Proclus*, dans « *Proclus et son influence* », *Actes du Colloque de Neuchâtel (1985)*, éd. par G. Boss et G. Steel, avec une introduction de F. Brunner, *Zürich 1987*, pp. 145-157.

12. *Le De Malorum Subsistentia fait partie des Tria Opuscula de Proclus, dont nous ne possédons pas le texte original grec mais la traduction latine par Guillaume de Moerbeke (vers 1280). Les Tria Opuscula représentent une œuvre mature et systématique, dans laquelle Proclus recueille et ordonne ses réflexions sur la Providence, la Liberté humaine et la nature du Mal. À ce titre, ils doivent être rapportés à la totalité du système philosophique proclien, dont ils représentent une voie d'accès privilégiée. Pour des études sur les Tria Opuscula, cfr. les études de Boese: PROCLI DIADOCHI, Tria Opuscula (De providentia, libertate, malo). Latine Guglielmo de Moerbeka vertente et graese ex Isaaci Sebastocratoris aliorumque scripris collecta, ausg. von H. Boese, (« Quellen und Studien zur Geschichte der Philosophie », Bd. I), *Berolini 1960*, ainsi que la rétroversion grecque de Strobel : PROCLUS,*

(ouvrage spécifiquement consacré à la discussion du problème du mal). Nous nous retrouvons en particulier dans la structure argumentative-analytique commencée au paragraphe 11, à travers laquelle Proclus procède à l'analyse de tous les niveaux du réel, en partant du plus haut (celui de la divinité) et en procédant de manière descendante jusqu'au dernier niveau, pour trouver s'il est possible d'identifier l'origine du mal dans un niveau spécifique du réel, et si oui, dans lequel. Cette démarche l'amène inévitablement à analyser aussi le niveau de la matière – dont nous rappelons qu'il est précisément le dernier échelon de la hiérarchie – et il est tout d'abord intéressant de lire les mots employés par Proclus pour rapporter l'opinion de ceux qui affirment que la matière est le mal : « Si elle [la matière] est totalement un mal, comme certains le disent, c'est substantiellement qu'elle est un mal, d'où les mêmes tirent aussi la conclusion que la matière est le mal originaire et ce que les dieux producteurs détestent. Car le mal, qu'est-ce d'autre que l'absence de mesure et de détermination, et toutes les formes, quelles qu'elles soient, de privation du bien ? [...] Et tous ces modes existent dans la matière à l'état premier, non comme des éléments étrangers qui viendraient s'adjoindre à elle, mais comme étant elle-même et ce qui constitue son être. Alors le mal originaire, la nature du mal, la dernière de toutes choses, ce serait bien la matière. [...] La matière est le dernier des êtres : tous les autres sont nés pour agir ou pâtir, tandis qu'elle est neutre, puisque a été privée de la possibilité de l'un et de l'autre. Donc, la matière est le mal en soi ou le mal primaire»¹³.

Tria opuscula. Textkritisch kommentierte Retroversion der Übersetzung Wilhlehms von Meorbeke, ausg. von. B. Strobel, De Gruyter, Berlin/Boston, 2014.

13. PROCLUS, *De Malorum Subsistentia (désormais DMS)*, 30, 8-33, traduction française : ID., *Trois Études sur la Providence. De l'existence du mal (Tome III)*, texte établi et traduit par D. Isaac, note additionnelle par C. Steel, *Les Belles Lettres, Paris 2003*, pp. 68-69 (traduction légèrement modifiée). Toutes les traductions contenues dans cet article et tirées du *De Malorum Subsistentia* se réfèrent à cette édition. Texte original : « Si [materia] est totaliter malum,

Bien que Proclus ne le mentionne pas explicitement, il n'est pas difficile de reconnaître dans ces mots la théorie spécifiquement plotinienne de l'identification du mal à la matière: c'est donc à la théorie de Plotin que Proclus fait référence ici. Le problème pour Proclus est que cette identification ne peut qu'impliquer deux apories, qui s'avèrent impossibles et inacceptables: au paragraphe 31 il affirme en effet que si la matière était le premier mal alors 1) ou il faudrait considérer le bien comme la cause du mal, ou 2) il faudrait poser deux principes de l'être, l'un cause des biens, l'autre cause des maux¹⁴. Pour ce qui concerne la première option, on a vu au début du présent discours que dans une perspective néoplatonicienne tout ce qui existe dérive de l'Un, identifié au Bien absolu; cela signifie que la matière aussi dérive inévitablement, en dernière instance, de l'Un, puisque, bien qu'elle soit le dernier niveau de la hiérarchie qui procède de l'Un, elle fait néanmoins partie intégrante de cette hiérarchie. Mais nous avons aussi rappelé comment une autre thèse néoplatonicienne fondamentale consiste à affirmer que non seulement tout ce qui est *descend* de l'Un-Bien, mais aussi que tout ce qui est *désire* retourner au Principe, et le rejoindre comme sa

sicut aiunt quidam, secundum substantiam est malum, quod et dicunt illi, materiam le prime malum et quod odiunt dii facientes. Quid enim aliud est malum quam immensuratio et indeterminatio et omnia quecumque boni privationes? [...] Hec autem omnia in materia prime, non alia entia preter illam, sed illa et quod est ipsius esse. Malum ergo le prime et mali natura materia et omnium ultimum. [...] Ultimum autem entium materia: omnia enim alia facere aut pati nata sunt, hec autem neutrum, virtute amborum privata. Ergo automalum et le prime malum materia ».

14. Cfr *Ibid.*, 31, 7-16, p. 69 : « Mais si le mal c'est la matière [...], de deux choses l'une : ou on sera obligé de faire du bien la cause du mal ou on devra admettre l'existence de deux principes des êtres. Toute réalité quelle qu'elle soit doit, en effet, ou être principe des tous ou procéder d'un principe et la matière, si elle dérive d'un principe premier, doit, elle aussi, tenir du bien son accès à l'être ; si, par contre, elle est elle-même principe, il nous faut admettre l'existence de deux principes qui se combattent, le bien originaire et le mal originaire ».

propre fin et son suprême bien. Affirmer que la matière est le mal conduit ainsi à une première conséquence aporétique : d'une part le Bien serait mauvais, car il serait aussi la cause génératrice du mal, et d'autre part le mal, identifié à la matière, ne serait pas un mal, mais un bien, précisément parce qu'il descendrait de la cause première et tendrait en même temps vers elle. On comprend combien cela est non seulement contradictoire pour Proclus mais aussi absurde et totalement inacceptable¹⁵.

L'identification du mal à la matière conduit aussi, comme mentionné précédemment, à une deuxième aporie. En effet, si l'on refuse la possibilité qui vient d'être présentée mais on continue à vouloir affirmer que la matière est le mal premier, alors il faudrait admettre l'existence de deux principes, autonomes et équivalents : un principe du bien, cause seulement des biens, et un principe du mal, cause seulement des maux (qui correspondrait à la matière). Mais ce serait précisément hypostatiser le mal, c'est-à-dire lui donner une existence ontologique autonome, une causalité active et génératrice et donc aussi en faire une fin, de sorte qu'on poserait un dualisme de principes. Conformément, encore une fois, à la doctrine néoplatonicienne, cela est inacceptable et impossible pour Proclus : il existe et ne peut qu'exister un seul principe premier, fin ultime de toute réalité, à savoir l'Un, puisque seule la monade peut être le principe premier, l'origine et la fin de toutes choses¹⁶. Les deux apories sont

15. Cfr *Ibid.*, lignes 20-29, pp. 69-70 : « Il n'est pas possible que le mal procède du bien ; car de même que ce qui est cause des biens est un bien encore plus grand, de même aussi le principe générateur du mal devrait être un mal plus grand encore ; et le bien ne posséderait plus alors sa nature propre puisqu'il engendrerait le principe du mal. Mais s'il est constant que la créature aspire à ressembler à son créateur, le mal lui aussi devrait être un bien puisqu'il se bonifierait en assumant les qualités de sa cause ; d'où il ressort que le bien serait un mal en tant que cause du mal et le mal un bien en tant que produit du bien ! ».

16. Ce qui est confirmé aussi plus avant, dans le paragraphe 36, 10-16 (trad. : pp. 75-76) : « Si [la matière] était le mal, elle serait un dieu, un autre principe des êtres,

ainsi démasquées et montrées dans toute leur contradiction ; il s'ensuit que la matière n'est pas et ne peut pas être le mal.

Il faut aussi considérer une autre différence fondamentale entre la conception plotinienne et celle-ci proclienne de la matière : comme nous l'avons vu dans le paragraphe consacré à Plotin, ce dernier définit la matière comme privation (στέρησις). Cette identification disparaît chez Proclus : selon le philosophe, la matière ne peut être définie comme privation parce que, bien qu'elle soit dépourvue de forme et de mesure, ce manque est la condition nécessaire pour que la matière puisse accueillir toutes les formes et donc être productrice des différents êtres. De plus, le fait que la matière soit dépourvue de forme et de mesure implique, dans la perspective proclienne, que la matière elle-même a besoin de recevoir la forme et la mesure et que donc elle les désire, étant ceci la condition nécessaire – encore une fois – pour qu'elle puisse produire les différentes entités. On comprend que selon cette perspective, en vertu de ce besoin et de ce désir, la matière ne peut coïncider avec la privation d'être et de bien : donc, à nouveau, elle n'est pas le mal¹⁷.

Qu'est-ce donc que la matière pour Proclus ? On peut résumer sa réponse en quatre mots, « *necessarium materia ad omne* » : « S'il est vrai que la matière est nécessaire pour l'univers et que, en l'absence de la matière, le monde ne serait pas ce dieu grandissime et bienheureux, comment faire encore d'elle la cause de la nature du mal ? Autre est le mal, en effet, autre le nécessaire : celui-ci est ce sans quoi il est impossible d'être, celui-là est privation de l'être même. Si donc la matière se révèle elle-même comme indispensable à l'édification du monde dans sa totalité et si elle a été produite originellement pour être le réceptacle du devenir, pour en être, en quelque sorte, la

en lutte contre la cause des biens ; et il y aurait deux sources opposées auxquelles serait accordé libre cours, l'une des biens, l'autre des maux, de sorte que même pour les dieux il n'y aurait pas de vie sereine, étrangère aux difficultés des mortels, puisqu'ils auraient en face d'eux un élément hostile, hétérogène et, pour ainsi dire, perturbateur ».

17. Cfr *Ibid.*, 32, 11-31.

nourrice et la mère, comment soutiendrait-on qu'elle est le mal, et même le mal originaire ? »¹⁸. On peut constater que dans les dernières lignes de ce passage il y a une référence au *Timée* de Platon¹⁹, dans lequel ce dernier présente la *χώρα* – « matière »²⁰ – précisément en utilisant ces mots, c'est-à-dire « mère » (μήτηρ), « réceptacle » (ὑποδοχή), « universel, nourrice du devenir » (ὑποδοχή πάσης γενέσεως), puisqu'elle est le substrat nécessaire à la génération des différents êtres, sans forme pour qu'elle puisse accueillir toutes les formes, ou encore l'ἐκμαγεῖον, la « porte-empreinte » sur laquelle s'exerce l'impression par les modèles intelligibles pour que les différentes entités sensibles existent²¹. Et de fait plus loin, au paragraphe 34, Proclus citera explicitement le *Timée*, rapportant littéralement la définition de la matière comme mère et nourrice du devenir, et citera aussi, dans le même paragraphe, le *Philèbe* de Platon²², pour montrer que déjà selon

18. *Ibid.*, 32, 1-10, p. 70 (traduction légèrement modifiée). Texte original : « Si autem et necessarium materia ad omne et non utique esset mundus omnimode magnus iste et felix deus materia absente, quomodo adhuc mali naturam ad hanc reducendum ? Aliud enim le malum, et le necessarium aliud ; et hoc quidem est tale sine quo esse impossibile, hoc autem ipsius esse privatio. Si igitur et ad condituram simul omnis mundi sui ipsius exhibet opportunitatem et producta est primitus susceptaculum generationis futura et velut nutrix et mater, quomodo utique adhuc dicetur malum et le prime malum ? ».

19. Cfr en particulier PLATON, *Timée*, 49-51.

20. Sur la signification du terme *χώρα* dans le *Timée*, cfr. J.-F. PRADÉAU, *Être quelque part, occuper une place. ΤΟΠΙΟΣ et ΧΩΡΑ dans le Timée*, dans « *Les Etudes philosophiques* », 3 (1995), pp. 375-399.

21. Pour une analyse plus approfondie sur la nature de la *χώρα* en tant que principe de la matérialité et du devenir, cfr. L. BRISSON, *Le même et l'autre dans la structure ontologique du Timée de Platon*, Academia Verlag, Sankt Augustin 1998 [1974], pp. 178-265.

22. Cfr en particulier Platon, *Philèbe*, passages 16c-d ; 25a-27d, où Socrate aborde spécifiquement le thème des quatre genres qui constituent le réel : le fini (πέρας), l'infini (ἄπειρος), le mixte (τὸ μεικτόν) et la cause du mélange (τὴν αἰτία, antérieure au fini et à l'infini, qui correspond à

ce dernier la matière est produite par le dieu et a donc une cause divine – ceci c’est bien évidemment l’interprétation proclienne de la théorie platonicienne²³. On peut donc souligner comment Proclus affirme que la matière ne peut pas être et n’est pas le mal en utilisant précisément, contre la théorie qui à l’inverse les identifie, Platon lui-même, que nous savons être la plus haute autorité pour un néoplatonicien. Proclus arrive ainsi à la conclusion que si la matière a été réellement engendrée par l’Un et, conformément à Platon, elle est nécessaire à la réalisation du monde et à la venue à l’être des diverses entités qui le composent, non seulement la matière ne peut pas être considérée un mal, mais qu’elle doit plutôt être considérée un bien.

Une autre question intéressante s’ouvre à propos de cette dernière affirmation : disant que la matière, en tant que nécessaire au Tout, est plutôt un bien qu’un mal, Proclus s’empresse de préciser qu’on ne peut pas même affirmer que la matière, *en soi* (c’est-à-dire, en tant que telle), est un bien : bien que sauvée de l’accusation de méchanceté et d’être la cause du mal, la matière reste toutefois dans une perspective néoplatonicienne le dernier

l’intellect ordinateur/Démiurge/Zeus), pour déclarer que l’alternance et la coexistence entre l’un et le multiple, à savoir entre la limite et l’infinité, est la loi constitutive de l’être même, et que nulle existence ne peut se poser qui ne soit faite d’un et de multiple et ne contienne en elle-même, originellement associées, la limite et l’infinité. Selon l’interprétation que Proclus donne de ces passages, Platon entend affirmer que la matière elle-même – qui coïnciderait, dans sa perspective, à l’infinité – dérive de l’Un, puisque dans le Philèbe on affirme que la cause divine est antérieure à la séparation du fini et de l’infini. En ce sens, selon Proclus, Platon reconnaît implicitement que dans la matière il y a du divin, que la matière est plutôt un bien en vertu de son origine divine, et que donc elle n’est à aucun titre un mal. Cfr. PROCLUS, DMS, 34, 12-18.

23. Pour la conception proclienne de la matière comme produite par le dieu, cfr. aussi le Commentaire sur le Timée de Proclus, en particulier les passages 383.22-387.5, et les Éléments de théologie, propositions LVI et LVII, dans lesquelles Proclus affirme fortement la présence du divin à tous les niveaux de la réalité, même au plus bas.

niveau de la hiérarchie hénolo-gique, le point le plus éloigné du principe premier. Précisément pour cette raison, la matière ne peut pas constituer une fin pour les différents êtres, alors que, par définition, ce qui est un bien en soi, constitue une fin pour les autres choses²⁴. En outre, on sait que d’un point de vue néoplatonicien il faut au contraire se dépouiller de la matière et s’en éloigner, et non se diriger vers elle comme si elle était une fin ; en effet, cette-ci est précisément la condition nécessaire pour remonter et retourner à l’Un.

Se demandant ainsi explicitement, au paragraphe 36, si la matière est un bien ou un mal, Proclus répond clairement qu’elle n’est ni un bien ni un mal : la matière coïncide avec un troisième genre, qui est, encore une fois, « le nécessaire ». La chose importante à souligner est qu’en tout cas, bien que la matière soit définie comme appartenant à la catégorie du nécessaire, Proclus affirme que c’est précisément pour cette raison que la matière peut encore être considérée comme un bien dans un certain sens, et ce précisément parce que « Ce qui est nécessaire est tout ce qu’il est en vertu du bien, et a une relation avec le bien même, et par lui a obtenu la génération quel qu’un fût le mode. Si donc la génération existe en vertu du nécessaire, et si rien d’autre n’existe en vertu du nécessaire, de telle sorte que nous puissions le dire fin et bien, alors il faut affirmer que la matière est nécessaire à la génération et non pas un mal, et qu’est engendrée par la volonté divine en tant que nécessaire. [...] Il fallait, en effet, que la cause de tous les biens n’engendrât pas seulement les biens et les choses qui sont telles par elles-mêmes, mais

24. Cfr. PROCLUS, DMS, 36, 1-9 (trad. : p. 75) où il affirme : « Mais alors peut-être quelqu’un va-t-il nous demander quelle est notre opinion à nous sur la matière, si nous en faisons un bien ou un mal, et, dans l’une et l’autre hypothèse, comment nous justifions notre position. Eh bien ! Notre jugement, le voici : la matière n’est, en fin de compte, ni un bien ni un mal. Si la matière était un bien, elle serait une fin et non le dernier de tous les êtres, ce à quoi l’on tend et que l’on désire : car tout bien répond à cette définition puisque le bien originare est une fin vers laquelle tendent tous les êtres et que tous désirent ».

aussi cette nature qui n'est pas simplement et par soi-même bien, mais qui désire le bien, et qui par ce désir donne aux autres [êtres] la venue à l'être, sous quelque forme que ce soit, à partir d'elle »²⁵.

Le refus proclien de l'identification mal-matière de Plotin consiste donc à identifier la matière à la catégorie du nécessaire, de sorte qu'elle ne peut en aucune façon être identifiée au mal. C'est en ce sens que Proclus peut affirmer, en définitive, que la matière existe en vertu du bien, a un rapport avec le bien lui-même et est engendrée par la volonté divine, puisqu'elle est nécessaire non seulement pour la génération des êtres mais, précisément pour cette raison, pour la perfection du Tout.

Bibliographie

Sources primaires

Plotin, *Traité 7-21*, présentés, traduits et annotés par L. Brisson, J.-M. Charrue et al., sous la direction de L. Brisson et J.-F. Pradeau, GF Flammarion, Paris 2003.

• ID., *Traité 51-54*, présentés, traduits et annotés par L. Brisson, R. Dufour et al., sous la direction de L. Brisson et J.-F. Pradeau, GF Flammarion, Paris 2010.

Proclus, *Trois études sur la providence. De l'existence du mal* (Tome III), texte établi et traduit par D. Isaac, note additionnelle par C. Steel, Les Belles Lettres, Paris 2003.

25. *Ibid.*, 36, 23-37, p. 76 (traduction modifiée). Texte original : « *Quod necessarium boni gratia omne est quod est, et ad ipsum relationem habet, et propter illud qualemcumque generationem habuit. Si itaque generatio gratia huius, aliud autem ipsius gratia nullum, ut utique et finem ipsam et bonum diceremus, necessarium utique ad generationem ipsam et non malum dicendum et factum esse divinitus tanquam necessarium. [...] Non enim solum bona et a se ipsis talia generare oportebat bonorum omnium causam, sed et naturam illam que non est quidem simpliciter et a se ipsa bonum, appetit autem bonum, quod et appetens dat aliis generationem ad esse et qualitercumque ab ipsa* ».

Editions critiques

Plotin, *Plotini opera*, EDITIO MINOR, ed. by P. Henry H-R. Schwyzer, Clarendon Press, Oxford 1964.

• ID., *Ennéades* (édition critique), texte établi et traduit par E. Bréhier, Les Belles Lettres, Paris 1954.

Proclus, *Tria Opuscula (De providentia, libertate, malo)*. *Latine Guglielmo de Moerbeke vertente et graese ex Isaaci Sebastocratoris aliorumque scripris collecta*, ausg. von H. Boese, (« Quellen und Studien zur Geschichte der Philosophie », Bd. I), Berolini 1960.

• ID., *Tria opuscula. Textkritisch kommentierte Retroversion der Übersetzung Wilhelms von Meorbeke*, ausg. von B. Strobel, De Gruyter, Berlin/Boston, 2014.

• ID., *On the Existence of Evils*, (édition critique), transl. by J. Opsomer and C. Steel, Bloomsbury Publishing PLC, London-New York 2014 (Ancient Commentators on Aristotle).

Sources secondaires

Abbate M., *Tra esegesi e teologia. Studi sul Neoplatonismo*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2012.

• ID., *Parmenide e i neoplatonici. Dall'essere all'Uno e al di là dell'Uno*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2010.

• ID., *Parypóstasis: il concetto di male nella quarta dissertazione del Commento alla Repubblica di Proclo*, in « Rivista di storia della filosofia » 1 (1998), pp. 109-115.

Brisson L., *Le même et l'autre dans la structure ontologique du Timée de Platon*, Academia Verlag, Sankt Augustin 1998.

Ferrari F., *Il dibattito antico intorno all'origine del male : Platone e la tradizione platonica*, in « ERANOS », vol. 73 (2017), pp. 42.89.

Lloyd A. C., *Parhypostasis in Proclus*, dans « Proclus et son influence », Actes du Colloque de Neuchâtel (1985), éd. par G. Boss et G. Steel, avec une introduction de F. Brunner, Zürich 1987, pp. 145-157.

O'Brien D., *Plotinus on Evil: Proclus and the Author of the Divine Names*, in « Defining Platonism, Essays in honor of the 75th birthday of John M. Dillon », ed. by John F. Finamore and S. Klitenic Wear, Franciscan University Press, Steubenville, Ohio 2017, pp. 130-161.

O'meara D. J., *The Metaphysics of Evil in Plotinus: Problems and Solutions*, in « Agonistes. Essays in Honour of Denis O'Brien », ed. by J. Dillon-M. Dixsaut, Ashgate, Williston 2005, pp. 179-85.

Pepin J., *Plotin et le miroir de Dionysos (Enn. IV 3 [27], 12, 1-2)*, dans « Revue internationale de philosophie », vol. 24 (n. 92/2, 1970), pp. 304-320.

Pradeau J.-F., *Être quelque part, occuper une place. ΤΟΠΙΟΣ et ΧΩΡΑ dans le Timée*, dans « Les Etudes philosophiques », 3 (1995), pp. 375-399.

Steel C., *Proclus. On the Existence of Evil*, in « Proceedings of the Boston area colloquium in ancient Philosophy », vol. XIV (1998), pp. 83-102.

PARTIE 2 : APPRÉHENDER ET TRANSFORMER LA MATIÈRE

LA MATÉRIALITÉ DANS LE PROCESSUS CRÉATIF D'UNE PEINTURE RÉVÉLÉ PAR L'IMAGERIE SCIENTIFIQUE : L'EXEMPLE DU DESSIN SOUS-JACENT

Introduction

Le processus créatif et technique d'une peinture ne se limite pas à sa seule exécution picturale et implique également le travail préliminaire d'élaboration du motif. Il est en effet le résultat d'une construction savante du dessin sous-jacent jusqu'aux dernières couches de peinture. Le dessin sous-jacent, communément appelé *disegno preparatorio* ou *underdrawing*¹, est le projet du peintre. « Dès les origines de la peinture de chevalet, les artistes réalisaient un dessin préliminaire sur un support déjà préparé, dessin qu'ils allaient ensuite reproduire à travers les différentes couches picturales avec leurs pinceaux »². La révélation du dessin sous-jacent par la réflectographie infrarouge permet au chercheur d'appréhender la démarche du peintre, ses réflexions et ses hésitations. Il offre une nouvelle compréhension du motif grâce à l'organisation de l'espace, l'agencement de la composition et l'emplacement des figures, dissimulés sous la surface de la peinture. Cennino Cennini, dans son *Libro dell'Arte*, entend ce dessin, non comme une simple opération manuelle, mais comme une opération intellectuelle s'inscrivant dans un processus de conception global : « Il convient que par l'intelligence tu sois guidé, et tu trouveras la vérité en étant guidé par ce moyen »³.

1. BELLUCCI, Roberto, FROSININI, Cecilia, « *Esempi di studio dell'underdrawing* », *Oltre il visibile indagini riflettografiche*, Università degli Studi di Milano, 2001, p. 147 : « *La recente possibilità di applicare ai dipinti moderne tecniche di indagine di tipo ottico, ha permesso lo studio del disegno preparatorio inteso come underdrawing, ossia sottostante alle superfici dipinte* ».

2. FINALDI, Gabriele, GARRIDO, Carmen, et al., *El trazo oculto. Dibujos subyacentes en pinturas de los siglos XV y XVI*, Madrid : Museo Nacional del Prado 2006, « *El dibujo subyacente* », p. 16 : « *El dibujo subyacente, dentro del proceso de gestación de un cuadro, es el proyecto del pintor. Desde el inicio de la pintura de caballete los artistas realizaban, sobre un soporte ya preparado, un diseño previo de lo que después, con los pinceles, llevarían a cabo a través de las distintas capas de color. Cada creador tiene su método de trabajo y su estilo particular que le identifican. También pueden observarse en estos dibujos características de tipo general que definen una época o una escuela.* » (traduction personnelle).

3. CENNINI, Cennino, *Il libro dell'arte*, sous la direction de Franco Brunello, Vicenza : Neri Pozza Editore, 1998, Capitolo XXX, p. 30 : « *Convieni che con intelletto ti guidi ; e troverai la verità, guidandoti per questo modo* ».

Pauline
Deschamps-Kahn

Pauline Deschamps-Kahn est doctorante contractuelle à l'EPHE (ED 472), mention HTD, et effectue ses recherches à la fois au sein du laboratoire Savoirs et Pratiques du Moyen Âge à l'époque contemporaine (EA 4116 SAPRAT) et du Laboratoire d'Archéologie Moléculaire et Structurale (UMR 8220 LAMS-CNRS). Après un mémoire de recherche consacré aux dessins sous-jacents des peintres florentins du primo Cinquecento, sa thèse effectuée sous la codirection de Michel Hochmann et de Philippe Walter porte sur « La caractérisation et la cartographie des pigments et liants pour la représentation des étoffes en Italie dans la première moitié du XVI^e siècle ». Cette recherche permet d'appréhender la physico-chimie des matériaux utilisés par les peintres de la Renaissance mais également d'approfondir la question de la production et la circulation des pigments, colorants et étoffes (sphères de l'industrie textile).

Si les historiens de l'art ont longtemps envisagé les dessins sous-jacents comme une ressource permettant d'étudier uniquement les repentirs, la diversité des techniques d'imagerie scientifique placent aujourd'hui le dessin sous-jacent au cœur d'un processus de création plus vaste. À cet égard, le dialogue entre historiens de l'art et scientifiques, souhaité par John Shearman lors de l'introduction du *Princeton Raphael Symposium* en 1983⁴, s'est aujourd'hui transformé en véritable collaboration, intégrant les connaissances de chacun pour enrichir l'histoire de la technique picturale.

Le dessin sous-jacent apparaît très riche matériellement et semble être du même ordre technique que les dessins et études préparatoires, alors même que par sa nature, il est amené à être invisible, recouvert par les couches picturales. Nous présenterons, dans un premier temps, les apports et limites de la réflectographie infrarouge pour la compréhension des matériaux du dessin sous-jacent. Nous présenterons ensuite comment, en combinant à la fois l'histoire de la technique picturale et plusieurs nouvelles techniques d'imagerie chimique, nous pouvons comprendre le processus créatif du peintre.

Les apports et limites de la réflectographie infrarouge pour la compréhension des matériaux du dessin sous-jacent

La réflectographie infrarouge, qui s'est fortement développée depuis une soixantaine d'années, a pour particularité de traverser la plupart des couches de pigments qui deviennent transparentes sous ce rayonnement et révèle ainsi les matières carbonées (fusain, pierre noire, encre au noir de lampe) utilisées pour la réalisation du

4. SHEARMAN, John, *The Princeton Raphael Symposium: science in the service of art history. Acts of the Conference, Princeton, October 1983, Princeton, 1990, introduction*: « [the art historian] whose inclination it is to use the evidence of the conservator and the scientist, needs to engage in a dialogue; passive acceptance is not enough ».

dessin sous-jacent⁵. Sa principale limite réside dans le fait que les matériaux du dessin sous-jacent révélés sous son spectre ne sont que les matières carbonées, excluant ainsi un ensemble de matériaux comme les encres métallo-galliques (qui contiennent des sulfates de fer ou de cuivre) et la sanguine (produite à partir de l'hématite, une roche contenant de l'oxyde de fer).

Giorgio Vasari décrit dans le chapitre II du Livre I de ses *Vite*, « Degli schizzi, disegni, cartoni, ed ordine di prospettiva ; per quel che si fanno ed a quello che i pittori se ne servono »⁶, la méthode idéale que les peintres doivent adopter au cours du processus préparatoire à l'exécution de leurs œuvres. Ainsi, des esquisses de la première abstraction (*schizzi* ou *primi pensieri*), tracées rapidement à la pierre noire, la plume ou la sanguine, jusqu'aux études détaillées et globales de la composition finale combinant différentes techniques (*modelli*), le dessin s'inscrit dans un véritable processus de création. Cette pratique de l'Italie centrale est significative du rôle joué par le dessin à tous les stades de la composition, « perchè tutti rappresentano una cosa medesima, cioè il disegnare »⁷. Ce processus graphique est

5. *Pour approfondir le rôle essentiel de l'étude des dessins sous-jacents dans la compréhension du processus créatif de l'artiste, nous renvoyons à l'ouvrage de David Bomford : BOMFORD, David, BILLINGE, Rachel, CAMPBELL, Lorne et al., Art in the making. Underdrawings in Renaissance paintings, Londres: The National Gallery Company, 2002.*

6. VASARI, Giorgio, *Le Vite de'più eccelenti Pittori, Scultori ed Architettori scritte da Giorgio Vasari, Pittore Aretino*, (éd. Gaetano Milanesi), vol I à IX, Florence, Ire édition : 1878-1885, présentation de Paolo Barocchi, Florence : Sansoni Editore, 1981 (édition de 1568), « Introduzione di Giorgio Vasari Pittore Aretino », *Della Pittura, Capitolo II*, p. 174-177 – *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* (éd. André Chastel), *Thésaurus, Actes Sud*, 2005, 2 volumes, *Chapitre II*, p. 156 : « Croquis, dessins, cartons et tracés de perspective, leur fonction, leur utilisation par les peintres ».

7. VASARI, Giorgio, *Les Vies*, op. cit. (éd. Chastel), p. 175 : « On en revient toujours à une seule et même

parachevé par la préparation des cartons « sur lesquels la scène terminée était représentée grandeur nature, avec une distribution très précise des lumières et des ombres »⁸. Ces cartons sont ensuite transposés sur le support final, par le biais de différentes techniques de report mécanique du dessin (poncif, décalque ou carroyage) qui sont présentées par Andrea Pozzo dans ses *Breve Istruzione per dipingere a fresco* sous les termes *spolverare*, *ricalcare* et *graticolare*⁹. Ils constituent ainsi une partie du dessin sous-jacent et participent de la matérialité de l'acte de création. Cette matérialité se traduit également par les repentirs, les changements de composition, les ratures et les effacements. Le dessin sous-jacent devient le brouillon de la genèse du motif chez le peintre dont l'esprit se laisse aller à *l'improvvisazione*.

L'étude d'artistes florentins et vénitiens de la première moitié du Cinquecento permet d'illustrer cette fonction de brouillon du dessin sous-jacent, comme dans la *Madone de l'Amour divin* de Raphaël, conservée au musée de Capodimonte à Naples, dans laquelle plusieurs dessins sous-jacents se superposent à différentes strates des couches d'impression (*imprimitura*)¹⁰. La compréhension du processus créatif de l'artiste peut être appréhendée en cartographiant les

chose : le dessin ».

8. HENRY, Tom et JOANNIDES, Paul, Raphaël. *Les dernières années, sous la direction de Tom Henry et Paul Joannides, catalogue d'exposition, Madrid, Museo Nacional del Prado (12 juin 2012 - 16 septembre 2012) / Paris, Musée du Louvre (11 octobre 2012 - 14 janvier 2013), Paris : Hazan, 2012 pour la version française, p. 339.*

9. POZZO, Andrea, *Breve Istruzione per dipingere a fresco*, dans *Prospettiva de Pittori e Architetti d'Andrea Pozzo della Compagnia di Giesu, Roma : 1693, Parte Seconda, Setzione Sesta : Graticolare / Setzione Settima : Ricalcare (non paginé).*

10. CERASUOLO, Angela, « *Tracce nascoste di un iter compositivo. I dipinti di Raffaello a Capodimonte dal disegno alla realizzazione pittorica* », *Raffaello als Zeichner / Raffaello disegnatore, a cura di Marzia Faietti, Achim Gnann, Florence, Milan: Giunti, 2019, pp. 228-243.*

changements de composition (*variazione*) qui peuvent intervenir au stade du dessin sous-jacent, entre le dessin sous-jacent et l'exécution picturale ou durant cette exécution picturale. Les repentirs (*pentimenti*) que nous retrouvons dans les dessins sous-jacents attestent ainsi de la matérialité d'un long cheminement créatif. Si Giovanni Battista Armenini précise que l'on « corrige plus facilement les erreurs sur les dessins que sur les œuvres », en réalité la révélation des dessins sous-jacents par l'imagerie scientifique nous montre que ces repentirs peuvent intervenir à tous les stades de la composition¹¹. La Sainte Famille Médicis d'Andrea del Sarto, conservée au Palazzo Pitti à Florence, constitue un exemple remarquable. En effet, cette œuvre présente des repentirs à la fois dans le dessin sous-jacent, avec quatre positions différentes de la jambe et du pied de l'Enfant, et jusque dans les dernières couches picturales avec une dernière modification de l'orientation et de l'emplacement de ce détail. Par ce dernier repentir modifiant le dernier dessin sous-jacent retenu, Andrea del Sarto recherche une représentation la plus réaliste possible du relief et des plis que forment l'appui des membres de l'Enfant sur la robe de la Vierge.

Les réflectographies infrarouges illustrent la variété des matériaux graphiques, tels que la pierre noire, les encres au noir de lampe et le fusain, ainsi que des instruments employés pour la réalisation du dessin sous-jacent, tels que la pointe de métal, la plume et le pinceau. Elles permettent par ailleurs de révéler l'affectation de chaque matériau ou instrument à un dessin sous-jacent spécifique, allant du simple croquis à l'étude extrêmement aboutie. Ces matériaux et instruments vont connaître une évolution importante au tournant du XVI^e siècle. Le recours à la pierre noire marque notamment un changement dans l'évolution des techniques graphiques puisque ce matériau peut

11. ARMENINI, Giovanni, Battista, *De veri' precetti della pittura, Con note di Stefano Ticozzi (1587), sous la direction de M. Gorreri, Turin : Einaudi, 1988, Libro Primo, Capitolo nono, p. 90 « essendo che più facilmente si emendano gli errori ne i disegni, che nelle opere ».*

être effacé, contrairement à la pointe de métal¹². Ainsi, « la diffusion beaucoup plus étendue du papier et des nouveaux matériaux comme les pierres (sanguine et pierre noire) libère les artistes des contraintes techniques imposées par des supports et des matériaux plus traditionnels, et laisse prévoir une œuvre avec une liberté quasi illimitée de la main »¹³. Le choix de tel ou tel matériau, instrument ou support pour l'exécution du dessin sous-jacent revient au maître, en fonction de la commande reçue et des souhaits du commanditaire. Si le dessin préparatoire sur papier et parchemin guide l'achèvement de la pensée créatrice, le dessin sous-jacent sur la couche de préparation du panneau de bois ou de la toile constitue son aboutissement, soit « du point de vue du créateur, un compromis, le meilleur possible »¹⁴. Nous pouvons faire un rapprochement entre le peintre et l'écrivain, le manuscrit constituant l'achèvement de la pensée créatrice et les épreuves corrigées, l'aboutissement de la création. Le dessin sous-jacent constituerait alors l'épreuve entre le manuscrit et l'imprimé. L'analyse conjointe de l'étude préparatoire pour l'*Adoration des Mages* de Léonard, conservée au musée du Louvre, et du dessin sous-jacent de l'œuvre inachevée, conservée aux Offices, corrobore cette richesse du dessin sous-jacent

12. MONBEIG GOGUEL, Catherine, « Le dessin italien au XVI^e siècle », *Dessiner une Renaissance, dessins italiens de Besançon, catalogue d'exposition sous la direction de Nicolas Surlapierre, musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon (16 novembre 2018 – 18 février 2019)*, pp. 31-47.

13. BOUBLI, Lizzie, *L'atelier du dessin italien à la Renaissance. Variante et variation* Paris : CNRS Editions, 2003, p.161.

14. FERRER, Daniel, « Mondes possibles, mondes fictionnels, mondes construits et processus de genèse », *Genesis*, n°30, *Théorie : état des lieux*, 2010, p. 110 : « Dans le cas d'une genèse, artistique ou littéraire, la perfection est essentiellement relative : une version l'emporte sur une autre parce qu'elle est meilleure qu'elle, mais elle est elle-même détrônée par une autre qui lui est supérieure, pour aboutir à un choix qui représente, du point de vue du créateur, un compromis, le meilleur possible ».

dans l'utilisation des matériaux et instruments, et les étroites correspondances avec le dessin préliminaire réalisé sur papier avec une pointe de métal, un lavis brun et une encre brune. Pour Frank Zöllner, « la peinture se présente donc comme une gigantesque esquisse qui rend compte de la spontanéité artistique de son créateur. Même le fameux "componimento inculto" [...] que l'on connaît par ailleurs seulement par les dessins de l'artiste, apparaît clairement dans la spectaculaire réflectographie infrarouge »¹⁵.

Pour comprendre précisément les apports significatifs de l'infrarouge dans la révélation des dessins sous-jacents ces dernières années, nous pouvons constater que les réflectographies obtenues à différentes longueurs d'ondes, permettent de regarder différemment le dessin sous-jacent, en contrastant différemment les images grâce à des traitements statistiques (analyse en composant principal (PCA)). Le système de caméra du proche-infrarouge, utilisé pour collecter des réflectogrammes infrarouges du tableau *La Madone et l'Enfant avec saint Jean-Baptiste*, attribué à Giulio Romano (1522-1524), conservé au Walters Art Museum de Baltimore, a ainsi permis d'acquérir une série de réflectogrammes dans trois bandes spectrales (1100-1400 nm, 1500-1800 nm et 2100-2400 nm)¹⁶.

15. ZÖLLNER, Frank, « Léonard de Vinci. Tout l'œuvre peint et graphique », Köln : Taschen, 2019, GmbH, p. 11.

16. DELANEY, John, TRUMPY, Giorgio, DIDIER, Marie et alii, « A High Sensitivity, Low Noise and High Spatial Resolution Multi-Band Infrared Reflectography Camera for the Study of Paintings and Works on Paper », in *Heritage Science*, 2017, p. 7 : « The camera system was used to collect infrared reflectograms of the painting the Madonna and Child with Saint John the Baptist, attributed to Giulio Romano (c. 1522-1524), which is in the collection of the Walters Art Museum (Baltimore, MD). These series of infrared reflectograms were acquired in three spectral bands (1100–1400, 1500–800, and 2100–2400 nm) and then mosaicked and registered ».



Fig. 1. Titien, *Portrait d'Alessandro Farnese*, Naples, Museo e Real Bosco di Capodimonte, huile sur toile, 97x73cm, détail de la manche en macrophotographie.

Cette confrontation entre différents réflectogrammes acquis dans différentes longueurs d'ondes, permet de dévoiler un dessin sous-jacent très différent de la composition finale. Entre 2100 et 2400 nanomètres, le dessin sous-jacent révèle mieux les deux visages de la Vierge et l'Enfant s'étreignant. Ainsi, ce que l'on voit sous le spectre de l'infrarouge ne serait en réalité qu'une partie du dessin sous-jacent et l'invisibilité de l'autre partie, non détectée dans les réflectogrammes, ne démontre pas nécessairement son inexistence.

Les nouvelles méthodes d'analyse scientifique pour la révélation de la matérialité du processus créatif

L'évolution récente des techniques d'imagerie scientifique, telles que la spectrométrie de fluorescence des rayons X et l'imagerie hyperspectrale, offre de nouvelles perspectives quant à la place du dessin sous-jacent dans le travail du peintre. L'imagerie par spectrométrie de fluorescence des rayons X¹⁷ permet notamment d'appréhender l'utilisation par le peintre dans son dessin sous-jacent des autres matériaux

17. Cette méthode d'analyse fournit des informations sur la composition chimique élémentaire, c'est-à-dire les atomes qui constituent la matière. Des rayons X sont envoyés sur la matière qui réémet ensuite de l'énergie sous la forme d'autres rayons X produits par les atomes. Le spectre de rayons X émis par la matière est caractéristique de sa composition. Le scanner de fluorescence des rayons X permet d'obtenir la cartographie des métaux employés (ex : cuivre, fer, mercure). En reconnaissant les métaux présents, on identifie les pigments (cuivre pour l'azurite, le vert-de-gris ou la malachite ; fer pour les terres d'ombre ou de sienne ; mercure pour le vermillon notamment).

retrouvés dans les dessins préparatoires, comme les encres métallo-galliques et la sanguine. L'imagerie hyperspectrale¹⁸ permet de collecter l'information relative à la lumière réfléchiée par la surface du tableau à la fois dans le visible et l'infrarouge. Par une synergie entre plusieurs techniques d'analyse scientifique non invasives, comme l'imagerie hyperspectrale, en association avec la macrophotographie, la spectrométrie de fluorescence des rayons X, mais également la réflectographie infrarouge, il est possible de s'inscrire dans une démarche interdisciplinaire entre historiens et scientifiques pour comprendre le processus créatif et la technique picturale de l'artiste. Pour ce faire, nous proposons deux études de cas utilisant conjointement plusieurs techniques d'imagerie scientifique. Cette approche globale permet de lier l'histoire de l'art et les analyses scientifiques et de s'interroger sur la pertinence de l'opposition classique, formulée dans les traités picturaux du XVI^e siècle, entre couleur à Venise et dessin à Florence, que nous retrouvons dans ce célèbre passage de la *Vie* de Titien par Vasari : « pour lui, peindre avec les seules couleurs sans s'appliquer en rien à dessiner sur papier était la véritable et la meilleure façon et le véritable dessin. Il négligeait le fait que, pour organiser les compositions et en articuler les trouvailles, il faut nécessairement les disposer d'abord sur le papier en une série d'esquisses pour voir ce que donne l'ensemble »¹⁹.

18. Grâce à cette méthode, nous avons des informations sur la couleur produite par les mélanges de pigments et la superposition des couches. Avec l'imagerie hyperspectrale, il est possible de discriminer les différents types de pigments laqués (ex : cochenille, garance notamment).

19. VASARI, Giorgio, *Les Vies* (éd. Chastel), Titien de Cadore, Livre X, p. 20 – *Le Vite* (éd. Milanese), Tomo VII, *Delle opere di Tiziano*, p. 427 : « tenendo per fermo che il dipignere solo con i colori stessi, senz'altro studio di disegnare in carta, fusse il vero e miglior modo di fare ed il vero disegno. Ma non s'accorgeva, che egli è necessario a chi vuol bene disporre i componimenti, ed accomodare l'invenzioni, ch'e' fa bisogno prima in più modi differenti porle in carta, per vedere come il tutto torna insieme ».

Tout d'abord, dans quelle mesure la sanguine est-elle utilisée dans le dessin sous-jacent pour la circonscription des contours, cette manière réglée de tracer les bords (*circumscriptio*)²⁰ et la composition (*compositio*)²¹ ? Si nous retrouvons dans certaines œuvres inachevées, et dans certaines parties altérées de fresques ou de peintures de chevalet, des traces d'une utilisation de la sanguine, il n'était jusqu'à présent pas possible de l'identifier dans le dessin sous-jacent. Dans *la Madonna del sacco* d'Andrea del Sarto, peinture à fresque du cloître de la basilique de la Santissima Annunziata de Florence (1525), le contour inférieur du sac sur lequel s'appuie Joseph et la circonscription droite du visage de l'Enfant révèlent un dessin préparatoire réalisé à la sanguine, visible en transparence des couleurs claires²².

La cartographie de fluorescence des rayons X de la copie de la Joconde de l'atelier de Léonard, conservée au musée du Prado, a permis d'identifier la présence d'un dessin sous-jacent réalisé avec des oxydes de fer sous les couches colorées, correspondant à la sanguine²³ dans l'architecture

20. ALBERTI, *De Pictura, De la peinture (1436)*, texte latin, trad. française, version italienne, édition sous la direction de T. Golsenne et B. Prévost, Paris : Editions du Seuil, 2004, II, 30, p.114 : « *Pictor vero huius loci spatium circumscribet, eamque rationem ducendae fimbriae apto vocabulo circumscriptionem appellabit* » : « De fait, le peintre circonscrira l'espace de ce lieu, et appellera du terme exact de "circonscription" cette manière réglée de tracer les bords ».

21. *Ibid.*, II, 30, p. 116 : « (...) *hasque superficialium coniunctiones Artifex suis locis designans recte compositionem nominabit* » : « l'homme de l'art nommera proprement "composition" ces conjonctions de surface, en les assignant à leurs lieux ».

22. CONTI, Christiana, GERAMNI, Gioia, POPPLE, Alessandra, « *Andrea del Sarto alla Santissima Annunziata. Il corteo dei magi (1511) e la Madonna del sacco (1525)* », *Dossier around Andrea del Sarto e dintorni*, op. cit., pp. 77-90

23. GONZALES MOZO, Ana, WALTER, Philippe, « *The copy of the Mona Lisa: pictorial technique* », *Leonardo*

des colonnes et les boucles de la chevelure. Ce dessin à la sanguine, réalisé avec un composé riche en oxyde de fer, est partiellement visible dans la partie droite du tableau pour la représentation des colonnes. L'analyse par spectrométrie de fluorescence des rayons X permet de le préciser et d'observer que la sanguine dessine les contours de la forme et met en place l'architecture par la réalisation de lignes horizontales et verticales. Des traits rouges très fins ont également été mis en évidence dans la zone des cheveux de Lisa. Ils ne semblent pas toujours correspondre aux mèches visibles qui, dans la lumière, apparaissent tantôt rouges révélant, sur la surface visible, l'emploi d'un pigment tel que le vermillon, identifié par le mercure (Hg), tantôt jaunes, révélant l'utilisation de jaune de plomb et d'étain (Sn)²⁴. Les traits à la sanguine semblent plutôt compléter le dessin sous-jacent à base de carbone, visible en réflectographie infrarouge. Cet usage de plusieurs matériaux dans le dessin, notamment la sanguine et la pierre noire, se retrouve dans les dessins de Léonard, notamment dans une *Étude pour une tête de Vierge*, conservée à la Royal Collection du Windsor Castle, dans laquelle la sanguine matérialise les ombres, mais également dans le dessin des boucles de cheveux de l'étude préparatoire à *la Sainte Anne*, conservé au Metropolitan Museum de New-York. Cette association de différents mediums, à la fois sec, comme la sanguine, et fluide, comme l'encre, dans le dessin sous-jacent a été mise en évidence dans *le Saint Jean Baptiste*, conservé au musée du

y la copia de Mona Lisa del Museo del Prado, Nuevos planteamientos sobre las practicas del taller vinciano, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2021, p. 194 : « *X-ray fluorescence mapping has revealed the presence of underdrawing executed in red chalk. Using MicroScaniX, a new instrument jointly developed by the LAMS and the ExaminArt company (California, USA), various parts of the painting were measured with a 0.1 mm focused X-ray beam* ».

24. GONZALES MOZO, Ana, WALTER, Philippe, « *The copy of the Mona Lisa: pictorial technique* », op. cit., p. 194 : « *The pigments employed to achieve this particularly delicate effect are lead tin yellow and vermillion, which are different to those of the red chalk* ».

Louvre, et le *Saint Jérôme*, conservé au musée du Vatican²⁵. La matérialité de cette association de différentes techniques picturales participe-t-elle à l'immatérialité de la construction des multiples reflets dans les boucles de la chevelure, dans lesquels « les couleurs s'emperlent de lumière »²⁶?

Dans un second temps, nous allons présenter l'un des aspects méthodologiques de notre recherche qui associe l'analyse scientifique des matériaux et l'histoire de la technique picturale. La matérialité du processus créatif chez Titien s'apprécie en comparant deux de ses œuvres, le *Portrait d'Alessandro Farnese* et le *Portrait de Paul III avec ses petits-fils*, toutes deux conservées au musée de Capodimonte à Naples et peintes à cette période « durant laquelle Titien cultivait le patronage de Paul III et de la famille Farnèse »²⁷, soit en 1545-1546. Nous envisagerons particulièrement les détails de l'extrémité de la manche d'Alessandro Farnese, présent dans les deux œuvres (fig.1). L'étude conjointe de cette bande colorée, délimitée par deux liserés de la manche du rochet blanc (*rocchetto*), permet de comprendre d'autant mieux le *modus operandi* de

25. DELIEUVIN, Vincent, MOTTIN, Bruno, RAVAUD, Elisabeth, « La Vierge aux Rochers de Paris : nouvelle approche à partir d'analyses scientifiques », *Leonard da Vinci's technical practice. Paintings, drawings and influence / La pratique technique de Léonard de Vinci. Peintures, dessins et influence*, Paris: Hermann, 2014, pp. 83-84 : « The recent studies of the Paris Saint John the Baptist and of the Rome Saint Jerome have shown that Leonardo could use different media for his underdrawing such as red chalk or some inks which do not show under infrared, and that he could mix these media on the same painting ».

26. BELLOSI, Luciano, *Pittura di luce : Giovanni di Francesco e l'arte fiorentina di metà Quattrocento*, catalogue d'exposition, Florence : Casa Buonarroti, 16 mai – 20 août 1990, Milan, 1990, p. 11.

27. DUNKERTON, Jill, SPRING, Marika et alii, « Titian after 1540: Technique and Style in his Later Works », *National Gallery Technical Bulletin*, 2015, Volume 36, *Titian's Painting Technique from 1540*, p. 7: « Meanwhile he was also cultivating the patronage of Pope Paul III and his Farnese family ».

Titien que le *Portrait de Paul III avec ses petits-fils* est une œuvre considérée comme inachevée. Nous pouvons ainsi suivre l'intégralité du processus créatif, du dessin sous-jacent aux glacis, et nous interroger sur le degré d'inachèvement des peintures de Titien qui fait l'objet de nombreux débats, comme l'a relevé Jill Dunkerton²⁸.

L'analyse des réflectographies infrarouges des deux œuvres permet tout d'abord de constater une première différence quant aux matériaux et instruments utilisés pour la réalisation du dessin sous-jacent de ces liserés. En effet, si dans la réflectographie infrarouge du *Portrait de Paul III et ses petits-fils*, nous voyons la trace des deux liserés encadrant la bande de la manche, ils sont, en revanche, invisibles dans la réflectographie infrarouge du *Portrait d'Alessandro Farnese*. La seule réflectographie infrarouge ne nous permettrait pas de comprendre cette différence, si nous ne l'analysons pas conjointement avec la spectrométrie de fluorescence des rayons X. Les données recueillies dans d'autres analyses de la pratique picturale de Titien mentionnent l'utilisation d'une « peinture noire fluide apposée au pinceau » pour la réalisation du dessin sous-jacent²⁹. Les deux liserés retrouvés dans la manche inachevée du *Portrait de Paul III et ses petits-fils* pourraient-ils correspondre à cette pratique du dessin sous-jacent au pinceau avec une peinture fluide ?

28. DUNKERTON, Jill, FOISTER, Susan, PENNY, Nicholas, *Dürer to Veronese. Sixteenth-Century Painting in the National Gallery*, Londres : National Gallery Publications Limited, 1999, p. 286 : « There is considerable debate concerning his intentions regarding the level of finish in certain later paintings ».

29. DUNKERTON, Jill, SPRING, Marika et alii, « Titian after 1540: Technique and Style in his Later Works », *National Gallery Technical Bulletin*, op. cit., p. 13 : « The outlining of forms with a brush and fluid black paint, and without any shading, was part of Titian's usual underdrawing practice throughout his career ».

Concernant le *Portrait d'Alessandro Farnese*, les cartographies chimiques permettent d'identifier l'utilisation de cuivre (Cu) pour ces deux liserés (fig. 2).

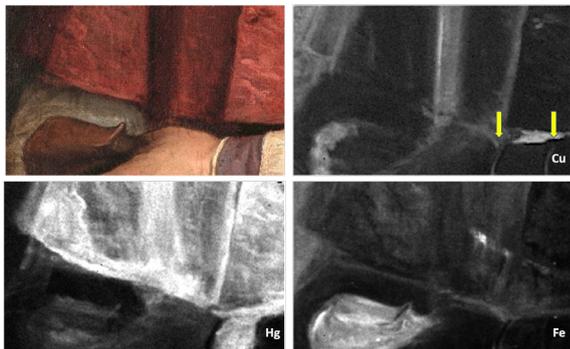


Fig. 2. Titien, *Portrait d'Alessandro Farnese*, Naples, Museo e Real Bosco di Capodimonte, huile sur toile, 97x73cm, cartographie chimique élémentaire obtenue par spectrométrie de fluorescence des rayons X (XRF).

Néanmoins, le cuivre ne matérialise pas la bande violette visible sur la peinture, mais une bande plus large. Il ne peut donc s'agir d'un tracé réalisé dans la dernière couche picturale avec de l'azurite - pigment identifié par son composé chimique qu'est le cuivre - pour encadrer la bordure puisque seuls sont visibles les points de couture blancs, réalisés au blanc plomb. Plusieurs possibilités s'offrent à nous pour interpréter cette présence de cuivre. Elle pourrait tout d'abord correspondre à des lignes de peinture, sous-jacentes, réalisées avec un pigment à base de cuivre, comme l'azurite, le vert-de-gris ou la malachite, ou incluant un siccatif, à base de cuivre. Une deuxième hypothèse serait la présence d'une encre métallo-gallique - faite avec des sulfates ferreux ou des sulfates de cuivre, comme le vitriol de Chypre - pour la réalisation du dessin sous-jacent, qui serait invisible sous le spectre de l'infrarouge qui ne révèle que les matériaux carbonés. Enfin, la dernière hypothèse serait celle d'un glacis sombre préparatoire, à base de cuivre, présent dans la palette de Titien, puisque nous le retrouvons pour la matérialisation des ombres de la cape d'Alessandro Farnese. L'interprétation de ces deux liserés réalisés au cuivre est d'autant plus difficile à effectuer qu'il s'agit d'un repentir, une oscillation dans le cheminement créatif, au stade de l'exécution picturale et non pas du dessin sous-jacent. Le *Portrait de Paul III avec ses petits-fils*,

dans lequel la manche d'Alessandro Farnese est inachevée, permet d'étayer cette hypothèse d'un repentir pour ce bandeau violacé de la manche, en ce que les deux liserés d'une tonalité marron-rouge - se rapprochant d'une terre de Sienne - et d'une autre tonalité d'un marron plus foncé - caractéristique d'une terre d'ombre - matérialisent également une bande plus large que celle du *Portrait d'Alessandro Farnese*. L'inachèvement des étoffes dans les portraits de Titien est relevé dans cette lettre célèbre de l'Arétin au duc Cosme de Médicis dans laquelle, à propos du portrait qu'il avait réalisé de lui, il se plaignait que Titien « aurait présenté ses vêtements de manière plus riche et plus complète s'il avait été payé davantage »³⁰. Néanmoins, l'inachèvement de ce portrait s'expliquerait plutôt par le départ de Titien de Rome, à la suite de l'obtention de bénéfices pour son fils Pomponio³¹, devenu prêtre.

Par une analyse conjointe des imageries chimiques et des sources historiques sur la pratique artistique de Titien, notamment sur la production des répliques, nous appréhendons la matérialité du processus créatif. Comme relevé par Roberto Bellucci et Cecilia Frosinini, « l'examen systématique des caractéristiques de l'atelier de Titien nous amène à considérer la question de la production de répliques, de la réutilisation de motifs iconographiques avec seulement de légères variations, ou de la réalisation de

30. DUNKERTON, Jill, SPRING, Marika et alii, « Titian after 1540: Technique and Style in his Later Work », *National Gallery Technical Bulletin*, 2015, Volume 36, *Titian's Painting Technique from 1540*, p. 28 : « In a letter to the Duke, Aretino complained that Titian would have presented his garments in a richer and more complete way if the painter had been paid more ».

31. HOPE, Charles, DUNKERTON, Jill, FALOMIR, Miguel, et alii, *Titian, catalogue d'exposition*, Londres : National Gallery (19 février - 18 mai 2003), National Gallery Company Limited, 2003, cat. 26 Pope Paul III: « However, the explanation for this may lie not in its too naked portrayal of the pope's famed *terribilita* but in Titian's success in obtaining a benefice for his son Pomponio ».

pastiches réels »³². L'étude des radiographies, des réflectographies infrarouges et des photographies en lumière visible de la figure d'Alessandro Farnese, présent dans le *Portrait d'Alessandro Farnese* et dans le portrait de *Paul III avec ses petits-fils*, permet effectivement de considérer la question de la réutilisation du même motif iconographique, avec la variation de l'orientation du corps vers la droite ou la gauche. La production d'une réplique, bien connue dans la pratique de Titien³³, fournirait ainsi un élément de réponse quant à la présence des deux visages d'Alessandro Farnese, visibles en radiographie, dans le portrait de *Paul III avec ses petits-fils*, et dont l'un a été effacé, recouvert par les couches picturales. Cet effacement de l'un des deux visages permet de soulever l'hypothèse de l'utilisation d'un carton pour le visage et le torse ayant fait l'objet d'un report mécanique sur le support final par décalque. Cette hypothèse d'une réplique, avec utilisation d'un carton partiel pour le visage et le torse, pourrait trouver une explication dans la brièveté du séjour de Titien à la cour papale, entre octobre 1545 et mai 1546.

Conclusion

Pour conclure, en révélant ces traces matérielles, nous appréhendons l'immatérialité du processus créatif, à la fois par les réflexions et les hésitations de l'artiste dissimulées sous la surface visible de

32. BELLUCCI, Roberto, FROSININI, Cecilia, « *Observations on Drawing and Underdrawing in Venetian Painting and in Titian's Works* », dans *Titian's La Bella: Woman in a Blue Dress*, sous la direction de Marco Ciatti, Fausto Navarro et Patrizia Riitano, Florence : Edifir Edizioni Firenze, 2011, p. 58 : « *The systematic examination of the characteristics of Titian's workshop leads us to consider the question of the production of replicas, the reuse of iconographic motifs with only slight variations, or the making of actual pastiches* ».

33. FALOMIR, Miguel, « *Titian's replicas and variants* », *Titian*, op. cit., p. 62 : « *The production of replicas increased substantially as Titian's reputation spread beyond Venice in the 1520s* ».

la peinture, mais également par la réutilisation de mêmes motifs pour différentes compositions. L'un des aspects les plus enrichissants du développement de ces imageries scientifiques est de pouvoir accéder à des données totalement nouvelles sur l'appréhension des matériaux par l'artiste et de découvrir comment l'artiste s'est heurté aux contraintes de ces matériaux et les a dépassées.

Bibliographie

ALBERTI, *De Pictura, De la peinture (1436)*, texte latin, trad. française, version italienne, édition sous la direction de T. Golsenne et B. Prévost, Paris : Editions du Seuil, 2004.

ARMENINI, Giovanni, Battista, *De veri' precepti della pittura, Con note di Stefano Ticozzi (1587)*, sous la direction de M. Gorreri, Turin : Einaudi, 1988.

BELLOSI, Luciano, *Pittura di luce : Giovanni di Francesco e l'arte fiorentina di metà Quattrocento*, catalogue d'exposition, Florence : Casa Buonarroti, 16 mai – 20 août 1990, Milan : 1990.

BELLUCCI, Roberto, FROSININI, Cecilia, « *Esempi di studio dell'underdrawing* », *Oltre il visibile indagini riflettografiche*, Università degli Studi di Milano, 2001.

BELLUCCI, Roberto, FROSININI, Cecilia, « *Observations on Drawing and Underdrawing in Venetian Painting and in Titian's Works* », dans *Titian's La Bella: Woman in a Blue Dress*, sous la direction de Marco Ciatti, Fausto Navarro et Patrizia Riitano, Florence: Edifir Edizioni Firenze, 2011.

BOMFORD, David, BILLINGE, Rachel, CAMPBELL, Lorne et al., *Art in the making. Underdrawings in Renaissance paintings*, Londres : The National Gallery Company, 2002.

BOUBLI, Lizzie, *L'atelier du dessin italien à la Renaissance. Variante et variation* Paris : CNRS Editions, 2003.

CENNINI, Cennino, *Il libro dell'arte*, sous la direction de Franco Brunello, Vicenza : Neri Pozza Editore, 1998.

- CERASUOLO, Angela, « Tracce nascoste di un iter compositivo. I dipinti di Raffaello a Capodimonte dal disegno alla realizzazione pittorica », *Raffaello als Zeichner / Raffaello disegnatore*, a cura di Marzia Faietti, Achim Gnan, Florence, Milan : Giunti, 2019.
- CONTI, Christiana, GERMANI, Gioia, POPPLE, Alessandra, « Andrea del Sarto alla Santissima Annunziata. Il corteo dei magi (1511) e la Madonna del sacco (1525) », *Dossier around Andrea del Sarto e dintorni*, Kermes 104-105, Octobre 2016-Mars 2017.
- DELANEY, John, TRUMPY, Giorgio, DIDIER, Marie et alii, « A High Sensitivity, Low Noise and High Spatial Resolution Multi-Band Infrared Reflectography Camera for the Study of Paintings and Works on Paper », in *Heritage Science*, 2017.
- DELIEUVIN, Vincent, MOTTIN, Bruno, RAVAUD, Elisabeth, « La Vierge aux Rochers de Paris : nouvelle approche à partir d'analyses scientifiques », *Leonard da Vinci's technical practice. Paintings, drawings and influence / La pratique technique de Léonard de Vinci. Peintures, dessins et influence*, Paris : Hermann, 2014.
- DUNKERTON, Jill, FOISTER, Susan, PENNY, Nicholas, *Dürer to Veronese. Sixteenth-Century Painting in the National Gallery*, Londres : National Gallery Publications Limited, 1999.
- DUNKERTON, Jill, SPRING, Marika et alii, « Titian after 1540 : Technique and Style in his Later Works », *National Gallery Technical Bulletin*, 2015, Volume 36, *Titian's Painting Technique from 1540*.
- FERRER, Daniel, « Mondes possibles, mondes fictionnels, mondes construits et processus de genèse », *Genesis*, n°30, *Théorie : état des lieux*, 2010.
- FINALDI, Gabriele, GARRIDO, Carmen, et al., *El trazo oculto. Dibujos subyacentes en pinturas de los siglos XV y XVI*, Madrid : Museo Nacional del Prado 2006.
- GONZALES MOZO, Ana, WALTER, Philippe, « The copy of the Mona Lisa: pictorial technique », *Leonardo y la copia de Mona Lisa del Museo del Prado. Nuevos planteamientos sobre las practicas del taller vinciano*, Madrid : Museo Nacional del Prado, 2021.
- HENRY, Tom et JOANNIDES, Paul, *Raphaël. Les dernières années*, sous la direction de Tom Henry et Paul Joannides, catalogue d'exposition, Madrid, Museo Nacional del Prado (12 juin 2012 - 16 septembre 2012) / Paris, Musée du Louvre (11 octobre 2012 - 14 janvier 2013), Paris : Hazan, 2012 pour la version française.
- HOPE, Charles, DUNKERTON, Jill, FALOMIR, Miguel, et alii, *Titian*, catalogue d'exposition, Londres : National Gallery (19 février - 18 mai 2003), National Gallery Company Limited, 2003.
- MONBEIG GOGUEL, Catherine, « Le dessin italien au XVIe siècle », *Dessiner une Renaissance, dessins italiens de Besançon*, catalogue d'exposition sous la direction de Nicolas Sur-lapierre, musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon (16 novembre 2018 - 18 février 2019).
- POZZO, Andrea, *Breve Istruttione per dipingere a fresco, dans Prospettiva de Pittori e Architetti d'Andrea Pozzo della Compagnia di Gesu*, Roma : 1693.
- SHEARMAN, John, *The Princeton Raphael Symposium: science in the service of art history. Acts of the Conference*, Princeton, October 1983, Princeton : 1990.
- VASARI, Giorgio, *Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori ed Architettori scritte da Giorgio Vasari, Pittore Aretino*, (éd. Gaetano Milanesi), vol I à IX, Florence, 1re édition : 1878-1885, présentation de Paolo Barocchi, Florence : Sansoni Editore, 1981 (édition de 1568).
- VASARI, Giorgio, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, sous la direction d'André Chastel, *Thésaurus, Actes Sud*, 2005, 2 volumes.
- ZÖLLNER, Frank, « Léonard de Vinci. Tout l'œuvre peint et graphique », Köln : Taschen, 2019.

LES PEINTRES ET LA SCÈNE : MATIÈRE PICTURALE ET MATÉRIAUX DANS L'ŒUVRE SCÉNOGRAPHIQUE D'ANTONI CLAVÉ (1913-2005)

En 1934, Henri Focillon (1881-1943) écrit dans *Éloge de la main* : « En prenant dans sa main quelques déchets du monde, l'homme a pu en inventer un autre qui est tout de lui »¹. Ces mots de Focillon sont ici importants parce que la scène est, dans la première moitié du XX^e siècle, un espace de recherches plastiques pour les peintres. La confrontation du format bidimensionnel du tableau à l'espace tridimensionnel de la scène conduit en effet des artistes à abandonner le tableau-décor qu'est la toile de fond de scène au profit d'une approche en volume. Le recours aux matériaux modestes, de la maquette à la scène, comme la toile de jute, le carton ou le bois y répond, durant la période étudiée, à des nécessités esthétiques autant qu'économiques. Dans ce contexte, les décors et costumes créés par le peintre Antoni Clavé entre 1939 et 1955 constituent un cas particulièrement intéressant d'expérimentation de la force expressive de la matière. Maquettes planes et en volume, éléments de décor sont pour lui « invention de matières en même temps qu'invention de formes » pour citer encore Henri Focillon². Comment faire matière picturale de matériaux modestes ? Cette problématique semble un fil conducteur de l'œuvre de Clavé, au même titre que la question du rapport aux matériaux qui questionne la frontière, poreuse pour le peintre, entre art et artisanat. Antoni Clavé a revendiqué tout au long de sa carrière la noblesse de l'artisan et interrogé de façon récurrente le terme « artiste ».

Antoni Clavé, né en 1913 à Barcelone, s'installe à Paris en 1940 après avoir pris part à la Retirada, l'exil des Républicains suite à leur défaite face aux franquistes lors de la guerre qui déchire l'Espagne entre 1936 et 1939³. Issu d'un milieu modeste, son

1. FOCILLON Henri, *Eloge de la main*, Martigues, Sambuc éditeur, 2019, p. 44.

2. *Ibid*, p. 51.

3. Voir le témoignage de l'artiste Carles Fontseré, in FONTSERÉ Carles, *Un exiliat de tercera, a Paris durant la Segona Guerra Mundial, Barcelone, ed. Proa memòria, 1999*. Voir aussi PIGENET Phryné, *Catalans malgré tout : l'exil catalan en France au XX^e siècle : histoire et mémoire*, Canet, Trabucaire, 2017 et MARES Antoine, MILZA Pierre (dir.), *Le Paris des étrangers depuis 1945*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1994.

Sylvia

Hérissé

Après un master sur l'œuvre scénographique du peintre Antoni Clavé (1913-2005) sous la direction de Mme Rossella Froissart, Sylvia Hérissé, enseignante agrégée, rédige une thèse de doctorat en histoire de l'art intitulée « Les peintres et la scène en France, de la création du Théâtre des Arts à celle du Festival d'art lyrique d'Aix-en-Provence (1906-1949) » sous la direction de Mme Froissart et de M. Jean-Claude Yon. Cette recherche s'intéresse aux différentes modalités du dialogue plastique et esthétique entre œuvre scénographique et peinture dans le contexte d'une approche décloisonnée des arts dans la première moitié du XX^e.

apprentissage de la peinture est d'abord celui de la peinture en bâtiment, apprentissage qu'il effectue à partir de l'âge de treize ans dans l'entreprise Tolosa à Barcelone, et du décor. Il fréquente aussi les cours du soir de l'École des Beaux-arts de la ville. Sa rencontre avec le peintre catalan Salvador Ortiga (1911-1939) est déterminante dans son intérêt pour les matériaux de récupération qu'il utilise dans les travaux publicitaires et décoratifs qui lui sont commandés à partir de 1934⁴. Mais c'est principalement à travers la réalisation des maquettes planes et des maquettes en volume pour des décors de scène, et l'installation des scénographies elles-mêmes, qu'Antoni Clavé développe ses recherches plastiques à travers l'assemblage de matériaux. En 1938, il réalise à Barcelone ses premiers décors pour une pièce de théâtre de Ramón Vinyes (1882-1952), intitulée *Comiats a trent d'alba*. En 1946, Boris Kochno (1904-1990) lui commande les décors et costumes de *Los Caprichos* pour les Ballets des Champs-Élysées. Il réalise ensuite en 1949, depuis Paris, les décors et costumes pour une pièce de théâtre de Xavier Regàs (1905-1980), *Tobruk*, représentée au Teatre Català de la Comèdia, à Barcelone, et *Carmen* pour Roland Petit (1924-2011) et ses Ballets de Paris. *Carmen* établit définitivement Antoni Clavé comme décorateur incontournable de la scène parisienne. L'année suivante, Clavé travaille à une deuxième collaboration avec Roland Petit, le ballet *Ballabile*. En 1950, Clavé travaille aussi à sa première collaboration avec la danseuse et chorégraphe Ruth Page (1899-1991) et sa compagnie de ballets à Chicago pour le ballet *Revenge*. En 1951, Clavé réalise les décors et costumes d'un ballet adapté de la pièce de Federico García Lorca (1898-1936), *La Casa de Bernarda Alba*⁵ pour le Festival de Biarritz puis le théâtre de l'Œuvre. L'année 1952 semble l'apogée

de son activité de décorateur avec simultanément une nouvelle collaboration avec Ruth Page pour le ballet *Susanna and the barber*, *Don Perlimplín* pour le Festival de l'Œuvre du XX^e siècle, *Le Nozze di Figaro* pour le Festival international d'art lyrique, et le film *Hans Christian Andersen* avec Roland Petit. En 1953, il réalise les décors et costumes pour *Deuil en 24 heures* puis en 1955 ceux de *La Peur*, ballets de Roland Petit encore.

Dans l'ensemble de son œuvre pour la scène, des matériaux dits « pauvres » tels que la toile de jute, la corde, le carton, conjugués à des motifs iconographiques transposés en accessoires jouant, roues, échelles, escaliers et chaises, caractérisent l'esthétique que déploie Antoni Clavé. Cette esthétique est à rapprocher de celle popularisée par *Les Forains*, ballet en un acte créé au Théâtre des Champs-Élysées dans des décors et costumes de Christian Bérard (1902-1949), chorégraphié par Roland Petit sur une musique d'Henri Sauguet (1901-1989) et un argument de Boris Kochno, et au sujet duquel Jean Cocteau (1889-1963) écrit le 4 mars 1945 dans son *Journal* : « Ce ballet a été un enchantement. Avec des costumes sordides, quatre perches et quatre vieux rideaux d'andrinople, Bérard obtient le faste »⁶. De fait, il apparaît que l'esthétique de la scène parisienne au sortir de la guerre, marquée par les contraintes économiques, joue un rôle majeur dans la scénographie clavéenne, convergeant avec des recherches matérialistes entreprises dès ses premières œuvres. Les matériaux, leur implantation et leur mobilité au sein du volume de la scène y contribuent à une approche sculpturale, où l'espace scénique est creusé et rythmé par des cordes, des échelles ou des draperies. Au même titre que de nombreux artistes qui déclinent toutes les formes de retour aux éléments originels, Clavé participe de ce mouvement de « noces avec la matière » selon l'expression de Jean Laude (1922-1984).

4. Voir à ce sujet HENDGEN Aude, *HEROLD-MARME Amanda*, MUCHIR Claire, Clavé : sur le front de l'art, Perpignan, Snoeck, Musée d'art Hyacinthe Rigaud, 2018.

5. Denise Tual avait auparavant tenté d'adapter la pièce de García Lorca au cinéma en confiant le projet à Luis Buñuel (1900-1983), réalisateur et scénariste espagnol naturalisé mexicain, mais le projet n'avait pu aboutir faute

de financement. Voir à ce sujet TUAL Denise, *Au cœur du temps*, Paris, Carrère, 1987.

6. COCTEAU Jean, *Journal. 1942-1945*, Paris, Gallimard, 1989, p. 631.

Afin d'illustrer plus précisément ce propos, nous nous intéresserons ici aux maquettes et décors réalisés par Antoni Clavé pour *Le Nozze di Figaro* de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), opéra représenté lors du Festival international d'art lyrique d'Aix-en-Provence en 1952, puis repris jusqu'en 1964⁷. En effet, les décors des quatre tableaux des *Nozze di Figaro* font la synthèse de quatre axes de l'œuvre d'Antoni Clavé : l'iconographie espagnole, la démarche coloriste, le symbolisme des motifs, et l'expérimentation de la force expressive de la matière, que nous nous proposons d'examiner. Pour ses *Nozze di Figaro*, Antoni Clavé réalise un travail s'appuyant sur une approche matiériste qui s'observe dans la réalisation des maquettes planes, des maquettes en volume et du spectacle sur scène. Concernant les maquettes planes, Clavé use du collage, en particulier de tissus, et de techniques mixtes pour rendre compte des effets de matières voulus sur scène, comme c'est le cas pour la chambre de la comtesse de l'acte II⁸. Il en va de même pour les maquettes planes de costumes, comme nous pouvons l'observer sur celle du costume de Figaro ou celle d'un projet de costume de la comtesse Almaviva. Pour les maquettes en volume, la conception relève pour le peintre du bricolage. La manipulation des matériaux semble avoir été pour l'artiste un terrain d'exercice ludique, une expression de sa liberté de création. Dans ses entretiens avec Alain Mousseigne en 1978, Antoni Clavé revient à plusieurs reprises sur l'aspect artisanal de son travail et sur le lien avec son premier métier de peintre en bâtiment⁹. Il met aussi en avant dans ses entretiens avec Lluís Permanyer, le rapport aux matériaux inhérent à la scénographie, déclarant :

7. Voir HÉRISSÉ Sylvia, *Peindre pour la scène. Antoni Clavé (1913-2005) et Le Nozze di Figaro au Festival international d'art lyrique d'Aix-en-Provence en 1952, mémoire de master 2, réalisé sous la direction de Rossella FROISSART, EPHE, 2021.*

8. Voir RIERA Anna, *Antoni Clavé y el teatro, Barcelona, Polígrafa, 2000.*

9. MOUSSEIGNE Alain, *Entretiens avec Antoni Clavé, Paris, Pragma, 1978.*

J'ai besoin de cette matérialité, ce bricolage, que j'ai toujours aimée et pour laquelle j'ai une grande facilité. J'ai considéré, peut-être à tort, que ce n'était pas un art majeur mais des arts appliqués¹⁰.

La recherche matiériste se déploie en outre graduellement sur scène tout au long des quatre tableaux. À la chambre de Susanna pour laquelle le décor met en œuvre des accessoires en bois comme l'escabeau et un simple drapé en guise de rideau pour la fenêtre du lointain, succède la chambre de la comtesse chargée de motifs et d'effets de matières incarnés dans le décor par les drapés en cretonne et toile de jute peintes, éléments et matières mentionnés dans un inventaire daté de 1960, ou par les accessoires « jouant » comme la table et le tabouret de la comtesse ornés d'entrelacs de corde grossière¹¹. Le troisième tableau, la salle du mariage peut être vu comme un jeu de matières compartimentant l'espace scénique : bois des estrades créant différents niveaux sur la scène, perspectives obliques créées par l'alcôve sous laquelle sont placés les fauteuils du comte et de la comtesse, alcôve dont l'entrée est bornée par deux termes féminins en papier mâché et tissus peints, deux véritables sculptures d'environ quatre mètres de hauteur, trompe-l'œil de l'escalier peint sur le mur du lointain, et toile de jute de la tapisserie du cavalier. Le jardin enfin est comme un triomphe de la matière, « invention de matières en même temps qu'invention de formes » pour reprendre ici encore cette expression d'Henri Focillon : bois et tissus noués et peints composent des treillages constituant le décor¹². Ce travail de recherche sur les matériaux, lié à la formation d'Antoni Clavé et à la dimension ludique qu'il leur attribue, très présente dans *Le*

10. PERMANYER Lluís, *Antoni Clavé, fa memòria, Barcelone, La Campana, 2005.*

11. Les photographies de scène sont conservées par les Archives municipales de la ville d'Aix-en-Provence, dans les Archives administratives du Festival international d'art lyrique d'Aix-en-Provence. Le musée des Tapisseries d'Aix-en-Provence conserve quant à lui un grand nombre de costumes et d'éléments de décor.

12. FOCILLON, *op. cit.*, 2019, p. 51.

Nozze di Figaro, est encore une fois un élément de cohérence, un fil conducteur de son œuvre. Nous avons évoqué le fait que dès 1934, Clavé fait des recherches de matières nouvelles et les utilise dans ses travaux publicitaires et décoratifs : collages, cordes, tissus imprimés, papier journal. Pablo Picasso (1881-1973), Marcel Duchamp (1887-1968), Francis Picabia (1879-1953), ou encore Joan Miró (1893-1983), les avaient déjà employés depuis 1916-1917¹³. Ces recherches sont poursuivies par Antoni Clavé à Paris en 1939. Les années suivantes, de 1940 à 1946, Clavé concentre son activité sur la lithographie et la peinture à l'huile. Les expériences matiéristes se raréfient dans la production de ces années. C'est à travers la réalisation des maquettes planes et des maquettes en volume pour les décors de scène, et l'installation des scénographies elles-mêmes que Clavé a de nouveau recours aux assemblages de matériaux.

Le recours aux matériaux modestes, de la maquette à la scène, répond, comme évoqué plus haut, à des nécessités économiques autant qu'esthétiques. Ainsi, les matériaux et leur implantation au sein du volume de la scène, leur mobilité, et leur légèreté évoquent le nomadisme de l'univers du cirque et de la foire. Pour *Carmen* en 1949, Clavé utilise la toile de jute et autres matériaux dits pauvres pour créer le cabaret de Pastia, ou pour suggérer une grange avec de grandes roues disposées sur la scène. Le goût des matériaux, l'esthétique nomade viennent rencontrer les topoï iconographiques de la scénographie clavéenne : motif de la roue et de la chaise dans *Los Caprichos* ou *Carmen*, prolongé parfois à la carriole dans *Susanna and the barber*, motif de l'échelle et de l'échafaudage pour *Ballabile* ou *Don Perlimplín* qui se déconstruit dans les treillages du jardin du quatrième tableau des *Nozze di Figaro*. En outre, pour *Le Nozze di Figaro*, comme pour *Carmen*, Clavé réalise un travail s'appuyant sur deux approches diversement combinées : une manière picturale,

13. CABANNE Pierre, *Clavé, Paris, Editions Denöel, 1979, p. 159.*

marquée par l'expressionnisme de la couleur où le rouge, le noir, le blanc, sont traités en larges taches presque abstraites, et une manière sculpturale, où l'espace scénique est creusé et rythmé par des cordes, des échelles ou des draperies qui jouent le rôle d'accessoires pour aider l'action ou suggérer un lieu¹⁴. Il est intéressant de rapprocher le travail d'assemblage de matériaux, relevant de la sculpture ou de l'installation, que met en œuvre Clavé dans ses décors de leurs étapes préparatoires, maquettes planes, en volume et créations en volume sur la scène, de ses premières œuvres parisiennes, *Coquille-plage*, *Homme au monocle* et *Téléphone* réalisées en 1939 qui se caractérisent par des assemblages de matériaux et d'objets trouvés, naturels ou fabriqués. Le bois, le sable, le carton ondulé, un coquillage, du plâtre et de la peinture se rencontrent dans *Coquille-plage*; *l'Homme au monocle* est un fouet de cuisine, *Téléphone*, une cuillère en bois et du fil de fer. Notons que dans ses premières années parisiennes, Antoni Clavé a recours aux sujets du folklore espagnol, faciles à commercialiser en France. Les œuvres produites sont des travaux de commande, à l'instar des lithographies réalisées à la demande qui répondent à la nécessité de survie économique dans un contexte difficile, celui de l'Occupation et de l'immédiat après-guerre. Clavé poursuit cependant à la même période une pratique relevant d'expériences avant-gardistes. Cette pratique se traduit par des assemblages de matériaux et d'objets trouvés, naturels ou fabriqués, comme en témoignent les trois œuvres évoquées plus haut, datant des premiers mois de la vie parisienne de l'artiste. L'artiste met en œuvre des objets usuels¹⁵ et des matériaux sortant du champ de la peinture et rappelant son apprentissage de peintre en bâtiment. Ainsi, au même titre que de nombreux artistes qui déclinent

14. LISTA Giovanni, *La scène moderne, encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XX^e siècle, Arles, Actes Sud, 1997.*

15. Nous pouvons remarquer une similitude entre la cuillère utilisée pour *Téléphone* et la cuillère servant de sceptre à l'artiste déguisé en roi du tarot marseillais sur la photographie datée de 1939, fig. 10.

toutes les formes de retour aux éléments originels, Clavé participe de ce mouvement de « noces avec la matière », lié au trouble de la vie moderne et de la civilisation du plastique naissante. Le retour à une forme de « rusticité », aux pratiques ancestrales de l'artisanat qu'illustrent les céramiques de Picasso ou Miró, la lutte de Jean Lurçat (1892-1966) pour la tapisserie, pratiques pouvant être considérées comme une résistance au progrès et à la société de consommation, relèvent d'une démarche que partage Clavé¹⁶.

Cette pratique d'artiste-artisan mise en œuvre par l'artiste dans ses décors a des prolongements dans son œuvre. Ainsi Pierre Cabanne écrit en 1979 : Plusieurs de ses assemblages d'objets, parfois repris dix ou quinze ans plus tard, sont nés du théâtre ; aux matériaux bruts de l'atelier barcelonais se sont ajoutées d'autres saisies, des éléments disparates accumulés pendant des années, ou trouvés par hasard, arrachés à l'oubli ou au rebut. L'ingéniosité et l'imagination de celui qui avait surtout vu la scène des coulisses, l'envers du décor, se donnent libre cours à partir des accessoires réévalués, réinventés, ou détournés de leur sens, qui sont quelquefois ceux de la fiction dramatique ou de la danse : gants, parements, morceaux de tentures à ramages ou de portières, galons, passepoils, boucles, fragments de jupes ou de pourpoints, etc. que l'on reverra dans ses gravures. S'y mêlent d'autres éléments laissés bruts ou peints par taches colorées et signes où l'on retrouve aussi l'inspiration théâtrale à travers ce qui évoque, non sans humour d'ailleurs, les frises, les herses, la rampe, les praticables et les portants...¹⁷.

Le travail pour la scène a donc joué un rôle majeur dans la construction de l'œuvre d'Antoni Clavé qui se prolonge sur d'autres supports dans les années 1956-1964, mais toujours dans un rapport étroit à la matière. Clavé aborde à cette époque un ensemble d'expérimentations, collages

et peintures, tapisseries-assemblages, sculptures-objets à travers lesquels il prend appui sur les différences de matières, et sur les mélanges de formes et de couleurs, pour approfondir et diversifier sa vision¹⁸. Antoni Clavé revient en 1956 aux collages comme éléments incorporés à sa peinture, et en 1957, il réalise ses premières peintures sur tapis¹⁹. Encore une fois, cette pratique peut être vue comme le prolongement de son œuvre pour la scène puisqu'elle implique un rapport aux matériaux textiles et au grand format, éléments qui caractérisent les rideaux de scènes peints par Clavé ou les grandes tentures en toile de jute des actes II et III des *Nozze di Figaro*. De même, en 1963, Clavé réalise ses premières tapisseries-assemblages de textiles cousus. Celles-ci sont présentées l'année suivante au musée de Bilbao²⁰. Ces œuvres de moyens et grands formats donnent lieu à une exposition au musée Picasso d'Antibes entre juillet et septembre 1967 à l'invitation du conservateur Romuald Dor de la Souchère (1888-1977)²¹. Il n'est nullement question de haute ou de basse lisse dans les « tapisseries » de Clavé. Techniquement, ce sont des assemblages de divers tissus (vieux linges, morceaux de tapis usés, étoffes colorées) déchirés, découpés, froissés et cousus par Madeleine, la compagne de l'artiste, à la machine ou à la main, selon un ordre qu'il a minutieusement choisi, où il a orchestré des rencontres de matières et de couleurs. Ces tapisseries-assemblages sont d'imposants tableaux en relief qui reprennent des thèmes communs à ses peintures. Le rapport aux matériaux et au grand format irrigue ainsi la totalité de son œuvre. Si l'une de ses expressions à travers le tissu est, dans les années 1960, la réalisation de tapisseries, les « Armoires à secrets », ou « aux objets », de 1962-1963, relèvent de la même démarche. Enfin Pierre Cabanne met l'accent en 1979 sur le fait qu'« Il faut parler des décors de Clavé parce que (...) ils ont révélé tout le côté

18. *Ibid.*, p. 12.

19. CABANNE, *op. cit.*, 1979, p. 161.

20. CABANNE, *op. cit.*, 1991, p. 61.

21. Voir DOR DE LA SOUCHÈRE Romuald, *Clavé. Tapisseries-assemblages, Barcelone, Sala Gaspar, 1963.*

16. BERTRAND DORLEAC Laurence, *Après la guerre, Paris, Gallimard, 2010*, p. 80.

17. CABANNE, *op. cit.*, 1979, p. 10.

artisanal, “ouvrier”, de celui qui accepta, par respect pour les danseurs ou les comédiens avec lesquels il collaborait, de jouer le jeu à fond, d’être un “décorateur” construisant les décors avec les spécialistes et de mettre la main à la pâte »²². Les photographies prises lors des préparations des spectacles nous montrent toujours un Clavé acteur de la fabrique du spectacle.

Ainsi, pour Antoni Clavé, les matériaux modestes, « pauvres » sont matière picturale. Et c’est en particulier à travers son œuvre scénographique, qui a irrigué l’ensemble de sa production tout au long de sa carrière, que cette esthétique s’exprime. Autant que le plaisir de la manipulation de la matière, l’usage des matériaux met littéralement en œuvre la porosité entre art et artisanat, porosité qui se trouve avoir été au cœur de l’œuvre de l’artiste.

Bibliographie

- CASSOU Jean, *Antoni Clavé*, Barcelone, Editorial Reuter, 1960.
- CHARENSOL Georges, « Les dix peintres français en tête de l’école contemporaine », *Connaissance des Arts*, Paris, n°36, février 1955.
- D’OR DE LA SOUCHERE Romuald, *Clavé, Tapisseries-Assemblages*, Barcelone, Sala Gaspar, 1963.
- GASCH Sebastia, *L’expansió del art catala al mon*, Barcelona, Impremta Clarasó, 1953.
- CABANNE Pierre, *Clavé*, Paris, Éditions Denöel, 1979.
- CABANNE Pierre, *Clavé*, Paris, Ed. de la Différence, 1990.
- CABANNE Pierre, SEGHERS Pierre, *Clavé*, Barcelone, Poligrafa – Paris, Cercle d’Art, 1989.
- DAIX Pierre, *Clavé. Obras de 1958 a 1989*, Barcelone, Poligrafa, 1989.
- DAIX Pierre, *Clavé, Assemblages*, Neuchâtel, Ed. Ides et Calendes, 2000.
- FOCILLON Henri, *Eloge de la main*, Martigues, Sambuc éditeur, 2019.
- HENDGEN Aude, HEROLD-MARME Amanda, MUCHIR Claire, *Clavé : sur le front de l’art, Perpignan*, Snoeck, Musée d’art Hyacinthe Rigaud, 2018.
- LLORENS Tomas, CHICHA-CASTEX, Céline, HENDGEN, Aude, *Antoni Clavé : œuvre gravé : catalogue raisonné*, Paris, Skira, 2017.
- MOUSSEIGNE Alain, *Entretiens avec Antoni Clavé*, Paris, Prasga, 1978.
- MURGA CASTRO Idoia, « La danza que pinto el exilio. Escenografos en Paris », *Society of Spanish & Spanish-American Studies*, 2012, p. 319-337.
- PASSERON Roger, *Antoni Clavé, l’oeuvre gravé 1939-1976*, Fribourg, Office du livre, 1976.
- PERMANYER Lluís, *Clavé escultor*, Barcelone, Poligrafa – Paris, Cercle d’Art, 1989.
- PERMANYER Lluís, *Antoni Clavé, fa memòria*, Barcelone, La Campana, 2005.
- RIERA Anna, *Antoni Clavé y el teatro*, Barcelona, Poligrafa, 2000.
- SEGHERS Pierre, *Clavé*, Barcelone, Poligrafa, 1971.
- SEGHERS Pierre, CABANNE Pierre, *Clavé*, Paris, Ed. Cercle d’art, 1989.
- XERRI Catherine, *L’œuvre d’Antoni Clavé – peinture, idéologie et histoire*, thèse de doctorat, Université de Paris III, 1994.

22. CABANNE, *op. cit.*, 1979, p. 10.

L'IMMATRICULATION DES CHALOUPES SARDINIÈRES EN CORNOUAILLE (1852–1914)

Introduction

Au milieu du XIX^e siècle, le ministère de la Marine contraint les patrons de pêche à marquer leur embarcation d'un numéro d'immatriculation délivré par les autorités locales. De cette simple obligation va naître un phénomène d'appropriation graphique inattendu : en quelques années, les pêcheurs mettent au point une façon d'écrire propre à leur port d'attache, usant de signes ornés de formes marines et soigneusement gravés dans le bois de la coque.

Dans le Finistère, l'exercice atteint des sommets d'inventivité et d'exécution ; ce que l'on nommera plus tard le style « à barbes » s'impose, au tournant du siècle, comme la meilleure façon d'embellir les chaloupes sardinières sur une grande partie du littoral atlantique.



Fig. 1 : Robert Demachy, Marins préparant leurs bateaux sur la plage de Douarnenez, vers 1908, Musée Nicéphore Niépce, Chalon-sur-Saône.

La norme

C'est à l'éternelle « guerre des huîtres », opposant la France et l'Angleterre relativement aux zones et périodes de pêche dans l'archipel anglo-normand, que l'on doit l'obligation de marquage des barques : en concluant les accords dits « de la baie de Granville » en 1839, les deux puissances s'entendent sur un partage de l'espace

Yoann

De Roeck

Formé à l'École Estienne puis à l'Atelier National de Recherche Typographique, Yoann De Roeck est pensionnaire à l'Académie de France à Rome – Villa Médicis en 2004, en qualité de designer. Il pratique et enseigne le graphisme éditorial depuis plus de quinze ans et débute en octobre 2021 une thèse de doctorat en épigraphie / typographie codirigée par Marc Smith (EPHE) et Alice Savoie (ANRT).

maritime et la nécessité d'identifier la nationalité des équipages grâce à une immatriculation portée à l'avant des bateaux¹. Le décret d'application du 4 juillet 1853 s'ajoute ainsi à la longue histoire de l'inscription maritime et on présume que la nouvelle directive fut accueillie par les marins-pêcheurs pour ce qu'elle était précisément : un instrument de surveillance supplémentaire.

Depuis le XVII^e siècle, le corps halieutique est ballotté entre garanties de protection et menaces de sanctions, jouissant à la fois de prérogatives héritées du système des classes et pourtant soumis à d'inédites considérations sur l'exercice du métier². Une saisonnalité chaque fois plus stricte³, le contrôle accru du matériel d'armement et la tenue rigoureuse d'un registre d'équipage, sont quelques unes des préoccupations qui pèsent sur cette population qui doit d'abord se soucier de trouver le poisson, et, le dimanche, prier sainte Anne pour ne pas périr en mer.

1. Christian FLEURY, « Quand droits des pêcheurs et frontières marines interfèrent : enjeux et conflits dans le golfe normand-breton », in *Dimension spatiale des inégalités*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.

2. Le système des classes est imaginé par Colbert dès 1665 pour répondre au besoin de recrues qualifiées et mobilisables à volonté pour la Marine royale de Louis XIV. En compensation de ces lourdes charges militaires, les gens de mer obtiennent un certain nombre d'avantages en matière de travail (le droit d'exploiter « librement » la mer), de fiscalité et de protection sociale (une sorte de régime de prévoyance). Pour l'histoire du système des classes – devenu *Inscription maritime à la Révolution* –, lire les travaux de Jean-Louis Lenhof et André Zysberg, CRHQ (UMR 6583, CNRS / Université de Caen Basse-Normandie).

3. La gestion de la ressource préoccupe scientifiques et pouvoirs publics dès le XVIII^e siècle. Dans son *Traité général des pesches* (Paris, 1769-1782, 3 vol.) l'inspecteur général de la Marine Duhamel du Monceau alerte sur les *déprédations commises par les pêcheurs, par négligence et méconnaissance, ainsi que sur les ravages sur la faune causés par les acides et chlorures versés dans les cours d'eau par les manufactures implantées en bordure d'océan.*

Matricule

Canots et chaloupes porteront donc désormais un numéro bien en vue à la proue et sur la grand-voile afin de faciliter le travail d'identification des gendarmes de la navigation. Le matricule est composé d'une lettre initiale, qui représente le quartier maritime auquel est rattaché le bateau, et d'une séquence de chiffres attribuée par ordre d'arrivée aux patrons et armateurs venus déclarer la mise à l'eau imminente d'un nouveau bâtiment.

En Bretagne, comme ailleurs, le découpage administratif en quartiers et sous-quartiers maritimes variera au fil du temps, certains ports gagnant en autonomie à la faveur de l'essor de leurs pêches et de leur population, quand d'autres seront absorbés par plus grand qu'eux. Ainsi dans le Finistère, par exemple, la lettre initiale inscrite à l'avant des bateaux des flottilles de Douarnenez, Audierne ou Concarneau sera longtemps le "Q" de la grande ville de Quimper avant d'être convertie en celles que l'on connaît mieux grâce aux premières cartes postales, les iconiques "D", "A" ou "CC" [fig. 2].

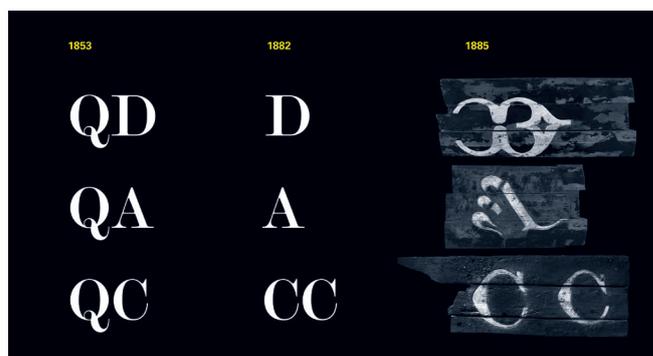


Fig. 2: Évolution de la marque des bateaux des ports de Douarnenez, Audierne et Concarneau. À droite, une forme courante donnée à ces marques à partir de 1885.

Le bordage avant doit être estampillé de part et d'autre selon des indications simples : des signes de 25 centimètres de haut et de 4 centimètres d'épaisseur de trait, placés à 10 centimètres sous le plat-bord. Si l'on doit saluer la clarté du décret sur deux aspects (l'exigence de lisibilité des marques et le montant de l'amende

en cas de refus d'obtempérer), pour le reste la marge d'interprétation est grande. Inutile d'être imprimeur-typographe ou peintre en lettres pour comprendre combien ces consignes sont peu explicites : quelle largeur choisir ? Quel style graphique employer ? Quel espace respecter entre les signes ? Dans quel ordre placer lettre et numéro ? Car si l'initiale précède la suite de chiffres, elle sera proche de l'étrave à bâbord mais certainement pas à tribord...

Encore et toujours du Didot

En dépit de ces inconnues, les photographies des années qui suivent la loi témoignent d'une graphie relativement homogène sur la côte bretonne⁴. On peut y voir des inscriptions soigneusement peintes à l'huile en blanc sur le noir des coques enduites de coaltar ; dimensions et espacements des signes sont réguliers et les formes appartiennent à un registre reconnaissable entre tous : le Didot⁵. employer à des fins signalétiques (car c'est bien de cela qu'il s'agit : permettre la lecture, à l'œil nu ou à la lunette, de mentions situées à distance et dans un vaste espace, où le mouvement entre souvent en jeu) peut surprendre car il existe à cette date d'autres modèles plus performants parfaitement implantés en France : des caractères

4. À l'exception de rares daguerréotypes anonymes et isolés, on doit principalement la première documentation photographique de la vie maritime sur la péninsule aux vues stéréoscopiques de Charles Furne et Alexis Tournier rassemblées dans Charles-Paul FURNE et Alexis TOURNIER, *Vues stéréoscopiques de Furne et Tournier. Voyage en Bretagne*, Paris, s. éd., 1858.

5. Par « Didot », il faut ici entendre la catégorie stylistique dite aujourd'hui (suivant la nomenclature anglaise) « moderne », inaugurée en France par la dynastie des Didot, plutôt qu'un dessin typographique en particulier. Par ailleurs, les premières immatriculations que nous observons sont visibles sur des clichés pris entre 1860 et 1880 : à cette époque, les caractères conçus par Didot l'aîné et gravés par son fils Firmin Didot ont déjà presque un siècle d'existence et ont donné naissance à de nombreuses variations dans le même style.

sans empattement à faible contraste ou de larges et solides « égyptiennes » aux forts empattements, par exemple.

Ajoutons que si les spécimens de lettres étaient monnaie courante tout au long du XIX^e siècle, produits par les fondeurs de caractères ou par les imprimeurs, il n'en est pas de même pour les chiffres : quasi absents des catalogues d'alphabets, ils ne se devinent souvent qu'en petit corps au sein d'un texte et, qui plus est, la plupart du temps sous leur forme elzévirienne⁶.

Les raisons qui ont favorisé le choix d'un modèle *a priori* si peu indiqué nous échappent. Il reste l'hypothèse d'un style officiellement imposé, bien que les textes de loi successifs ne le mentionnent jamais, ou d'une obéissance collective à un ordre tacite (des autorités ou de la mode), ce qui accrédirait la thèse d'un « type Didot » à la dimension institutionnelle voire étatique fortement ancré dans les mentalités, à l'instar du style Second Empire pour le mobilier ou l'architecture. Enfin, demandons-nous si ces formes typographiques ne représentent finalement pas le seul habit possible de la langue française pour cette population bretonne qui ne la parle encore que très peu⁷.

6. *En typographie, les chiffres existent en deux versions, alignés ou elzéviens. Cette dernière forme, qui se fond mieux dans le texte en bas-de-casse, ne présente pas d'alignement, ni en tête ni au pied : chaque signe a sa position et la composition d'un numéro provoque visuellement une séquence dansante, très peu stable.*

7. « Au moment de l'enquête Duruy de 1864, la population des communes où "la langue française n'est pas encore en usage" est estimée, globalement, à 84% des habitants de la Basse-Bretagne. En 1902, lorsqu'Émile Combes prétend interdire la prédication en langue bretonne, [...] le monolinguisme breton concerne toujours la moitié de la population en Basse-Bretagne, et la pratique usuelle du breton plus de 80% de la population ».

Fañch BROUDIC, « La puissante ténacité de l'obstacle de la langue bretonne », in *L'école française et les langues régionales*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2007.

Émancipation

Que le style ait été imposé ou non, une certitude demeure : au milieu des années 1880 les inscriptions semblent homogènes en Cornouaille et l'on peut véritablement parler d'un système normatif, bien qu'artisanal. À compter de cette date, cela va changer. Les photographies – désormais disponibles en nombre – laissent apparaître des pratiques inédites jusqu'alors : on peut voir sur les coques des chaloupes fleurir çà et là une lettre en écriture gothique, des ornements (carrés, diamants, trèfles...) et des emblèmes (républicains ou religieux) ; les signes ronds s'ouvrent à en devenir méconnaissables, finissant par des gouttes protubérantes, et plus spectaculaires encore, des bifurcations (ou « barbes ») aux formes marines naissent à la base des chiffres droits.

Tout en demeurant incontestablement la base structurelle de la graphie, le Didot paraît progressivement s'assouplir au gré de ces rapprochements éclectiques et ce qui s'apparente à de réelles tentatives d'appropriation de la part des marins-pêcheurs. Si, comme le note le paléographe Malcolm Parkes, « *Changes in the signs are the sign of change* »⁸, que peuvent exprimer ces transgressions graphiques et ce détournement de la contrainte en un art ornemental ?

À ce stade de l'investigation, il est impossible de saisir catégoriquement les raisons de cette bascule : il n'existe, à notre connaissance, aucun document y faisant allusion avant la période de regain d'intérêt pour le patrimoine maritime au début des années 1970, et quant à la tradition orale recueillie auprès des « anciens », les témoignages divergent – nous y viendrons.

Il est possible d'avancer malgré tout quelques éléments qui seront autant d'axes de réflexion pour la suite des recherches. D'abord, ce peut

8. Malcolm B. PARKES, *Pause and Effect. An Introduction to the History of Punctuation in the West*, Londres, Routledge, 1992.

être une simple affaire d'air du temps car, aussi isolé soit-il, le Finistère n'échappe pas à l'ébullition qui caractérise cette fin de siècle et excite les esprits : feuilletons romantiques et récits d'aventures, réclame industrielle et produits exotiques, essor de la photographie, premiers tracts de la classe ouvrière et premières chromolithographies pour les stations balnéaires... Tout concourt à une exubérance visuelle sans précédent⁹.

Corollaire de ce qui précède, ces mutations graphiques peuvent être l'œuvre d'une main « professionnelle », celle d'un artiste de passage que la récente prolongation du chemin de fer aura porté plus loin que Pont-Aven, ou celle d'un peintre en lettres s'essayant à un autre support que les devantures de bistrot. Rien ne peut l'exclure : la qualité d'exécution de certaines immatriculations et leur proximité avec d'autres formes parfois trouvées sur les enseignes alimentent la thèse de graphies aux origines moins vernaculaires qu'il n'y paraît.

Pour nuancer toutefois, il faut admettre que l'apparition du phénomène n'est pas soudaine – et les formes continueront d'évoluer jusqu'à la veille de la Première Guerre mondiale, ce qui contredit l'idée d'un « événement » à proprement parler dans la façon d'écrire – et que, par ailleurs, l'hypothèse d'une intervention « extérieure » cadre mal avec la tradition des arts populaires connue chez les gens de mer¹⁰.

Distinction

En observant de nombreux clichés datant de 1900, un constat s'impose : ces formes

9. Louis FILLI et Steven HELLER, *Typology. Type Design from the Victorian Era to the Digital Age*, San Francisco, Chronicle Books, 1999.

10. *Se reporter notamment à* : Jean RANDIER, *L'antiquaire de marine*, Paris, Éditions Maritime et d'Outre-Mer, 1973 ; *et plus récemment à* : Bernard CADORET et Bernard LAGNY, *Art populaire des marins de la pointe de Bretagne*, Brest, Éditions Dialogues, 2016.

extravagantes dépassent les simples initiatives individuelles de marins-pêcheurs souhaitant *customiser* leur propre véhicule. En réalité, les variations stylistiques s'observent davantage d'une flottille entière à une autre qu'entre deux bateaux du même bassin. Passée la période de tâtonnement et de perfectionnement des signes, cette réappropriation graphique constitue – certainement par agrégation des formes les plus plébiscitées – une œuvre collective, capable à la fois de fédérer les marins du même port (où règne la fraternité et un puissant sentiment d'appartenance) et de les distinguer du port voisin (avec qui la concurrence en mer est rude et les relations souvent franchement hostiles)¹¹.

Si cette lecture des sources photographiques est correcte, la piste de la compétition visuelle mérite d'être approfondie. La convention franco-anglaise de 1839 anticipait déjà les potentiels conflits dans l'attribution des initiales entre deux havres commençant par la même lettre situés de part et d'autre de la Manche (Paimpol et Plymouth, par exemple) : pour éviter la confusion, la parade était d'ajouter une seconde lettre à la première, à vocation purement distinctive – ce fut "P" pour Paimpol et "PH" pour Plymouth. La difficulté se pose dans les mêmes termes pour deux ports français – Auray et Audierne, Brest et Belle-Île, Camaret et Concarneau¹². Naturellement, un marin reconnaît la provenance d'une chaloupe au premier coup d'œil d'après la forme de son gréement ou les lignes de son bordé sans avoir besoin de se référer aux marques de proue, mais

11. *Pour s'en convaincre, lire la lettre du Sous-Commandant Hervé adressée au Commissaire Général le 27 septembre 1897, reproduite dans l'ouvrage collectif : Bernard CADORET et al., Ar Vag, voiles au travail en Bretagne atlantique, tome 1, Grenoble, Édition des 4 Seigneurs, 1978.*

12. *La tradition orale rapporte une ritournelle basée sur cet abécédaire : « A comme Audierne, B comme Bordeaux, C comme Camaret, D comme Douarnenez... », citée notamment dans Douarnenez. Quai de la mémoire, photographies de Georges Bertré, Quimper, Palantines et Douarnenez, Port-Musée de Douarnenez, 2011.*

sur le plan juridique il est étonnant d'envisager la coexistence de deux embarcations aux matricules parfaitement homographes¹³.

Si la distinction par la lettre n'est pas permise, dans ce cas l'hypothèse d'une accentuation de la distinction par *la forme de la lettre* prend du sens et permet d'avancer une première explication quant à la diversité typologique observée sur le dessin d'un signe comme le A, pour reprendre l'exemple cité en note, selon qu'il signale Audierne (inspiré de modèles d'écritures gothiques) ou Auray (avec traverse en chevron, probablement hérité de l'épigraphie celte ou byzantine). De futures investigations permettront peut-être de distinguer des nuances stylistiques au sein d'un même quartier maritime (entité administrative qui peut regrouper plusieurs ports, rappelons-le) et d'établir avec conviction un lien entre signifiant typographique et signifié topographique.

Un dernier élément doit être mentionné : en 1882, la plupart des sous-quartiers maritimes de France sont érigés en quartiers de plein exercice, principalement en raison de l'augmentation exponentielle de la population maritime dans les zones où les conserveurs sont implantés¹⁴. Dans les 2^e et 3^e arrondissements maritimes (c'est-à-dire la péninsule armoricaine, de Granville à Nantes) le nombre de quartiers maritimes double ainsi subitement, passant de 14 à 29. Ces ports peuvent dès lors prétendre à l'obtention d'une initiale propre : nul doute que cette reconnaissance administrative et la gratification visuelle qui

13. *Il faut pourtant attendre 1925 pour mettre un terme à la confusion possible entre les quartiers d'Audierne et Auray (qui seront dès lors notés AU et AY, respectivement). Certes, plus de cent kilomètres séparent ces deux ports mais les chaloupes suivent toutes la route du poisson et font relâche dans les mêmes ports (les abris de la Presqu'île de Quiberon et le bassin de Le Palais à Belle-Île tout particulièrement sont de véritables zones de transit où les marins de toute provenance se croisent).*

14. *Décret du 15 février 1882 portant sur la transformation des sous-quartiers en quartiers maritimes.*

l'accompagne a eu pour conséquence une attention particulière portée au nouveau signe à inscrire¹⁵.

Technique

Ces changements d'immatriculation au cours de la vie d'une chaloupe – dus à un mouvement administratif, ou plus simplement à une transaction entre marins-pêcheurs – permettent de saisir une chose essentielle : les signes ne sont pas seulement peints sur la coque mais creusés en profondeur dans le bois avant de recevoir une couche de peinture à l'huile blanche¹⁶. En effet, bien souvent des chiffres antérieurs sont encore décelables sous la nouvelle immatriculation et leur surprenante lisibilité – en dépit de la superposition – indique que la gravure n'est pas superficielle.

L'étude des clichés qui profitent de conditions optimales de prise de vue (proximité du sujet, mise au point et piqué, incidence rasante des rayons du soleil) fait en réalité état de l'existence simultanée de deux techniques de gravure. La première, que l'on peut qualifier de *défonçage*, consiste à ôter de manière uniforme quelques millimètres de matière à l'intérieur du tracé. Cette opération, réalisée grâce aux coups martelés d'une gouge creuse, aboutit à des signes légèrement en retrait par rapport à la surface du bordage – une cuvette, en somme. La seconde méthode est une

15. Le cas de changement d'initiale le mieux documenté est plus tardif : il s'agit du remplacement du quartier maritime de Quimper par celui du Guilvinec en 1919. Le Q devient GV, donnant lieu à d'étonnantes solutions de réinscription visibles sur quelques photographies, dont celles publiées dans « Le quartier maritime de Guilvinec, Histoire de sa création (1872 – 1919) », article de Claude Péron pour la revue *Cap Caval*, numéro 42 de juillet 2019.

16. Il s'agit, la plupart du temps, de bois de chêne, sec et sans aubier. Bernard CADORET, « Histoire des chaloupes sardinières de Douarnenez dans leur contexte social et techno-économique » dans Francisco CALO LOURIDO et Antonio FRAGUAS YFRAGUAS, *Antropoloxía mariñeira*. Actas do Simposio Internacional de Antropoloxía. In memoriam Xosé Filgueira Valverde, *Saint-Jacques-de-Compostelle, Consello da cultura galega*, 1998.

gravure en V exécutée au ciseau – ou au fermail – qui a pour résultat un signe profondément creusé en biseau dans le bois. Sur les photographies, la lumière vient généralement frapper l'un des pans de cette vallée qui constitue le fût de la lettre, laissant l'autre versant, moins exposé, dans la pénombre. Grâce à cette technique, plus élaborée que la première, les signes de l'immatriculation apparaissent bicolores (combinant facettes blanches et ombrées, selon l'angle de réflexion de la lumière) et véritablement sculptés « en creux » [fig 3].



Fig. 3 : Jean-Marie Villard, Carénage d'une barque sur les quais, vers 1900, Archives départementales du Finistère.

Les deux méthodes se rejoignent à la fois sur le matériel employé (outils de sculpteur ou de menuisier davantage que de charpentier) et sur l'intention générale de marquer durablement les signes de façon à en retrouver facilement la trace après le toilettage des barques (deux fois par an au moins, le goudron des coques est brûlé, le bois est gratté et les coutures entre chaque bordage sont à nouveau comblées par le calfat). Les deux méthodes divergent en revanche tant sur le résultat obtenu (la sensation de relief, on l'a vu) que par la mise en œuvre : le défonçage ne

nécessite rien de plus que l'habitude de manier la gouge et le maillet et s'exécute relativement rapidement ; la technique de gravure en V, quant à elle, est un art qui exige une pratique soutenue et une bonne connaissance du fil du bois (et la façon de sectionner les fibres) ; enfin, le temps de travail nécessaire est ici sans commune mesure avec la première approche¹⁷. Il faut ajouter aux qualités techniques et artistiques du graveur la prise de responsabilité lors de l'exécution du marquage : à l'avant du bateau les planches de bordage situées sous la préceinte font moins de 25 millimètres d'épaisseur et la diminution de leur résistance aux endroits gravés n'est pas négligeable (quand bien même il s'agit des œuvres mortes, c'est-à-dire des parties émergées de la coque, et non de la carène).

Le style à barbes

Selon l'avis des anciens marins-pêcheurs, le style de l'alphabet à « barbes » fut inventé afin de rendre les chiffres « pêchants ». Comprendre : pour présenter aux flots une silhouette ronde (comme les 0, 2, 3, 5, 6, 8 et 9) qui ne heurte pas la mer et apporte la fortune. Certains patrons allant même jusqu'à poser des options sur un numéro favorable au bureau de l'administration maritime avant la construction du bateau. Un autre témoin – marin-graveur lui-même, né en 1895 – rejette absolument cette hypothèse et parle plus volontiers de motivations purement esthétiques¹⁸. Ce débat fera l'objet de futures publications au cours des recherches ; on se contentera ici de mentionner que les termes « barbes » et « pêchants » n'apparaissent nulle part avant la publication de François Beaudoin en 1975 et de relever que la superstition présumée confond toujours la

17. Ces affirmations reposent sur une séance d'expérimentation menée en mai 2021 en collaboration avec le peintre en lettres et graveur Victor Bert ; le résumé de cette journée d'essais et d'échanges est à voir ici : <http://www.yoanderoeck.com/Chiffres-a-Barbes-III>

18. Ces interprétations diverses proviennent de l'enquête menée à la fin des années 1970 par les pionniers de l'ethnographie maritime, Bernard Cadoret en tête, auteurs de la série d'ouvrages de référence Ar Vag, *op. cit.*

valeur du chiffre (pair ou impair notamment) et sa morphologie (partie inférieure ronde ou droite)¹⁹.

Si l'on s'en tient à la dimension esthétique, l'évolution formelle du chiffre 1 dans le port de Douarnenez durant le dernier quart du XIX^e siècle et jusqu'à la Première Guerre mondiale offre une vision intéressante de l'apparition des extensions au pied des fûts verticaux (les « barbes » donc, ou encore « barbules »). L'empattement, d'abord filiforme – caractéristique des Didots –, devient brièvement triangulaire vers 1885 avant de connaître un triple mouvement : allongement de part et d'autre, assouplissement de la transition entre le fût et les barbes – ce raccord est appelé le *congé* en typographie –, et enfin division progressive de la base du fût, qui devient clairement bifide dès 1885 [fig. 4].

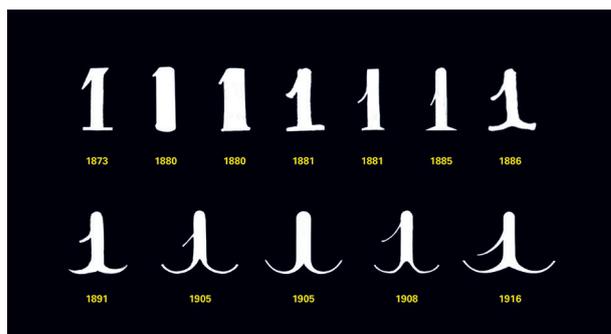


Fig. 4: Exemples qui témoignent de l'évolution de la forme du chiffre 1 dans le quartier maritime de Douarnenez.

Établir une relation de cause à effet entre le geste de la gravure et l'apparition des barbes est aussi tentant que délicat, faute de documentation ; seuls des clichés exceptionnels permettent de distinguer à coup sûr une immatriculation simplement peinte à la brosse d'une inscription profondément gravée dans le bois. Il en résulte que si l'apparition des barbes est relativement simple à dater, la généralisation de la gravure comme technique de marquage l'est beaucoup moins. La concomitance des deux est donc fortement pressentie, mais impossible à prouver. Par ailleurs, l'absence de photographie connue montrant explicitement un marin au travail sur une immatriculation laisse ouverte la question des conditions d'exécution et

19. François BEAUDOIN, *Bateaux des côtes de France*, Grenoble, Éditions des 4 seigneurs, 1975.

de l'outil employé : un couteau de poche – comme le rapporte la tradition orale – ou un matériel dédié à la sculpture et la menuiserie²⁰ ?

Il existe pourtant une théorie qui relie la gravure aux alphabets bifides. On doit à l'entomologiste argentine Teresita Schultz de Carabobo un article intitulé « *With hollow feet and harlequin hats : Tuscan letters, a prank of lapidary origin?* »²¹ dans lequel elle propose rien moins qu'une nouvelle lecture des caractères typographiques baptisés « toscans » par les fondeurs et imprimeurs du début du XIX^e siècle²².

20. *Chez les marins, la dextérité à manier l'Opinel ou le Pradel n'est plus à prouver : les artefacts ouvragés qui nous sont parvenus – boîtes d'effets personnels, marques de filets – en attestent. Cependant, ces petits objets sont faits de bois tendre (feuillus ou fruitiers), leur confection n'est en rien comparable à l'entreprise de gravure d'une immatriculation (il faut pour cela se figurer l'encombrement et la tâche considérable que représentent cinq signes de 20 centimètres de haut, autant de large, à inscrire deux fois, sur chaque bord de la coque). L'expérimentation tend d'ailleurs à démontrer qu'il est physiquement inconcevable de faire entrer en profondeur la lame d'un couteau dans une planche de chêne à la seule force du bras ; tout au plus, le couteau peut sertir les signes d'un fin sillon afin d'en préserver le dessin entre deux radoubs.*

21. Article diffusé en deux parties, janvier et février 2021, sur le site de la fonderie typographique Pampatype, dirigée par Alejandro Lo Celso : <https://pampatype.com/blog/tuscan-letters-1> et <https://pampatype.com/blog/tuscan-letters-2>.

22. L'allusion aux origines italiennes de ces formes peut faire référence au motif floral présent sur la couronne du grand-duché de Toscane — un lys trilobe —, ou, plus probablement, aux inscriptions lapidaires gravées par le calligraphe romain Dionysius Filocalus au IV^e siècle de notre ère : la lettre filocalienne est en effet la première graphie attestée de lettres aux terminaisons bifurquées. Au XIX^e siècle, des caractères répondant à cette description étaient alors en vogue et répandus chez les fondeurs, bien que souvent relégués en fin de catalogue sous des appellations fantaisistes : *Toscans perlées*, *Guillochés noirs*, *Italiennes éclairées*, *Napolitaines*, *Noires fleuries*, *Vénitiennes*, etc.

Jusqu'alors l'idée selon laquelle ces formes étaient dérivées de structures existantes ayant subi des mutations ornementales faisait consensus²³. Pour Teresita Schultz de Carabobo, c'est bien du côté de l'inscription gravée qu'il faut chercher la genèse de ces alphabets toscans : un signe obtenu par l'action d'un ciseau présente invariablement une structure tridimensionnelle où l'intersection des plans inclinés vers l'intérieur détermine une arête franche et visible tracée à l'exact centre des fûts, panses et empattements. Quand cette ligne interne (le fleuve au fond de la vallée, si l'on prolonge l'image déjà évoquée pour décrire la gravure en V) chemine le long d'un fût et croise un autre élément, sécant, de la lettre – une traverse perpendiculaire, par exemple –, un relief complexe se crée à l'endroit du carrefour. Le graveur doit localement raccorder de multiples petits versants, à la façon dont on se figure la taille minutieuse d'un diamant facetté. Parvenu aux empattements, le fleuve bifurque nécessairement : l'arête interne doit se séparer en patte d'oie, formant un Y à chaque extrémité des fûts. La forme « extérieure » de l'empattement (rectangulaire, triangulaire, filiforme, et même l'absence d'empattement) n'a pas d'incidence sur ce principe de construction et le jeu d'ombre et de lumière qu'il offre au regard de l'observateur.

En fait, quand les conditions d'éclairage sont favorables (rayons zénithaux et rasants), tout signe gravé en V semble avoir des terminaisons bifides, indépendamment de son « style ». Selon

23. Dans *Nineteenth Century Ornamented Typefaces*, Nicolette Gray assure que les premiers caractères de type « toscan » furent construits sur la base de l'*English Vernacular letterform* et ses proportions carrées. Dans *American Wood Type, 1828–1900*, Rob Roy Kelly analyse quant à lui ces caractères en identifiant trois structures de base (*Antique*, *Gothic*, *Roman*) ayant migré de façon décorative avec l'apparition d'un embranchement en place des sérifs. C'était déjà la position de Francis Thibaudeau dans *La Lettre d'imprimerie (1921)* : il y réfute l'idée d'une classe typographique propre aux caractères à « empattements fendus », préférant parler de variante d'ornementation des familles didot, égyptienne et elzévir.

Teresita Schultz de Carabobo, le registre formel des alphabets toscans n'est pas issu de caractères dont les sections orthogonales auraient soudain « fleuri » mais de la transposition bidimensionnelle et monochromatique d'un phénomène optique, soit l'interprétation typographique d'un volume.

Est-ce à cette bifurcation inhérente à la gravure que l'on doit le germe des barbes des immatriculations du Finistère ? Pour abonder dans le sens de cette conjecture, un dernier élément mérite d'être rapporté : lors de la séance expérimentale menée en collaboration avec un sculpteur, on observe que le passage de la partie pleine du signe (un fût épais de plusieurs centimètres) aux parties déliées (les barbes, dont l'épaisseur va s'amenuisant jusqu'à quelques millimètres) s'accompagne logiquement d'un changement d'outil et de geste. Le ciseau – au tranchant large et droit – laisse place à la gouge – petit carrelet à section triangulaire – qui permet d'ôter de fins copeaux en progressant sur la ligne du délié. Cette dernière opération apparaît, par contraste avec la première, d'une souplesse toute calligraphique : le volume sonore de la percussion diminue tandis que la cadence s'accélère car la progression est désormais continue et la morsure moins profonde ; la matière n'est plus ôtée par éclats arrachés au bois mais soulevée en longs serpentins ; les courbes n'ont plus l'aspect polygonal provoqué par le déplacement successif d'un tranchant droit mais la régularité et la tension d'un trait de pinceau.

Une fois engagé dans le sillon courbe des barbes du chiffre ou de la lettre à graver, il semble naturel de céder à la démesure en allant chercher une extension maximale – l'outil se déplace, on l'a compris, du centre du fût vers l'extérieur de la lettre, pas l'inverse. Sous cet aspect, il existe bien une relation entre l'outil employé – la gouge, qui invite au prolongement du geste – et la forme donnée aux barbes – dont l'allongement au fil du temps résulterait à la fois du perfectionnement du

geste et d'une forme de « compétition » graphique entre marins²⁴.

Construction

Une autre approche, s'attachant davantage à l'ergonomie qu'à la technique, permet d'avancer deux explications supplémentaires à la morphogénèse des chiffres à barbes : les atouts d'une chasse constante et les bienfaits du pochoir.

Le décret, nous l'avons dit, ne mentionne que des données métriques de hauteur et de graisse des fûts. Sans l'indication essentielle de l'espace à respecter entre chaque signe, ce que l'on perçoit sur les photographies d'avant 1880 était prévisible : la séquence de chiffres est bien trop serrée pour être lue à distance²⁵. Le marquage du chiffre « 1 » – signe étroit s'il en est – pose des problèmes d'approche aux marins : à la fois illisible lorsqu'il est placé trop près de son chiffre voisin (particulièrement quand ce voisin est un autre « 1 ») et complètement « perdu » au milieu de la composition lorsqu'elle est généreusement interlettrée (le « 1 » semble alors flotter dans son intervalle, visuellement déconnecté du reste de la séquence).

Face à ce problème, bien connu des professionnels de la typographie, la parade est simple : il suffit d'élargir artificiellement le glyphe au moyen d'empattements (ornementaux

24. *Nous supposons ici que les éléments ornementaux tels que l'immatriculation obéissent aux mêmes lois qui ont poussé les patrons-pêcheurs à exiger des charpentiers des bateaux toujours plus performants, légers et fins. Ces mêmes lois qui ont, par ailleurs, poussé les typographes à dessiner toujours plus contrasté, tendu et acéré.*

25. *On suppose que des consignes d'interlettrage ("approche" est le terme utilisé en typographie) ont été données aux pêcheurs français, sans en trouver trace jusqu'à présent. En Angleterre, c'est le Merchant Shipping Act de 1894 qui stipule, à l'article 18, alinéa 5, qu'« (...) un espace égal au tiers de la hauteur des lettres doit être laissé entre les chiffres formant le numéro, et la lettre [initiale] doit être séparée du numéro par deux fois cet espace ».*

donc, et non pas structurels) pour le doter d'un encombrement horizontal plus standard. L'ajout, vers 1890, d'extensions en forme de barbes a donc aussi la fonction d'homogénéiser la chasse des chiffres pour mieux maîtriser la composition du numéro. Et plusieurs relevés le confirment : la valeur de l'espace entre les chiffres est constante, les signes étant eux-mêmes de largeur pratiquement égale.

Entretiens et expérimentation

Cette régularité constatée dans la taille des glyphes ne peut avoir pour origine qu'une méthode de construction éprouvée et probablement adossée à des objets faisant office d'étalons ou de gabarits. Lors d'une série d'entretiens, le peintre et marin René Urvois évoque sa jeunesse au début des années 1950 et le souvenir très net d'assister aux séances d'immatriculations réalisées par le graveur douarneniste Jean Derrien²⁶ [fig. 5]. Nous nous contenterons de rapporter deux propos qui renseignent sur la technique employée, si l'on admet qu'elle n'a que peu varié en un demi-siècle : les chiffres étaient tracés dans des cercles ; le graveur utilisait un manche de cuillère affuté.



26. Jean Derrien (1895–1979) est le témoin clé du chapitre d'Ar Vag consacré aux chiffres pêchants, *op. cit.*, c'est lui qui y exprime la conviction d'une pratique aux fondements purement esthétiques.



Fig. 5 : Images extraites de vidéos tournées lors des entretiens menés avec le peintre René Urvois, Douarnenez, en 2021

Le premier propos est simple et plausible. Une fois l'expérience rejouée et soumise à l'approbation de notre informateur, on comprend que les signes étaient tous dessinés sur de grands disques en carton puis découpés pour servir de patron à reporter sur la coque – un pochoir en somme, mais dont on utiliserait la partie emportée, pas le support perforé, ce qui justifie l'absence de tenons. Le choix d'inscrire l'ensemble des chiffres dans un cercle explique à la fois leur silhouette et leurs proportions : aussi hauts que larges, leur chasse est fixe par construction ; quant aux parties rondes des signes (boucles, panses et barbes), elles épousent, c'est avéré, l'arc d'un cercle imaginaire.

La seconde affirmation laisse beaucoup plus perplexe²⁷. L'outil décrit n'est autre qu'un petit burin – sans manche de bois, pour un emploi sans maillet, dont on sait qu'il ne peut servir qu'à prélever un fin copeau dans la couche superficielle du bois : il s'agit d'un instrument de dessin davantage qu'un outil de sculpture. Pourquoi Jean Derrien s'est-il équipé de matériel fait sur-mesure, alors que le burin est un accessoire courant dans

27. Nous devons à la pugnacité de Jean-Claude Bourdon les premières reproductions en atelier de cet outil confectionné à partir d'une cuillère. L'expérience est en cours de développement — variantes de choix du métal, et de forme du cintre, tests de gravure à main levée sur panneaux de chêne, etc.

tout chantier de construction navale ? Nous l'ignorons encore. Il est possible que la mission du « dessinateur » s'arrête au tracé des signes et de leur contour, matérialisé par ce léger sillon, et que le travail de gravure constitue une étape à part – voire facultative – dans la vie du bateau. Faire un parallèle avec l'enluminure des incunables est irrésistible : le métier d'éditeur-imprimeur n'était pas celui du peintre-décorateur, et l'acheteur, s'il en avait les moyens, pouvait faire relier et embellir son exemplaire par les meilleurs artisans ; dans le cas contraire, le texte reste tout de même lisible.

Conclusion

Cette enquête repose davantage sur des observations iconographiques, recoupement de témoignages et déductions faites de séances expérimentales que sur l'analyse d'une littérature constituée sur le sujet des immatriculations. Il n'existe rien ou presque en dehors de deux pages consacrées aux emblèmes, ornements et graphisme des chiffres, publiées dans le premier tome d'*Ar Vag*. Cette œuvre colossale parue en 1978 a ouvert les yeux à une très large population sur la nécessité de s'emparer du patrimoine maritime français pour mieux le préserver et le réactiver, engendrant par là un formidable engouement pour la construction et les techniques d'autrefois. Si cette aventure fut déclencheur et catalyseur d'initiatives (associations, revues, concours et fêtes maritimes...), elle fit aussi, sans le vouloir, office de parole définitive sur certains micro-sujets, dont celui des chiffres à barbes. De nombreuses personnes interrogées aujourd'hui dans le cadre de nos recherches relaient, sans le savoir, les mêmes lignes publiées il y a quarante ans, résumant l'invention graphique à deux idées tenaces : une gravure exécutée au couteau à la force du bras, dans un style aux vertus propitiatoires – ce que le livre prend pourtant soin de nuancer.

Nous avons la conviction qu'une fois délestée de ces atours mythologiques, l'histoire de ces graphies vernaculaires saura éclairer sur les inclinations esthétiques et identitaires des gens de mer. Une identité jouant paradoxalement sur deux niveaux : d'un côté, une expression

« locale », propre à une unité géographique et sociale aux contours nets, qui prend sa forme dans le dessin de la lettre initiale (un logotype avant l'heure) ; et d'autre part, une expression « corporatiste », incarnée cette fois par ces chiffres à barbes, rapidement adoptés par de nombreux marins-pêcheurs de la façade atlantique. Nos futures recherches tenteront ainsi d'expliquer ce phénomène d'appropriation graphique, sa grande liberté stylistique et son étonnante propagation dans le monde de la pêche au tournant du siècle.

Bibliographie

BEAUDOIN, François, 1975, *Bateaux des côtes de France*, Grenoble, Éditions des 4 seigneurs.

BERTRÉ, Georges, 2011 : *Douarnenez. Quais de la mémoire*, Quimper, Palantines et Douarnenez, Port-Musée de Douarnenez.

BROUDIC, Fañch, 2007 : « La puissante ténacité de l'obstacle de la langue bretonne », in *L'école française et les langues régionales*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée.

CADORET, Bernard et LAGNY, Bernard, 2016 : *Art populaire des marins de la pointe de Bretagne*, Brest, Édition Dialogues.

CADORET, Bernard, 1998 : « Histoire des chaloupes sardinières de Douarnenez dans leur contexte social et techno-économique » in Francisco Calo Lourido et Antonio Fraguas y Fraguas, *Antropoloxía mariñeira. Actas do Simposia Internacional de Antropoloxía. In memoriam Xosé Filgueira Valverde*, Saint-Jacques-de-Compostelle, Consello da cultura galega.

CADORET, Bernard et al., 1978 : *Ar Vag, voiles au travail en Bretagne atlantique*, tome 1, Grenoble, Éditions des 4 Seigneurs.

DUHAMEL DU MONCEAU, Henri-Louis, 1769-1782 : *Traité général des pesches*, 3 vol., Paris, Saillant et Nyon.

FILI Louis et HELLER, Steven, 1999 : *Typology. Type Design from the Victorian Era to the Digital Age*, San Francisco, Chronicle Books.

FLEURY, Christian, 2011 : « Quand droits des pêcheurs et frontières marines interfèrent : enjeux et conflits dans le golfe normand-breton », in Backouche Isabelle, Ripoll Fabrice, Tissot Sylvie et Veschambre Vincent (eds.), *Dimension spatiale des inégalités*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.

GRAY, Nicolette, 1977 : *Nineteenth Century Ornamented Typefaces*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press.

KELLY, Rob Roy, 1969 : *American Wood Type, 1828-1900*, New York, Cincinnati, Toronto, Van Nostrand Reinhold Company.

PARKS, Malcom B., 1992 : *Pause and Effect. An Introduction to the History of Punctuation in the West*, Londres, Routledge.

RANDIER, Jean, 1973 : *L'antiquaire de marine*, Paris, Édition Maritime et d'Outre-Mer.

THIBAudeau, Francis, 1921 : *La Lettre d'imprimerie*, Paris, Bureau de l'édition.

PARTIE 3 : LA MATIÈRE COMME SUPPORT D'INFORMATION ET DE TRANSMISSION

LE MÉLANOME CUTANÉ : ENTRE TRANSMISSION ET TRANSFORMATION

Lorsque pour la première fois, l'être humain construit des abris, des routes, installe des barrières défensives et cultive sa nourriture, il modifie singulièrement et durablement son environnement. Ces actions, qui transforment la matière, sont d'autant plus singulières qu'elles soulèvent une question clé : est-il nécessaire de modifier son environnement pour survivre ? Question simple, peut-être, à laquelle nombreux organismes semblent avoir répondu de façon affirmative. Mais ce constat n'est pas exclusif aux seules espèces. En effet, à l'intérieur de chaque organisme, la matière se réorganise pour permettre notamment aux cellules tumorales de survivre en modifiant leur microenvironnement. C'est ainsi que les cellules de mélanome s'adaptent pour résister aux molécules thérapeutiques qui les ciblent. Ces thérapies ciblées, dirigées contre la protéine BRAF mutée et la protéine MEK ont représenté une avancée majeure dans le traitement du mélanome métastatique. Cependant, grâce à leur grande plasticité, les cellules tumorales arrivent à s'adapter et à contrer ces traitements, les rendant inefficaces généralement dans les six mois. Il est donc essentiel de découvrir de nouvelles alternatives thérapeutiques en ne se focalisant plus simplement sur les cellules tumorales, mais en ayant une vision intégrée de la cellule de mélanome incluant son microenvironnement.

Contexte de la recherche

Quand on pense aux pays fortement impactés par le mélanome cutané on ne pense pas forcément à la France. Pourtant, le cancer de la peau le plus agressif, place le pays dans le 4^e rang parmi ceux avec la plus forte incidence de ce type de cancer (16000 nouveaux cas par an). Ce cancer est résistant aux traitements, particulièrement au stade métastatique, et dans ce cas la survie à cinq ans n'est que de 15%. La mutation BRAFV600E, qui représente à elle seule 90% des mutations observées dans les mélanomes, conduit à l'expression d'une protéine BRAF constitutivement active, qui soutient la prolifération incontrôlée des cellules tumorales [1]. Bien que des inhibiteurs sélectifs de BRAFV600E (BRAFi) aient révolutionné le traitement du mélanome métastatique, l'apparition de résistances est inéluctable. Pour y faire face, les patients sont traités avec une combinaison d'inhibiteurs de BRAF (BRAFi) et de MEK (MEKi), protéine en aval de BRAF dans la voie MAPK. Malgré tout, les cellules de mélanome, grâce à leur très grande plasticité, arrivent à échapper à ces traitements. Plusieurs mécanismes de résistance,

Camila Castillo Ferrer

Suite à l'obtention d'une bourse doctorale de l'EPHE, Camila Castillo-Ferrer rejoint l'école pour y préparer un doctorat en Oncologie : pharmacologie et thérapeutique. Actuellement en troisième année de thèse, son projet porte sur l'étude des mécanismes de résistance aux thérapies ciblées dans les mélanomes. Elle le développe au sein de l'Institut pour l'Avancée des Biosciences (IAB) à Grenoble sous la direction de Véronique Frachet et Amandine Hurbin. Ses études doctorales font suite à l'obtention d'un Master en Biologie à l'École Normale Supérieure de Lyon et d'une Licence en Biochimie et Biologie moléculaire à l'Université de la Havane (Cuba). Son parcours inclut également la publication de ses recherches dans des journaux scientifiques et son engagement dans l'enseignement.

comme la réactivation de la voie MAPK, ont été décrits. Cependant, pour 25 à 40% des patients, le mécanisme de résistance n'a pas encore été identifié [2].

Il est donc essentiel de découvrir de nouvelles alternatives thérapeutiques en ne se focalisant plus simplement sur les cellules tumorales, mais en ayant une vision intégrée de la cellule de mélanome incluant son microenvironnement. En effet, les tumeurs forment avec leur microenvironnement des microsystèmes complexes, au sein desquels des systèmes de coopération se mettent en place entre des récepteurs de facteurs de croissance (IGF1R, EGFR) et/ou des récepteurs impliqués dans l'adhérence à la matrice extracellulaire (intégrines).

Dans ce contexte, le facteur de croissance IGF1 (de l'anglais, Insulin-like Growth Factor-1) fait partie des mécanismes de signalisation autocrine des cellules de mélanome qui stimulent leur prolifération [3]. Son récepteur, l'IGF1R, est surexprimé dans le mélanome et la diminution de son expression via des ARN interférents permet de réduire la prolifération des cellules de mélanome et d'augmenter leur chimiosensibilité [4]. L'IGF1R s'associe aussi avec certaines intégrines aux sites d'adhérence cellules/matrice extracellulaire. Dans certains cancers, cette coopération est impliquée dans la transformation tumorale et la résistance aux thérapies [5]. L'IGF1R interagit aussi directement avec la FAK (Focal Adhesion Kinase), protéine-clé des adhérences focales [6]. Enfin, l'IGF1 peut se fixer directement aux intégrines $\alpha V\beta 3$ [7]. L'interaction fonctionnelle IGF1R/intégrines pourrait donc être impliquée dans la réponse des cellules de mélanome aux traitements, comme l'est la coopération intégrines/EGFR dans la résistance aux inhibiteurs de l'EGFR [8].

Dans ce contexte, on cherche à élucider le rôle de la coopération entre les voies de signalisation de l'IGF1R et des intégrines dans la résistance des mélanomes aux thérapies ciblées, afin : 1) d'identifier de nouvelles cibles thérapeutiques, pour proposer des alternatives pour combattre la

résistance aux traitements existants ; 2) de définir des biomarqueurs pronostiques de réponse aux traitements BRAFi/MEKi utilisés actuellement pour améliorer la prise en charge des patients.

Développement de modèles cellulaires de mélanome

Notre équipe possède plusieurs lignées cellulaires humaines dérivées de mélanome, porteuses de la mutation BRAFV600E, à partir desquelles nous avons développé des lignées résistantes aux traitements BRAFi/MEKi (par exposition répétée et prolongée au BRAFi). Ces lignées de mélanome résistantes au BRAFi, montrent une cross-résistance au MEKi. La mise en place de ces modèles permet la caractérisation des mécanismes de résistance aux thérapies ciblées dans des lignées cellulaires résistantes aux BRAFi/MEKi cultivées en 2D et 3D, mimant les tumeurs et leur microenvironnement (Figure 1).

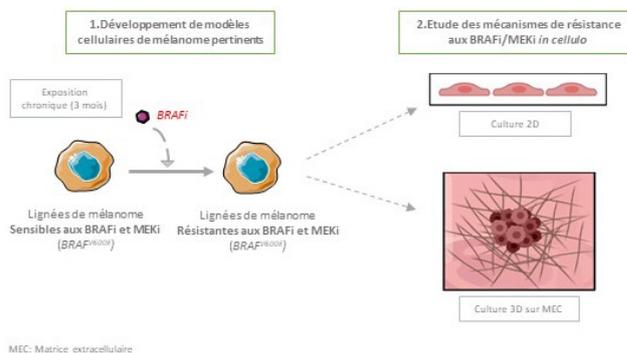


Fig.1 : Développement de modèles cellulaires de mélanomes pour l'étude des mécanismes de résistance aux BRAFi/MEKi

D'un point de vue phénotypique, les cellules résistantes sont beaucoup plus allongées et ont des capacités d'adhérence et de migration renforcées sur des protéines de la matrice extracellulaire comme la fibronectine ou la vitronectine, comparativement aux cellules sensibles. Ces résultats sont en accord avec le modèle de Sophie Tartare-Deckert, qui suggère que le dialogue biomécanique des cellules de mélanome avec la matrice extracellulaire serait impliqué dans la

réponse des cellules aux thérapies ciblant la voie MAPK [9].

Pour analyser l'implication des intégrines dans la résistance aux traitements, il est nécessaire de ne pas suractiver artificiellement les intégrines par une culture cellulaire en monocouche sur du plastique. On travaille donc avec des systèmes de culture en 3D qui empêchent l'ancrage des cellules au support. Ces modèles limitent l'étalement et la migration des cellules, leur permettent d'adhérer aux protéines de la matrice extracellulaire sécrétées par les cellules tumorales sur l'ensemble de leur membrane plasmique, et permettent de recréer des interactions cellules/cellules plus représentatives de la réalité. Nos résultats montrent que ces systèmes 3D permettent la mise en évidence de voies de signalisation masquées en culture en monocouche.

Cartographie des réseaux de signalisation dans les cellules sensibles et résistantes

A l'aide de nos modèles de cellules de mélanome en culture 2D et 3D, sensibles ou résistants à la combinaison BRAFi/MEKi, nous avons étudié les variations d'expression et d'activation des intégrines et des principaux acteurs de voies de signalisation contrôlant la survie et la prolifération cellulaire. Les résultats obtenus montrent une surexpression et une activation constitutive de l'IGF1R dans les cellules résistantes. Cela entraîne une suractivation de la voie AKT contrôlant la survie, au détriment de la voie ERK, régulant la prolifération. Dans les cellules résistantes, en réponse aux inhibiteurs de la voie MAPK (BRAFi), on observe aussi des variations d'expression de certaines intégrines (alpha 2, alpha 7, beta 5 et beta 1).

De plus, nous montrons que les cellules résistantes ont un niveau basal de sécrétion d'IGF1 plus élevé que les cellules sensibles et que le traitement BRAFi/MEKi stimule cette sécrétion (analyse par test ELISA). Afin d'étudier les conséquences de cette sécrétion accrue

d'IGF1, nous avons analysé l'impact d'IGF1 sur la migration des cellules de mélanome. L'IGF1 stimule la migration des cellules sensibles et résistantes aux traitements BRAFi/MEKi, à la fois sur fibronectine et vitronectine, suggérant une coopération entre la voie IGF1R et les intégrines.

Ainsi, nous montrons une altération de la voie IGF1R dans les cellules résistantes. Ces dernières peuvent modifier la composition du microenvironnement tumoral en réponse au traitement, ce qui va directement impacter les voies de signalisation et le comportement des cellules.

Identification de nouvelles stratégies thérapeutiques

Les voies IGF1R et celles contrôlant l'adhérence cellulaire étant dérégulées dans les cellules de mélanome résistantes, celles-ci apparaissent comme de nouvelles cibles thérapeutiques potentielles (Figure 2).

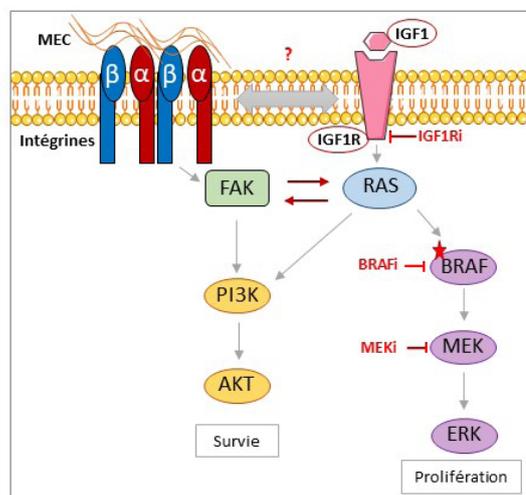


Fig. 2 : Identification de nouvelles cibles thérapeutiques capables de contrôler la résistance aux traitements BRAFi/MEKi

J'ai donc évalué l'effet d'inhibiteurs pharmacologiques spécifiques de ces cibles, seuls ou en combinaison avec le traitement BRAFi/MEKi, sur les voies de signalisation, la prolifération cellulaire et sur l'apoptose des cellules de mélanomes cultivées en 2D et 3D.

De façon très intéressante un traitement avec un inhibiteur d'IGF1R (IGF1Ri) inhibe partiellement AKT dans les cellules résistantes, démontrant que la dérégulation de cette voie contrôlant la survie cellulaire est liée en partie à la suractivation d'IGF1R dans ces cellules. De plus, le traitement des cellules résistantes avec une combinaison BRAFi/MEKi/IGF1Ri, permet de réduire significativement leur migration sur fibronectine ou vitronectine comparativement au traitement BRAFi/MEKi seul. Enfin, l'inhibiteur de l'IGF1R restaure la sensibilité des cellules de mélanome résistantes à l'inhibition de la voie MAPK par la combinaison BRAFi/MEKi.

Définition de biomarqueurs pronostiques

En parallèle des études menées sur des modèles cellulaires, ce projet comporte un volet clinique réalisé grâce aux dermatologues du CHUGA rattachés à notre équipe. L'identification de biomarqueurs permettant d'anticiper l'acquisition d'une résistance par la tumeur permettrait aux cliniciens de modifier le traitement plus tôt, afin d'améliorer la prise en charge des patients.

Des études ont décrit que le taux d'IGF1 sérique est plus élevé chez des patients atteints de mélanome que chez des donneurs sains. De plus, ce taux augmente encore lorsque la tumeur progresse et atteint le stade métastatique [10]. Cependant, aucune étude n'a évalué le taux d'IGF1 en fonction de la réponse au traitement. Nos données préliminaires suggérant l'implication d'IGF1 dans la résistance des mélanomes aux thérapies ciblées, cela nous a poussés à réaliser une étude rétrospective préliminaire sur des sérums de cinq patients. Celle-ci montre un niveau élevé d'IGF1 circulant et une augmentation de sa concentration au cours du temps, chez les patients avec un mélanome ne répondant plus aux BRAFi/MEKi. Ces résultats encourageants nous ont permis d'initier une étude prospective pour doser l'IGF1 dans le sérum des patients atteints de mélanome. Des analyses sont réalisées au moment du diagnostic, puis tous les trois mois pendant le

traitement des patients avec une thérapie BRAFi/MEKi. A ce jour, 31 patients avec un mélanome métastatique et traités par thérapies ciblées ont été inclus dans notre étude, dont 21 pour lesquels nous avons déjà plusieurs dosages. Même s'il s'agit de résultats encore partiels, nous observons une tendance à la hausse du taux d'IGF1 lorsque le mélanome échappe au traitement BRAFi/MEKi et entre en phase de progression.

Ces résultats ouvrent de nouvelles perspectives pour la prise en charge de patients atteints de mélanome métastatique et qui échappent aux traitements actuellement disponibles. Nous avons en effet identifié de nouvelles cibles potentielles qui seront validées sur des modèles *in vitro* et *in vivo*. Ainsi, le développement de ce projet devrait permettre de proposer des combinaisons de traitements, capables de surmonter les résistances aux thérapies ciblées et atteindre des réponses robustes et durables pour le traitement des mélanomes. Dès lors, nous pouvons moduler la matière, au sein de la cellule tumorale, pour améliorer la prise en charge des patients.

Bibliographie

[1] Cantwell-Dorris ER, O'Leary JJ, Sheils OM: *BRAFV600E: implications for carcinogenesis and molecular therapy*. Mol Cancer Ther 2011, 10:385–394.

[2] Rizos H, Menzies AM, Pupo GM, Carlino MS, Fung C, Hyman J, Haydu LE, Mijatov B, Becker TM, Boyd SC, et al.: *BRAF Inhibitor Resistance Mechanisms in Metastatic Melanoma: Spectrum and Clinical Impact*. Clin Cancer Res 2014, 20:1965–1977.

[3] Molhoek KR, Shada AL, Smolkin M, Chowbina S, Papin J, Brautigam DL, Slingluff CL: *Comprehensive analysis of receptor tyrosine kinase activation in human melanomas reveals autocrine signaling through IGF-1R*. Melanoma Res 2011, 21:274–284.

[4] Yeh AH, Bohula EA, Macaulay VM: *Human melanoma cells expressing V600E B-RAF are susceptible to IGF1R targeting by small interfering RNAs*. *Oncogene* 2006, 25:6574–6581.

[5] Cox OT, O’Shea S, Tresse E, Bustamante-Garrido M, Kiran-Deevi R, O’Connor R: *IGF-1 Receptor and Adhesion Signaling: An Important Axis in Determining Cancer Cell Phenotype and Therapy Resistance*. *Front Endocrinol* 2015, 6.

[6] Ucar DA, Kurenova E, Garrett TJ, Cance WG, Nyberg C, Cox A, Massoll N, Ostrov DA, Lawrence N, Sebti SM, et al.: *Disruption of the protein interaction between FAK and IGF-1R inhibits melanoma tumor growth*. *Cell Cycle* 2012, 11:3250–3259.

[7] Takada Y, Takada YK, Fujita M: *Crosstalk between insulin-like growth factor (IGF) receptor and integrins through direct integrin binding to IGF1*. *Cytokine Growth Factor Rev* 2017, 34:67–72.

[8] Javadi S, Zhiani M, Mousavi MA, Fathi M: *Crosstalk between Epidermal Growth Factor Receptors (EGFR) and integrins in resistance to EGFR tyrosine kinase inhibitors (TKIs) in solid tumors*. *Eur J Cell Biol* 2020, 99:151083.

[9] Lecacheur M, Girard CA, Deckert M, Tartare-Deckert S: *Échappement thérapeutique du mélanome : la piste biomécanique*. *médecine/sciences* 2020, 36:961–965.

[10] Kucera R, Treskova I, Vrzalova J, Svobodova S, Topolcan O, Fuchsova R, Rousarova M, Treska V, Kydlicek T: *Evaluation of IGF1 serum levels in malignant melanoma and healthy subjects*. *Anticancer Res* 2014, 34:5217–5220.

IMAGE, MATIÈRE ET POUVOIR : REPRÉSENTATION DE CLASSE ET DE GENRE À TRAVERS L'EXEMPLE DES TENANTS D'ARMOIRIES DANS LES SCEAUX FÉMININS AU XIV^e SIÈCLE EN FRANCE ET EN FLANDRE

Le sceau, en tant qu'objet et image, en tant que matière et représentation voire personnification de l'individu auquel il fait référence, véhicule de nombreuses informations à différents niveaux. Pris dans sa double matérialité, entre la matrice métallique propre à la personne qui l'utilise, et les empreintes de cire appendues aux actes, il permet d'identifier et de situer chronologiquement et socialement la personne qui a recours à lui. Au début du XII^e siècle, les femmes de la haute noblesse en France et en Flandre commencent à se doter de sceaux, notamment avec celui de Clémence de Bourgogne, comtesse de Flandre, ou bien celui de la reine de France Bertrade de Montfort. Au fur et à mesure que les sceaux se répandent dans la société médiévale, des femmes de toutes les classes sociales se dotent de matrices. L'évolution des sceaux féminins se fait en parallèle, et en relation, avec celle des sceaux masculins, mais avec des codes qui leur sont bien particuliers.

Certaines caractéristiques – matérielles et iconographiques – permettent de reconnaître très rapidement les sceaux féminins au bas des actes qu'ils valident. La forme des sceaux, ainsi que les types iconographiques utilisés, conditionnent cette reconnaissance rapide du genre de la sigillante. Les sceaux féminins, en effet, en tout cas, les grands sceaux, ont une forme dite « en navette », c'est-à-dire oblongue, là où les hommes favorisent des sceaux ronds. Comme l'explique Lucie Jardot dans son ouvrage *Sceller et gouverner*, « la forme en navette permet de distinguer de manière immédiate le sceau d'une femme de celui d'un homme et c'est sans doute l'hypothèse d'un genre différencié qui explique ce choix »¹. Le type iconographique utilisé dans la majorité des grands sceaux féminins présente la sigillante en pied, debout au centre du sceau. Aliénor d'Aquitaine, puis Adèle de Champagne, reines de France, en fixent le type à la fin du XII^e et au tout début du XIII^e siècle². Celui-ci connaîtra plusieurs évolutions. Au XIII^e siècle, c'est l'apparition tout

Chloé Gourgues

À la suite de l'obtention d'un Diplôme National d'Art Plastique en 2017, Chloé Gourgues décide de s'orienter vers la recherche en réalisant une licence à l'Université de Nantes, poursuivie par un Master. Son mémoire portant sur la représentation des hommes sauvages dans les sceaux du XIV^e au XVI^e siècle et dirigé par Ambre Vilain est soutenu en septembre 2020. Après une année de césure durant laquelle elle a collaboré avec le projet Sigilla – Grand Est, elle intègre un doctorat à l'EPHE et commence sous la direction de Laurent Hablot la préparation de sa thèse sur les tenants héraldiques dans l'art sigillaire de la fin du Moyen Âge.

1. JARDOT L., *Sceller et gouverner. Pratiques et représentations du pouvoir des comtesses de Flandre et de Hainaut (XIII^e-XV^e siècle)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Mnémosyne, 2020, p. 50.

2. BEDOS-REZAK, B., NIELEN, M.-A., *Corpus des sceaux français du Moyen Âge – Les sceaux des reines et des enfants de France, t. 3*, Paris, Archives de France, 2011, p. 32.

d'abord des écus de chaque côté de la sigillante. Elle présente habituellement les écus de son père et de son mari, avec à sa droite l'écu considéré comme le plus « important », celui qu'elle choisit de mettre en avant symboliquement en fonction de la valeur de son mariage (hypergamie ou homogamie). Puis, dans les années 1230, des décors architecturaux viennent entourer la sigillante au centre. La première à faire usage de ce type de décor sera Marguerite de Provence en 1234. Dans les années 1270, c'est Marie de Brabant qui apportera une nouvelle évolution à l'architecture, elle la modernise et la complexifie en s'inspirant de l'architecture du gothique rayonnant³. Outre ces grands sceaux, les femmes possèdent également dès le XIII^e siècle des contre-sceaux, petits sceaux ou signets, ronds.

L'ornementation des sceaux n'est pas le seul élément qui se complexifie dans le langage sigillaire de la fin du XIII^e et du début du XIV^e siècle. De fait, de nouveaux signes parahéraldiques viennent entourer l'écu et ajouter une dimension symbolique à la portée emblématique des armoiries. Parmi ces signes figurent notamment les cimiers, qui décorent le sommet du heaume, et les supports ou tenants qui soutiennent l'écu. Leur utilisation s'étend à différents médiums, notamment dans l'art sigillaire. Il semble que ce soit Thibaud II de Navarre, comte de Champagne et roi de Navarre, qui fut le premier à utiliser des tenants dans les années 1260 dans son deuxième grand sceau revers, sur lequel deux léopards tiennent son écu au centre. Par la suite, dès le début du XIV^e siècle, l'expansion de l'utilisation de tenants est rapide et globale. Chez les femmes, c'est Jeanne de Bretagne qui, au milieu des années 1320, se dote d'un grand sceau dans lequel des tenants apparaissent.

3. GIL, M., « *Question de goût, question de genre ? Commandes de sceaux royaux et princiers autour des reines Jeanne II de Bourgogne (1328-1349) et Jeanne II de Navarre (1329-1349)* », *Les femmes, la culture et les arts en Europe entre Moyen Âge et Renaissance*, Turnhout, Brepols, 2016, p. 329.

Il s'agira de montrer, à travers différents sceaux féminins du XIV^e siècle présentant des tenants d'armoiries, la façon dont ces femmes s'inscrivent dans leur époque et dans leur groupe social, tant matériellement qu'iconographiquement, mais également la façon dont elles affirment leur personnalité et leur statut grâce à la dimension ostentatoire des sceaux. En étudiant les éléments typiquement féminins et les originalités, ainsi que la façon dont les modèles se transmettent, nous pourrions mettre en lumière les liens entre matière et image dans la construction d'un discours de légitimation et de mise en scène du pouvoir – royal, ducal, comtal ou seigneurial.

Les grands sceaux : un espace stéréotypé

Les grands sceaux sont un outil primordial d'ostentation et de mise en scène du pouvoir. Comme leur nom l'indique, ils sont de plus grande taille que les autres sceaux que peut posséder une sigillante, petit sceau ou signet par exemple. La nature juridique du grand sceau le réserve à certains usages, notamment à valider des actes solennels, engageant la responsabilité personnelle de la sigillante⁴. Le grand sceau, par sa taille, et, puisqu'il indique la possession de plusieurs sceaux, montre la richesse de la sigillante. En effet, le coût d'une matrice est relativement élevé, dépendant de la matière qui est utilisée pour la fabriquer. Les matériaux les plus courants servant dans la fabrication des matrices sont le plomb et des alliages cuivreux, mais les princes et princesses, et les personnes de la haute aristocratie, peuvent posséder des matrices d'or ou d'argent.

L'espace du grand sceau est, au XIV^e siècle, un espace très stéréotypé, dont le type reste le même tout au long du siècle. Mais les modèles qui se transmettent sont plus changeants. La tradition qui s'est installée dans la seconde moitié du XIII^e siècle de représenter la sigillante dans une niche architecturée de plus en plus travaillée, est confirmée par Jeanne II de Navarre, reine

4. JARDOT, L., *Sceller et gouverner*, op. cit., p. 46.

de Navarre, dont le sceau fortement inspiré de l'art de Jean Pucelle est considéré par Marc Gil comme « le point de départ d'un nouveau type de sceaux princiers qui témoigne d'un changement fondamental dans l'esthétique des arts figurés »⁵. Ce sceau met en scène la reine au centre, entourée par une structure architecturale complexe à plusieurs étages et présentant, de chaque côté, des niches dans lesquelles quatre écus sont tenus par ce qui semble être des demoiselles. L'apparition des niches architecturées de chaque côté de la sigillante permet l'intégration à la structure de tenants d'armoiries, ici au nombre de six. Ce sceau sera très rapidement repris par plusieurs femmes de la haute aristocratie, notamment Jeanne de Beaumont-Hainaut, comtesse de Soissons et de Blois, qui fait graver son sceau en 1342⁶. Elle simplifie un peu la composition et n'utilise quant à elle que quatre tenants, deux anges tenant les écus en haut, et deux sauvages tenants les écus en bas, apparaissant dans de petites fenestellae. Ceux-ci sont d'ailleurs figurés de manière intéressante : ils ne sont pas juste dans l'architecture, mais ils font l'architecture, ils sont partie intégrante de celle-ci. Ils sont sans doute inspirés de Jeanne de Bourgogne, reine de France dès 1328, qui y fait appel dans son grand sceau. Jeanne de Boulogne s'inspire elle aussi très fortement de Jeanne II de Navarre dans son grand sceau, ce qui lui permet de se placer sur le même plan – royal – que la reine navarraise, dans une recherche de légitimité lors de son accession au trône. Elle utilise également des hommes sauvages, qui sont ici encore plus clairement des éléments d'architecture : en plus de tenir les écus, ils deviennent des piliers architecturaux. L'utilisation de fenestellae est quant à elle privilégiée chez Blanche de France, comtesse d'Orléans, dans son grand sceau, et Marguerite de France, cousine de Blanche et comtesse de Flandre, dans son deuxième grand sceau. Ces deux sceaux sont très similaires et sans doute tirés non seulement du même atelier, mais

du même carton – c'est-à-dire dessin préparatoire⁷. Jeanne de Clermont, comtesse de Nevers et d'Auxerre, utilise quant à elle les fenestellae, dans lesquelles des têtes de lions apparaissent, et les sauvages tenant les écus. Parmi les sceaux de sigillantes plus humbles, bien que nobles, on trouve par exemple celui d'Allemande de Revel, dans lequel ce sont deux demoiselles qui tiennent les écus. Les similarités sont très fortes entre ces sceaux, et leur mise en série permet de mettre en exergue ces similarités. Le modèle se transmet entre femmes de la haute aristocratie et elles peuvent par-là s'identifier entre elles mais également être identifiées par la société, elles « [rendent] ostensible leur appartenance à un groupe »⁸. La différenciation se fait principalement au niveau de la taille des sceaux, qui varie beaucoup – entre 65mm et 95mm pour la grande dimension. Sans grande surprise, le sceau d'Allemande de Revel est le plus petit, et celui de Jeanne de Boulogne le plus grand. Le travail de la gravure également dépend de la richesse de la sigillante. En effet, pour une gravure de sceau qui soit fine et de grande qualité, il faut faire appel à des artistes orfèvres, ce qui n'est pas sans coût. Les meilleurs ateliers d'artistes orfèvres sont réservés aux sigillantes les plus puissantes. Lorsque l'on compare des sceaux comme celui de Jeanne II de Navarre et celui de Jeanne de Clermont ou d'Allemande de Revel par exemple, il devient clair que le travail de l'architecture est tout à fait différent : le souci de la précision architecturale, et de l'intégration de la troisième dimension et donc d'un rendu spatial, ainsi que la finesse de la figure de la reine dans le sceau de Jeanne de Navarre contrastent avec les traits plus grossiers des sceaux de Jeanne de Clermont ou d'Allemande de Revel. Comme l'explique Lucie Jardot, « cette figuration se doit d'être lue aussi comme un moyen pour ces princesses de donner à voir leur rang par l'excellence des ouvriers auxquels elles ont accès »⁹. La coloration de la cire et les modes

5. GIL, M., « Question de goût, question de genre ? », *art. cit.*, p. 331.

6. *Ibid.*, p. 332-333.

7. BEDOS-REZAK, B., NIELEN, M.-A., *Corpus des sceaux français du Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 38 et 46.

8. JARDOT, L., *Sceller et gouverner*, *op. cit.*, p. 45.

9. *Ibid.*, p. 220-221.

d'apposition contribuent de même à indiquer le rang des sigillantes. La coloration de la cire se développe et se normalise au cours du XIII^e siècle, ajoutant une valeur supplémentaire à l'acte ainsi validé, et dépend des habitudes de chancellerie des différentes cours. En France et en Flandre par exemple, la cire verte sera privilégiée pour les actes à valeur perpétuelle, tandis que la cire rouge signifiera le caractère temporel de l'acte¹⁰. La cire verte indique par là une valeur plus importante, qui se retrouve par ailleurs dans les modes d'attaches. Les lacs de soie, plus prestigieux, seront favorisés lors de l'emploi de cire verte, et la cire rouge aura plutôt tendance à être combinée avec des doubles-queues de parchemin. Sur quatorze empreintes des différents sceaux étudiés ici, quatre sont de cire rouge sur double queue, et huit de cire verte ou brune sur lacs de soie. L'une est de cire rouge sur lacs de soie, du sceau de Jeanne II de Navarre, et une autre est de cire verte sur double queue, du sceau d'Allemande de Revel. On peut supposer que Jeanne de Navarre, en tant que reine, se sert de lacs de soie peu importe la couleur de la cire, tandis qu'Allemande de Revel, plus humble, utilise la double queue de parchemin car elle n'a peut-être pas accès aussi facilement aux lacs de soie.

Les grands sceaux, déjà plutôt l'apanage de femmes de haut rang, sont un terrain dans lequel l'ostentation peut être déployée à son maximum, de par leur taille et les prouesses techniques des graveurs qui se chargent de les réaliser. Ces femmes ne cherchent pas à se distinguer autrement que par la qualité de leurs sceaux, qui leur permet d'affirmer leur place sociale éminente. Leur appartenance à un groupe est révélée par l'utilisation d'un modèle commun. Les tenants

10. BAUTIER, R.-H., « Typologie diplomatique des actes royaux français (XIII^e – XV^e siècle) », *Diplomatique royale du Moyen-Âge, XIII^e-XIV^e siècles (Faculdade de Letras da universidade do Porto, 1991)*, éd. José Marques, Porto, 1996, p. 25-66 ; et JARDOT, L., « La couleur de la cire, un indice de la valeur des actes » et « Les modes d'apposition, de la norme au discours idéologique », *Sceller et gouverner, op. cit.*, p. 95-108 et p. 108-125.

participent de ce discours du pouvoir, placés stratégiquement dans l'architecture pour en être le soutien. Ils sont plus que de simples tenants, ils deviennent des éléments d'architecture. Cela se retrouve dans les sceaux d'autres femmes de pouvoir qui, quant à elles, usent d'originalités fortes leur permettant de se démarquer de sceaux typiquement féminins.

Rompre avec le stéréotype : l'affirmation d'une individualité

Bien que le grand sceau soit un espace très stéréotypé, dans lequel la représentation répond à des codes stricts et est fortement soumise au regard social¹¹, quelques sigillantes dérogent à certaines de ces règles en adoptant des grands sceaux dont la forme et l'iconographie témoignent de la place particulière qu'elles occupent politiquement. Cela est le cas pour Jeanne de Bretagne, dont le grand sceau, gravé sans doute lors de son mariage avec Robert de Cassel en 1322-1323¹², semble être le premier grand sceau féminin rond en France. Les grands sceaux de forme ronde ne sont pas complètement exceptionnels pour les femmes, étant utilisés dans le Saint-Empire pour les sceaux de majesté ou équestres des impératrices¹³, mais constituent dans le cadre français une grande originalité. Par ailleurs, Jeanne de Bretagne paraît être la première femme à utiliser des tenants d'armoiries, ici deux demoiselles et deux hommes sauvages sortant des lobes de la rose qui entoure la sigillante. Les hommes sauvages, déjà mentionnés précédemment, sont des figures anthropomorphes dont le corps est représenté couvert de poils, et dont la symbolique évolue

11. CHASSEL, J.-L., « Sceau et identité nobiliaire au Moyen Âge », in Jean-Marie Constant (dir.), *L'identité nobiliaire. Dix siècles de métamorphoses (IX^e – XIX^e siècles)*, Le Mans, Publications du Laboratoire d'histoire et d'anthropologie, 1997, p. 254.

12. BONY, P., « De l'honneur d'être Montfort au début du XIV^e siècle : le grand sceau de Jeanne de Bretagne-Montfort, dame de Cassel », *Revue Française d'Héraldique et de Sigillographie*, n° 54-59, 1990, p. 115.

13. *Ibid.*

en particulier au XIV^e siècle, passant d'une figure risible, voire menaçante, à une figure bénéfique¹⁴.

Cette forme ronde ainsi que les hommes sauvages sont repris par Jeanne de Bourgogne dans son grand sceau de majesté, dont la mise en scène est particulièrement intéressante. L'adoption du grand sceau rond par une reine de France est déjà en soi un fait exceptionnel, mais la taille de ce sceau (83 mm), est-elle aussi notable : elle est plus importante que certains sceaux de rois, comme celui de Saint Louis. Sur son sceau, Jeanne de Bourgogne est présentée debout au centre, accostée de deux écus, suivant la tradition féminine de représentation. Mais elle se fait représenter de manière proprement royale : elle est couronnée, elle tient dans ses mains à droite, un sceptre long qui rappelle *le bacculus*, et à gauche un sceptre court qui évoque la *virga* ou main de justice, habituellement réservés aux sceaux de majestés royaux. Il s'agit pour elle d'affirmer sa légitimité à gouverner le royaume de France. En effet, Philippe de Valois lui a, par deux fois, laissé la lieutenance générale du royaume en son absence. Ce rôle important accordé à la reine fut très critiqué par les chroniqueurs de son époque, elle fut affublée de surnoms tels que la « mâle roine » ou la « mauvaise fame »¹⁵. Il est donc compréhensible qu'elle ait eu besoin d'adopter un sceau où elle montre d'elle-même une image forte. Ces surnoms sont aussi révélateurs de la façon dont elle se met en scène : par ses habits et sa coiffure, elle rappelle des figures masculines telles que le gisant de Philippe III le Hardi¹⁶. Par ailleurs, elle utilise les lions pour former la terrasse sur laquelle elle repose, qui sont un symbole de

pouvoir royal éminemment masculin¹⁷. Sur ces lions s'appuient les sauvages, tenant les écus par le bas. Ils ne sont pas présentés dans un lobe de la rose comme les autres personnages, mais dans la continuité de celle-ci. Les lions et les sauvages forment ainsi un bloc architectural qui sert de soutien à l'ensemble et donc au pouvoir de la reine. Les sauvages, on l'a vu, ont été repris de nombreuses fois dans des grands sceaux féminins, montrant l'influence que ce sceau royal a pu avoir. Yolande de Flandre, elle aussi, y fait appel dans ses trois grands sceaux. Le premier d'entre eux est très clairement inspiré du grand sceau de sa mère, Jeanne de Bretagne, tandis que le deuxième reprend presque exactement la composition de celui de Jeanne de Bourgogne. On remarque cependant qu'ici la rose est continue, elle descend jusqu'à la terrasse. Les sauvages ne sont pas dans sa continuité, mais s'appuient dessus, et les lions ne forment pas la terrasse mais sont placés dessous. La subtilité de la gravure déployée dans le sceau de Jeanne de Bourgogne est perdue, mais l'idée est sans doute la même. Il est intéressant de constater qu'outre ses trois grands sceaux, Yolande de Flandre possédera plusieurs autres petits sceaux. En tout, elle aura huit matrices au cours de sa vie, ce qui n'est pas courant pour une femme de son époque, et témoigne de sa place politique éminente.

De plus, l'héraldique des sceaux concernés, en particulier ceux de Jeanne de Bretagne et de Yolande de Flandre, a une place particulièrement importante. Jeanne de Bretagne utilise pas moins de cinq armoiries différentes faisant appel à sa généalogie, qui sont présentes non seulement sur les écus qui l'accostent mais également sur le fond, un champ de losanges armoriés. Yolande de Flandre réutilise cette formule, et met en place un discours armorial complexe dans chacun de ses grands sceaux. Sur le premier, les écus présents à ses côtés sont celui de son défunt mari, le comte de Bar Henri IV, et celui de Flandre. La présence des armes de Flandre rappelle les origines de sa

14. POUVREAU, F., *Du Poil et de la Bête. Iconographie du corps sauvage en Occident à la fin du Moyen-Age (XIII^e – XV^e siècle)*, Paris, Editions du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, 2014

15. NIELEN, M.-A., « Le sceau de la 'virago' », *Historia*, n°732, déc. 2007, p. 10

16. GIL, M., « Question de goût, question de genre ? », *art. cit.*, p. 338.

17. NIELEN, M.-A., « Le sceau de la 'virago' », *art. cit.*, p. 10.

fortune et ses droits de succession sur le comté de Flandre en cas d'extinction de la branche aînée¹⁸. De cette manière, elle affirme son lignage et son autorité en tant qu'héritière, ainsi qu'en tant que veuve du comte de Bar, montrant par là sa volonté de gouverner¹⁹. Dans son deuxième grand sceau, le fond est une tenture décorée, quadrillée de bars de losanges et de lions. Les armes d'Évreux-Navarre apparaissent dans ce sceau pour remplacer celle de Bar, du fait de son remariage avec Philippe de Navarre. La présence décuplée des armoiries permet à ces dames d'affirmer leur lignage et de mettre en exergue leur position particulière dans leur lignée²⁰.

De par la composition, la forme, la taille importante, l'utilisation particulière de certains tenants qui se transmettent d'une sigillante à l'autre, et l'affirmation d'une identité familiale forte par la multiplication héraldique au sein de leurs sceaux, ces femmes se distinguent de leurs contemporaines, malgré un type sigillaire commun, et affirment ainsi leur indépendance et leur place politique. Cependant, force est de constater que les tenants dans les grands sceaux évoqués jusqu'ici ne varient que peu. Nous trouvons uniquement des anges, des demoiselles, et des hommes sauvages. Pour observer une plus grande variété de tenants, il faut maintenant se pencher du côté des petits sceaux.

Les petits sceaux : un espace de plus grande liberté

Dès la seconde moitié du XIII^e siècle, les femmes commencent à se doter de plusieurs sceaux. Les reines d'abord, puis les femmes de la haute aristocratie, adoptent en premier lieu des contre-sceaux, puis des petits sceaux ou des signets. La fonction juridique de chacun de ces

18. BUBENICECK, M., *Quand les femmes gouvernent : droit et politique au XV^e siècle. Yolande de Flandre*, Paris, École des Chartes, Mémoires et documents de l'École des Chartes, 2002, p. 181.

19. *Ibid*

20. JARDOT, L., *Sceller et gouverner*, op. cit., p. 58.

sceaux diffère de celle du grand sceau. En effet, là où ce dernier sert, comme on l'a dit, pour des actes plus solennels, les petits sceaux sont quant à eux les sceaux secondaires des sigillantes, validant les actes ordinaires et ceux qui se rapportent à la gestion interne. Les signets marquent l'intervention de la sigillante et sa volonté expresse²¹. La forme est le premier critère pour différencier ces sceaux : là où le grand sceau est majoritairement en navette, ceux-ci sont de forme ronde. La taille, ensuite, nous permet de les reconnaître. Elle est liée à leur valeur juridique : ces types de sceaux sont de taille réduite par rapport au grand sceau, le signet étant généralement le plus petit d'entre eux. Par ailleurs, là où sur les grands sceaux les armoiries du père et du mari sont distinctes l'une de l'autre puisque sur des écus différenciés qui entourent la sigillante, sur ce type de sceau les armoiries sont représentées ensemble, dans un même écu, généralement parti. Cela permet de souligner et de renforcer visuellement l'alliance incarnée par les mariages des femmes concernées.

Dans les 24 sceaux considérés ici, les tailles varient entre 13 mm pour le plus petit, le premier sceau de Jeanne, dame de Planes et 47 mm pour le plus grand, le sceau de régence de Bonne de Bourbon. Entre les deux, on trouve six sceaux entre 21 et 25 mm, quatre entre 26 et 30 mm et huit entre 31 et 40 mm. Il apparaît donc que, comparativement à celle des grands sceaux, la taille de ces sceaux est bien réduite. De plus, les sigillantes de haut rang auront tendance à avoir des petits sceaux de taille plus importante, à savoir de plus de 30 mm. Parmi ces sigillantes, seules deux ont des sceaux de moins de 30 mm, Marguerite de France pour son deuxième petit sceau (27 mm) et Marie de Valois pour son premier petit sceau (24 mm). Pour ce qui est des sigillantes de rang inférieur, un seul sceau excède les 30 mm, le deuxième sceau de Péronelle de Thouars (35 mm), et la majorité d'entre eux sont compris entre 20 et 25 mm. Pour ce qui est du deuxième sceau de Péronelle de Thouars, sa taille pourrait s'expliquer par le fait qu'il s'agit ici d'un sceau, et non d'un

21. *Ibid.*, p. 47-48.

petit sceau. En effet, les fonctions juridiques de ces différents sceaux ne varient que peu, on trouve principalement dans la première moitié du XIV^e siècle des petits sceaux, et un contre-sceau, celui de Jeanne de Bourgogne, tandis qu'à partir des années 1360, ce sont principalement des sceaux armoriaux. On observe à partir des années 1360 un changement de paradigme : les femmes de toutes classes abandonnent peu à peu l'usage de grands sceaux effigiés, et passent à l'utilisation de sceaux armoriaux. Le troisième petit sceau de Marguerite de France marque, en tout cas en Flandre, le début de ce changement : elle l'utilise conjointement à son deuxième grand sceau, et lui donne quasiment la même valeur juridique²². En France, Isabeau de Bavière est sans doute la dernière reine à faire usage d'un sceau effigié en pied à la toute fin du XIV^e siècle et au début du XV^e siècle. Il peut être intéressant de noter que, parmi les empreintes auxquelles nous avons eu affaire, celles de cire verte sont celles de sceaux armoriaux, et non de petits sceaux, ce qui pourrait indiquer aussi la différence de statut juridique, puisque le vert signale les actes à valeur perpétuelle, et donc plus importants. Cependant cela reste une supposition et il faudrait se pencher sur un échantillon d'empreintes plus large.

Mais la différence entre les classes sociales ne semble pas se faire uniquement sur les questions de taille. De fait, l'ornementation des petits sceaux et des sceaux armoriaux des femmes de la haute noblesse est plus complexe, plus travaillée. Jeanne de Bourgogne dans son contre-sceau et Jeanne de Bourbon dans son deuxième petit sceau usent d'une composition très proche, incluant un encadrement en cinq ogives décorées, accostées de cinq quintefeuilles. Bonne de Luxembourg, dont le petit sceau sort sans doute du même atelier que le contre-sceau de Jeanne de Bourgogne²³, met en scène son écu tenu par plusieurs figures dans un double quadrilobe brisé, tout comme Bonne de Bourbon plus tard dans son sceau. Marguerite de

France, elle, utilise dans son deuxième petit sceau une rose, dont chaque lobe contient un tenant, et dans son troisième petit sceau un quadrilobe à redent. Bien que certaines femmes de moindre rang fassent elles aussi usage de polylobes pour orner leurs sceaux, ils sont beaucoup moins travaillés, et sur les dix sceaux considérés, la moitié d'entre eux ne présentent pas d'ornementation. De même, les tenants se démultiplient sur les sceaux des femmes de la haute noblesse, les petits sceaux constituant un espace de liberté qui permet une plus grande recherche iconographique²⁴ : répétition de la même figure comme dans le premier petit sceau de Jeanne de Bourbon, ou série de tenants différents comme dans le deuxième petit sceau de Marguerite de France, ils sont nombreux et leurs mises en scène originales. Dans les sceaux de la petite noblesse, on ne trouve pas plus de trois tenants à la fois, tandis que chez la haute noblesse, cela peut aller jusqu'à sept. En outre, certaines figures semblent réservées à la haute noblesse, d'autres à la petite noblesse, tandis que les dernières donnent l'impression d'être partagées par les différentes classes sociales. Les lions sont les plus nombreux, et apparaissent dans tous types de sceaux, ainsi que les anges ou encore les sirènes, qui sont présentes sur le premier petit sceau de Marie de Valois, le sceau de Bonne de Bourbon et celui de Fleurie de Lignières. Les demoiselles, quant à elles, sont mises en scène dans trois sceaux de femmes de moindre rang, mais n'apparaissent pas chez les femmes de la haute aristocratie. Par ailleurs, on retrouve les hommes sauvages dans sept des sceaux étudiés, et un seul appartient à une femme de la petite noblesse. Celle-ci, Marie de Mornay, constitue à notre sens un cas particulier, car elle semble s'être inspirée du sceau de son père, Jean de Mornay, ce qui laisse à penser qu'il s'agirait ici d'un héritage familial. En dehors de ce cas particulier, les sauvages ne sont mis en scène que chez des femmes de la haute aristocratie. Se pose alors véritablement la question du tenant comme marqueur de classe. Il est sans doute aussi marqueur de genre, puisqu'il existe des différences entre les hommes et les femmes dans les figures

22. *Ibid.*, p. 221.

23. *BEDOS-REZAK, B., NIELEN, M.-A., Corpus des sceaux français du Moyen Âge, op. cit.*, p. 37-38.

24. *Ibid.*, p. 41.

qu'ils utilisent : les femmes n'utilisent pas de figures masculines dans leurs sceaux, hormis les sauvages, là où les hommes utilisent des figures féminines et masculines (sirènes, demoiselles...). Mais on constate aussi que les sauvages, par leurs apparitions non seulement dans les grands sceaux de reines et de comtesses, mais aussi dans les petits sceaux de femmes de la haute aristocratie, semblent réservées à une élite. La différence genrée dans l'utilisation de cette figure transparaît aussi : réservée à une élite chez les femmes, elle est beaucoup plus répandue chez les hommes, et apparaît très régulièrement dans les sceaux de la petite noblesse. Le rapport au chevaleresque est révélé par les mises en scène masculines : le sauvage est très souvent présenté tenant un écu penché et timbré d'un heaume le plus souvent cimé, rappelant notamment les tournois. Chez les femmes, au contraire, le sauvage se fait plus petit, il est là pour soutenir, et sans doute pour protéger, il se fonde parfois dans l'architecture et prend peut-être ainsi un rôle apotropaïque. Les chiens, les griffons, les dragons et l'aigle à tête humaine sont des tenants particuliers, puisqu'ils ne sont présents chacun que chez une seule sigillante.

Enfin, il semble que le passage du sceau effigé en pied au sceau armorial ait entraîné des changements profonds et une certaine codification de la représentation. Là où les petits sceaux constituaient un espace de relative liberté dans lequel l'expérimentation était possible, vers la fin du XIV^e siècle et notamment dans des sceaux comme ceux de Bonne de Bourbon (sceau de régence) ou de Bonne de Berry, ainsi que chez des femmes de moindre rang comme chez Péronelle de Thouars (deuxième sceau), les mises en scène sont moins riches, l'écu est présenté au centre, avec un tenant de chaque côté, et au-dessus un autre tenant ou un timbre, rejoignant ainsi les représentations masculines de cette époque.

Conclusion

Les femmes utilisent tous les éléments à leur disposition pour mettre en scène leur pouvoir. Les grands sceaux permettent de montrer de façon ostentatoire la richesse des sigillantes de par leur taille importante et les prouesses techniques des artistes qui les réalisent. La forme en navette de ces sceaux assoit le genre de la sigillante, et les modèles iconographiques leur permettent de faire corps socialement. L'imitatio, telle que la notion apparaît au XV^e siècle, à savoir la reprise non uniquement de l'image mais également du sens même auquel celle-ci renvoie²⁵, leur sert à se reconnaître et à se faire reconnaître. Les exceptions aux règles qui régissent la forme et l'iconographie sont le fait de sigillantes cherchant à se distinguer et à affirmer une position politique spécifique, pour des femmes dont le pouvoir fut régulièrement menacé ou critiqué. Le discours héraldique mis en place dans ces grands sceaux est révélateur d'une conscience lignagère forte, appuyant la place de ces femmes au sein d'une famille et légitimant leur identité nobiliaire. Enfin, la qualité de la gravure, en plus de nous permettre d'identifier les ateliers d'artistes orfèvres, est révélatrice des différences de classe. En outre, l'étude de petits sceaux et sceaux armoriaux dévoile une utilisation particulière des tenants. En effet, certains d'entre eux sont partagés entre les classes sociales, mais d'autres semblent être réservés à des groupes spécifiques. Par ailleurs, leurs symboliques varient en fonction de leur utilisation, et elles sont différentes selon le genre du ou de la sigillante. Il est ainsi possible de supposer que les tenants prennent un rôle de marqueur social et symbolique.

Certains critères matériels pourraient être étudiés plus en profondeur, comme la qualité des cires utilisées. La qualité de raffinage de la cire ainsi que des pigments utilisés pour la colorer nous renseignent sur la production de ce produit et ses origines : Martine Fabre note par exemple, dans le corpus qu'elle a rassemblé pour son

25. JARDOT, L., *Sceller et gouverner*, op. cit., p. 234-235.

travail de thèse autour de l'héraldique bretonne, que la petite noblesse et les non-nobles tendent à privilégier des cires locales dont les composants varient en fonction des matériaux régionaux, et que les juridictions et les chancelleries duciales ou ecclésiastiques font plus régulièrement appel à des produits déjà manufacturés et des cires de plus grande qualité, sans doute des produits d'import²⁶. Cependant le peu d'études menées sur la confection des cires ne nous permettent pas de nous faire pour le moment une idée claire de la question.

Ainsi, la mise en relation des critères matériels (taille et forme du sceau, nombre de matrices, matières des matrices, finesse de la gravure, couleur de la cire, modes d'attache...) et iconographiques (types, modèles, mises en scène, composition, ornementation, tenants utilisés...) aide à se faire une idée de la valeur juridique du sceau, des habitudes sigillaires et du rang de la sigillante auquel il appartient. Le sceau est véritablement une projection non d'une image mais de la sigillante elle-même, un prolongement de sa présence. Cette importance symbolique du sceau instille, dans chacun des éléments qui le composent, un sens particulier, et, ce n'est qu'en les étudiant conjointement, qu'il est possible de comprendre la façon dont les sigillantes déploient un discours de reconnaissance sociale et de mise en scène ostentatoire de leur pouvoir.



Fig. 1, 2, 3 : Bonne de Luxembourg, Jeanne II de Navarre, 3ème petit sceau de Marguerite de France, extrait de Sigilla, base numérique des sceaux conservés en France

26. FABRE, M., *Héraldique médiévale bretonne. Images personnelles (1350-1500). Armoriaux, sceaux, tombeaux*, Paris, Martine Fabre, 1993, p. CIV.

Bibliographie

Ouvrages

BEDOS-REZAK, Brigitte, NIELEN, Marie-Adélaïde, *Corpus des sceaux français du Moyen Âge – Les sceaux des reines et des enfants de France*, t. 3, Paris, Archives de France, 2011.

BUBENICECK, Michelle, *Quand les femmes gouvernent : droit et politique au XV^e siècle. Yolande de Flandre*, Paris, Ecole des Chartes, Mémoires et documents de l'École des Chartes, 2002.

FABRE, Martine, *Héraldique médiévale bretonne. Images personnelles (1350-1500). Armoriaux, sceaux, tombeaux*, Paris, Martine Fabre, 1993.

JARDOT, Lucie, *Sceller et gouverner. Pratiques et représentations du pouvoir des comtesses de Flandre et de Hainaut (XIII^e-XV^e siècle)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Mnémosyne, 2020.

Articles

BAUTIER, Robert-Henri, « Typologie diplomatique des actes royaux français (XIII^e – XV^e siècle) », *Diplomatique royale du Moyen-Âge, XIII-XIV^e siècles (Faculdade de Letras da universidade do Porto, 1991)*, éd. José Marques, Porto, 1996, p. 25-66.

BONY, Pierre, « De l'honneur d'être Montfort au début du XIV^e siècle : le grand sceau de Jeanne de Bretagne-Montfort, dame de Cassel », *Revue Française d'Héraldique et de Sigillographie*, n°54-59, 1990, p. 125-130.

BUBENICECK, Michelle, « *Et la dicte dame eust esté contesse de Flandres...* Conscience de classe, image de soi et stratégie de communication chez Yolande de Flandre (1326- 1395) », *Femmes de pouvoir, femmes politiques durant les derniers siècles du Moyen Âge et au cours de la première*

Renaissance, Bruxelles, éd. De Boeck Université, 2012.

CHASSEL, Jean-Luc, « Le nom et les armes : la matrilinearité dans la parenté aristocratique du second Moyen Âge », *Onomastique, droit et politique*, n° 64, 2012, p. 117-148.

CHASSEL, Jean-Luc, « Sceau et identité nobiliaire au Moyen Âge », in Jean-Marie Constant (dir.), *L'identité nobiliaire. Dix siècles de métamorphoses (IX^e – XIX^e siècles)*, Le Mans, Publications du Laboratoire d'histoire et d'anthropologie, 1997, p. 254-265.

GIBBONS, Rachel, « Isabeau de Bavière : reine de France ou “lieutenant-général” du royaume ? », *Femmes de pouvoir, femmes politiques durant les derniers siècles du Moyen Âge et au cours de la première Renaissance*, Bruxelles, éd. De Boeck Université, 2012.

GIL, Marc, « Question de goûts, question de genre ? Commandes de sceaux royaux et princiers autour des reines Jeanne II de Bourgogne (1328-1349) et Jeanne II de Navarre (1329-1349) », *Les femmes, la culture et les arts en Europe entre Moyen Âge et Renaissance*, Turnhout, Brepols, 2016, p. 327-343.

GIL, Marc, « L'enlumineur Jean Pucelle et les graveurs de sceaux parisiens : l'exemple du sceau de Jeanne de France, reine de Navarre (1329-1349) », *Pourquoi les sceaux ? La sigillographie, nouvel enjeu de l'histoire de l'art*, Lille, Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion, 2011, p. 421-435.

GREGOIRE, Marie, « Héraldique sigillaire des femmes au Moyen Âge en France. Usage et fonction », *Conference: Seals and Status 800-1700 A.D.*, 4-6 décembre 2015, Londres.

HABLOT, Laurent, « Emblématique et discours allégorique à la fin du Moyen Âge », *L'allégorie dans l'art du Moyen Âge : formes et fonctions : héritages, créations, mutations, Actes du colloque du RILMA, Institut Universitaire de France (Paris, INHA, 27-29 mai 2010)*, Éd. Christian Heck, Turnhout, Brepols, 2011, p. 307-319.

NIELEN, Marie-Adélaïde, « Le sceau de la 'virago' », *Historia*, n°732, déc. 2007, p. 10.

PASTOUREAU, Michel, « L'effervescence emblématique et les origines héraldiques du portrait au XIVe siècle », *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1985, 1987, p. 108-115.

Autres

Sigilla, base numérique des sceaux conservés en France [base de données] ; <http://www.sigilla.org/>

PARTIE 4 : APORIE DE LA MATIÈRE

LA MATIÈRE MUETTE, LE DÉFI MÉTHODOLOGIQUE DES TEMPLES D'ASHAPURI

Le complexe de temples de Bhutanatha à Ashapuri

Un réseau de temples en pierre d'obédience hindoue et jaïne, aujourd'hui tous en ruine, rayonne autour du village moderne d'Ashapuri, dans la campagne du Madhya Pradesh¹. L'ensemble donne à voir l'ossature sacrée de ce qui devait être un établissement urbain ou monastique du premier âge médiéval (VII^e-XIII^e siècle)². Le complexe de Bhutanatha constituait certainement le cœur battant de ce réseau, en ce qu'il présente la plus forte concentration de monuments, au moins 25 temples et structures à la fonction encore incertaine (lieu de résidence, d'enseignement, hall de danse)³. Par métonymie, Ashapuri ne désigne souvent que le complexe de Bhutanatha, ce qui sera le cas dans cette contribution. Pendant longtemps les temples sont restés effondrés sur eux-mêmes, à l'état d'un gigantesque puzzle de blocs de pierre sculptés, expliquant que le complexe soit resté mal connu par la communauté scientifique, indienne ou internationale⁴. Ashapuri fait son entrée dans la littérature scientifique dans les années 1970, en même temps que quelques sculptures de choix, extraites de l'amas architectural meurtri, rejoignent les collections de deux musées de Bhopal, la capitale du Madhya Pradesh : le State Museum et le Birla Museum, une fondation privée⁵.

La richesse du vivier et l'urgence d'une protection restent telles qu'elles suscitent, dans les années 1990, la construction d'un musée local à Ashapuri.

1. Pour une présentation plus détaillée, voir LEVILLAIN 2018.

2. Pour une réflexion quant au concept de premier âge médiéval, voir l'introduction de SINGH 2012, p. 1-44.

3. Bhutanatha, « le Seigneur des esprits », est une épithète du dieu hindou Shiva. L'ancienneté de ce nom appliqué au plus grand groupe de temples local ne peut être estimée avec certitude, pas plus que celle du nom de la localité même, Ashapuri, « celle qui regorge de souhaits ». Sur ce dernier point, nous avons pu remonter jusqu'à la toute fin du XVI^e siècle, Ashapuri étant mentionné parmi d'autres unités fiscales dans un document administratif rédigé en 1595 par Abu-l Fazl, l'Ain-i Akbari.

4. La date et les raisons de l'effondrement des temples font débat. Probablement, ils se sont effondrés assez rapidement, peut-être à cause du lac artificiel qui les jouxte et qui a pu favoriser des remontées d'eau par capillarité et fragiliser les sols.

5. Voir par exemple RAO 1979.

Johan Levillain

Doctorant contractuel en histoire de l'art à l'EPHE et à l'EFEO, Johan Levillain consacre sa thèse à la définition d'une culture régionale à Ashapuri au Madhya Pradesh (Inde) au début de la période médiévale (VII^e-XIII^e siècles). Ses travaux portent sur l'émergence de styles artistiques régionaux en Inde du Nord et le rôle des institutions muséales dans les études en archéologie. Il a publié un article dans *Arts Asiatiques* (73, 2018) consacré à « L'iconographie de Varaha à Ashapuri » et il collabore régulièrement à la revue de vulgarisation *Convergence*. Johan Levillain enseigne l'histoire de l'art asiatique à l'École du Louvre et travaille actuellement pour la photothèque de l'EFEO.

D'intenses travaux de dégagement ont été entamés à partir de 2010, sous l'impulsion du *Directorate of Archives, Archaeology and Museums (DAAM)* du Madhya Pradesh. Ils permettent aujourd'hui de saisir l'ampleur du corpus matériel d'Ashapuri, tant quant à sa quantité que sa qualité. Malheureusement, les temples ne sont le plus souvent conservés qu'à hauteur de leur soubassement, très peu d'éléments d'élévation – piliers, encadrements de porte, etc. – étant encore debout pour rompre la perspective au pied des collines environnant Ashapuri et signaler l'existence de ce qui fut un centre artistique d'une grande vitalité.

L'abondant corpus statuaire, conservé en grande partie dans le musée local et *in situ* parmi le vaste puzzle d'Ashapuri mis à plat, se compose d'imposantes stèles et d'éléments d'architecture sculptés de divinités, gardiens, couples d'amoureux, animaux fantastiques et fleurs de lotus, se déployant en une gracieuse rhétorique décorative et symbolique. L'état de conservation parfois imparfait de ces sculptures ne dissimule pas leur grande qualité d'exécution. Sur les plus monumentales, les stèles qui servaient autrefois de support du culte, la taille de la pierre est particulièrement remarquable : les corps se dégagent en un relief fort et alternent avec des espaces complètement ajourés. Les compositions sont animées de nombreux personnages et tous, principaux comme secondaires, ont bénéficié des moindres attentions du sculpteur. Les corps sont idéalisés, les attitudes élégantes et les mouvements délicats. De nombreux détails de parures et de coiffures ont été notés avec soin, des bagues ornant les orteils des divinités aux tressages complexes de leurs chignons entrelacés de perlages.

En bref, Ashapuri est riche d'une formidable culture matérielle – comprenons ici un ensemble architectural et statuaire à caractère religieux – tout à fait déterminante pour notre connaissance de l'histoire de l'art indien médiéval. L'enjeu de son analyse est à la hauteur du corpus cependant, la méthodologie habituelle en histoire de l'art s'accommodant mal d'un objet d'étude qui n'offre que sa matérialité, aussi remarquable soit-elle. Dans la suite de cet article, nous montrerons

d'abord en quoi Ashapuri défie les méthodes de notre discipline, pour proposer ensuite un cas d'étude propre à pallier les difficultés d'un corpus matériel tel que celui-ci.

Une impasse méthodologique

Les vestiges d'Ashapuri interpellent autant qu'ils découragent, par leur absence de toute inscription dédicatoire sanskrite renseignant sur l'identité des commanditaires des temples ou encore leur période de construction. Or, la méthodologie de l'histoire de l'art indien donne la primauté aux sources textuelles et non à la culture matérielle, les écrits étant jugés plus objectifs et plus fiables que des productions artistiques, ce qui rend de fait difficile l'analyse approfondie d'une matière « muette » comme celle d'Ashapuri⁶.

À l'opposé, un site comme Khajuraho, lui aussi du premier âge médiéval et situé au Madhya Pradesh, constitue un exemple de corpus d'étude idéal, et, à ce titre, a été abondamment investi par la recherche. Outre que la vingtaine de temples monumentaux qu'il abrite sont encore en grande partie debout, ceux-ci sont dotés d'épigraphes riches en informations : dates de consécration, nom des divinités adorées et généalogies royales. Tous ces éléments permettent d'identifier Khajuraho comme une cité royale de la dynastie des Candella (IX^e-début XIV^e siècle) et d'en replacer les temples – avec leur riche appareil statuaire – dans un contexte historique traditionnel, fait de dates et de rois. C'est au sein de cette chronologie qu'est étudiée ensuite l'évolution stylistique des monuments de Khajuraho, l'histoire de l'art, discipline plus jeune que l'histoire, étant souvent convoquée en second temps à titre d'auxiliaire.

Absence et pauvreté supposée des sources textuelles

A contrario, le cas d'Ashapuri expose clairement les limites de cette méthodologie dont les sources textuelles sont le principal support. En effet, le « mutisme » d'Ashapuri ne vient pas

6. TRAUTMANN et SINOPOLI 2002, HAWKES 2014.

tant d'une absence totale d'inscriptions que de l'incapacité à exploiter une inscription pourtant existante.

Une très courte inscription sanskrite, de deux lignes, a été retrouvée à Ashapuri, gravée sur un bloc de pierre faisant partie d'un dallage. La gravure est de qualité moindre – tant dans la régularité que la profondeur des lettres – mais le texte reste aisé à lire, à l'exception des lettres initiales de la première ligne qui sont endommagées : il s'agit d'une formule de type dharmashastrique, en lien avec le culte solaire. L'inscription ne contient aucune date ni aucun toponyme, autrement dit, elle ne répond à rien de la grille de questions que l'on applique habituellement à ce type de source⁷. L'on peut difficilement le nier, le potentiel informatif d'inscriptions comme celles d'Ashapuri est limité. Pour autant, la difficulté à les faire parler relève-t-elle uniquement d'une pauvreté de leur contenu ? Ou bien n'y a-t-il pas également un problème plus profond, lié à la méthodologie, qui peine à épuiser le potentiel des sources textuelles, même les plus anecdotiques⁸ ? Les textes épigraphiques sont par exemple souvent pris en compte pour eux-mêmes, sans réflexion sur leur environnement immédiat ou leur matérialité⁹. S'il n'est pas aisé de leur apporter de réponses fermes, l'inscription d'Ashapuri soulève ainsi certaines questions : supposant qu'il ne s'agit pas d'un réemploi, pourquoi avoir gravé une inscription sur un bloc posé au niveau du sol et non sur un mur comme cela est plus fréquent ? Si l'inscription n'est

7. Si l'inscription ne comporte aucune date, une analyse de la paléographie permet en revanche d'estimer qu'elle a été gravée dans la seconde moitié du X^e siècle.

8. Pour une situation similaire dans un domaine d'étude présentant des problématiques communes au nôtre, le monde khmer ancien, voir BOURDONNEAU 2012

9. Ainsi les articles proposant une traduction d'une inscription ne donnent généralement que peu de détails sur le support sur lequel a été gravé le texte. D'une même façon, les bases de données faisant l'inventaire des inscriptions trouvées dans une région définie sont illustrées de photographies qui isolent l'inscription, sans vue générale du support qui, pourtant, peut s'accompagner de motifs sculptés ou autres.

pas contemporaine de la construction du temple auquel elle est liée, pourquoi ce besoin nouveau de texte à Ashapuri ? Pourquoi l'expression de ce besoin s'est-elle limitée à un texte qui relève presque du graffiti ? La gravure du texte participe-t-elle d'une période de mutation qui est repérable dans d'autres aspects de la culture matérielle (changement de style statuaire, développement de nouvelles formes architecturales, etc.) ?

Pallier l'absence de textes par d'autres textes

Établir des chronologies stylistiques, les plus précises possibles, apparaît souvent comme un enjeu crucial de l'histoire de l'art. À Ashapuri, une inspection rapide des vestiges laisse comprendre qu'ils remontent au premier âge médiéval (VII^e-XIII^e siècle). Or, un examen plus attentif du corpus rend vite compte de son homogénéité – temples de dimensions comparables, sculptures d'une même qualité, un style cohérent – ce qui laisse penser que la période de construction des temples a été brève. Le défi est alors d'affiner la datation des monuments sans le secours d'une inscription portant une date, tant il semble peu probable que l'activité architecturale à Ashapuri se soit étalée sur sept siècles.

La solution la plus fréquente, pour dater tout élément de culture matérielle qui ne présente pas d'épigraphe, est d'abord d'interroger les inscriptions extérieures au corpus étudié, montrant bien que la part du texte est primordiale. Il s'agit alors de recenser toutes les inscriptions connues émises par les souverains d'une dynastie – le monde du texte leur est très lié, les rois faisant produire, pour leurs besoins et ceux de leurs interlocuteurs, de nombreuses inscriptions – et de les situer sur une carte afin de faire apparaître un territoire. Ainsi circonscrit, ce territoire dynastique englobe des monuments mal connus, non datés avec précision, comme ceux d'Ashapuri, et d'autres, connus, datés, qui sont autant de points de repère permettant d'entamer l'étude des premiers.

Ensuite, commence un exercice de comparaisons stylistiques, pour déterminer si les éléments de culture matérielle étudiés remontent au règne de telle ou telle dynastie sur le territoire envisagé.

Ce faisant, on a pu établir que parmi les temples les plus anciens du complexe de Bhutanatha se trouve le temple n° 17, en ce qu'il suit de près des modèles architecturaux répandus en Inde centrale sous le règne des Pratihara (VIII^e-XI^e siècles), et plus précisément pendant la première moitié du IX^e siècle, comme le temple de Terahi au Madhya Pradesh.

Selon cette même méthode, il apparaît que les vestiges les plus tardifs remontent au début du XI^e siècle, période pendant laquelle la dynastie des Paramara (mi X^e-fin XIII^e siècles) règne sur la région d'Ashapuri. La proximité est grande en effet entre les éléments architecturaux conservés à Ashapuri et ceux de Bhojpur, à seulement 6 km de là, un site royal Paramara sorti de terre dans la première moitié du XI^e siècle.

La part des rois

La chronologie de l'activité architecturale à Ashapuri peut donc être restreinte à environ 200 ans, entre le début du IX^e siècle et le début du XI^e siècle, et, a été scindée en plusieurs phases, auxquelles a été donné le nom des deux dynasties qui se sont succédé au pouvoir dans la région : une phase « pratihara », du début du IX^e siècle au milieu du siècle suivant, une autre « paramara », de la fin du X^e au début du XI^e siècle¹⁰.

S'il s'agit là d'un procédé de nomenclature traditionnel – donner à des périodes historiques et des phases stylistiques le nom de dynasties –, son utilisation doit être remise en cause dans le cas d'Ashapuri. Il n'y a, en effet, aucune preuve épigraphique attestant de l'implication de quelconque monarque sur le site. De surcroît, le tracé des territoires sous la coupe des rois Pratihara et Paramara, établi grâce aux inscriptions qu'ils ont émises, dresse un net constat : à l'époque où on y a construit des temples, Ashapuri se trouvait à la périphérie des royaumes Pratihara et Paramara, et considérablement éloigné des grands centres névralgiques du pouvoir.

Une chronologie artistique des temples d'Ashapuri nommée d'après les rois semble donc peu pertinente, voire contre-indiquée. En effet, la

vision très dynastique de l'histoire de l'art, où les sites royaux attirent toute l'attention et servent ensuite d'étalon à l'étude des productions dont le pedigree royal est incertain, concourt à créer une dichotomie entre, d'un côté, un art royal, et, de l'autre, un art provincial, avec ce que le terme implique de sous-entendu dépréciatif (un art sous influence copiant de façon plus ou moins heureuse un modèle royal nécessairement de qualité). Une fois de plus, le corpus matériel à Ashapuri déjoue un biais méthodologique traditionnel, puisque la production artistique n'y a rien de « provincial », en dépit de son apparente autonomie quant à la sphère d'influence royale. Une comparaison est suffisamment éloquente à ce sujet (Fig. 1, p. 85). Pour une même iconographie – le dieu hindou Ganesha – la qualité d'une stèle en relief d'Ashapuri est bien plus proche de celle d'une stèle provenant du site royal de Khajuraho évoqué précédemment, que de celle d'un relief dit provincial, d'exécution plus grossière, à Ginnorgarh, où l'on peine même à reconnaître la posture du dieu (assis ou dansant).

Assurément, les formes mêmes à Ashapuri – celles des temples, de leur décor, des figures sculptées – ont leur langage, indépendant de celui des textes, qui n'est pas suffisamment écouté ni mis à profit.

Faire parler les formes

On l'a compris, même les analyses stylistiques sont très encadrées par les textes : les bornes d'une chronologie artistique sont données par des productions datées par inscription, les traités normatifs aident à déterminer si une iconographie ou un mode architectural souscrivent aux exigences de la théorie, etc. En conséquence, les corpus matériels sans épigraphes sont souvent peu interrogés dans les détails mêmes de leurs formes. Pourtant, un idiome artistique a sa propre logique, un développement interne que l'on peut qualifier d'organique, et qu'une étude minutieuse peut mettre en lumière dans toute sa subtilité.

10. HARDY 2014.

Trois corps, trois phases : une étude de cas

Parmi les nombreux éléments à soumettre à une étude de style, la représentation du corps est souvent négligée, probablement volontairement, tant son analyse peut apparaître subjective¹¹. Pourtant, le corpus statuaire d'Ashapuri, par son abondance, sa diversité, sa qualité d'exécution et son état de conservation, se prête à une ambitieuse entreprise d'étude des figures, brassant les motifs du plus large au plus précis, de la morphologie générale à l'inflexion d'un sourcil, des rapports de proportions à la ligne d'un sourire.

Comparons trois sculptures aux iconographies similaires (Fig. 2, p.85), à savoir deux représentations du dieu hindou Vishnu en majesté et une de la divinité syncrétique Harihara, unissant Vishnu (Hari) et Shiva (Hara), séparés par un axe vertical médian scindant en deux parties distinctes le corps de la divinité. Selon cette iconographie, le dieu Vishnu apparaît toujours à la gauche propre de la représentation et reste reconnaissable à ses attributs et à des détails d'iconographie récurrents (il est coiffé d'une mitre et tient dans ses mains un disque et une conque). La figure 2.a sera simplement désignée « Harihara », et, par commodité, la figure 2.b sera appelée « Vishnu n° 1 » et la 2.c « Vishnu n° 2 ». L'évolution de la représentation du corps telle qu'elle se manifeste sur les trois exemples convoqués, alliée à celle de détails de parure et de costume, est suffisamment nette pour faire apparaître des phases successives au sein de l'idiome artistique local d'Ashapuri.

Le canon général

La représentation aux formes les plus rondes et au canon le plus courtaud est le Harihara. Le Vishnu n° 1, quant à lui, présente un corps plus élancé mais qui reste empreint de rondeur, tandis que le Vishnu n° 2, à la morphologie également

longiligne, aux jambes notamment longues, accuse une distribution des masses différentes, le poids du corps se concentrant davantage au niveau du bassin.

Les pectoraux sont particulièrement saillants sur le Harihara et le Vishnu n° 1 et ils sont surmontés d'une ligne d'épaule assez droite, notamment sur le Harihara qui en conçoit une physionomie assez trapue. Bien qu'ils présentent un torse d'apparence proche, le relief des pectoraux du Vishnu n° 1 est en revanche un peu plus plat que celui du Harihara, ce en quoi il se rapproche cette fois du Vishnu n° 2.

Les pectoraux du Vishnu n° 2 sont en effet plus plats, ont un contour beaucoup moins saillant, qui ne dépasse pas la ligne des hanches, contrairement aux deux représentations précédentes, et ses épaules affectent une ligne plus tombante.

Les mamelons du Vishnu n° 2 se remarquent par leur largeur, leur relief et le traitement assez stylisé dont ils bénéficient (un cercle autour duquel rayonne une série de petits traits), ce qui contraste avec la discrétion de ce même détail anatomique sur les deux autres images.

Le visage

Le Harihara et le Vishnu n° 1 ont des visages très ronds, les volumes du Harihara étant par ailleurs particulièrement pleins, juvéniles. Le Vishnu n° 2 présente quant à lui un visage à la mâchoire carrée et où la rondeur est donc moins sensible.

On remarque que le front est assez haut sur le Harihara et le Vishnu n° 1, alors qu'il est beaucoup plus bas sur le Vishnu n° 2, la ligne des cheveux étant bien plus proche de celle des sourcils sur ce dernier. Sur le Vishnu n° 2, cette même ligne des cheveux redescend assez bas sur les tempes et ne forme pas une pointe discrète au milieu du front, comme c'est le cas sur le Harihara et le Vishnu n° 1.

Les sourcils du Harihara et du Vishnu n° 1 sont arqués, ils se déploient en une grande courbe ascendante à partir de la base du nez pour remonter haut sur le front. Leur apparence est toute autre sur le Vishnu n° 2, puisqu'ils affectent une forme de vaguelette épaisse en léger relief.

11. Une exception remarquable est l'exposition *Gods, Guardians, and Lovers. Temple Sculptures from North India A.D. 700-1200*, qui propose un aperçu substantiel des grands styles régionaux de l'Inde du Nord à l'époque médiévale, en s'efforçant de faire apparaître les particularismes locaux dans la représentation du corps. DESAI et MASON 1993.

Les yeux du Harihara sont longs et effilés, et encore plus ceux du Vishnu n° 1 qui suivent en même temps une ligne très droite. Les yeux du Vishnu n° 2 sont proportionnellement plus petits et ils sont davantage bombés, ce que fait ressortir avec plus de force leur pourtour interne qui est légèrement creusé.

La bouche du Harihara est pulpeuse et ses lèvres dissymétriques, la lèvre inférieure étant plus charnue. Le dieu esquisse un sourire qui illumine de façon heureuse son visage avenant aux formes rondes et pleines. Ce même traitement sensuel de la bouche, aux lèvres dissymétriques, se retrouve sur le Vishnu n° 1, où il est même renforcé par un amincissement accru de la lèvre supérieure. L'arc de cupidon est très marqué sur cette bouche, lui conférant un dessin stylisé et une moue particulière, au sourire plus discret. La bouche du Vishnu n° 2 semble reprendre ce dessin en le simplifiant : la lèvre supérieure se réduit à une ligne très fine, mais la lèvre inférieure est en même temps moins épaisse, le tracé du sourire est quelque peu schématique et suit une discrète ligne en V.

Les parures

Les parures portées par le Harihara sont moins nombreuses mais elles sont épaisses et taillées dans un relief très rond, contrastant avec les surfaces lisses du corps. Sa mitre (seulement à moitié visible, côté Vishnu) est rectangulaire et son sommet est plat. À l'avant, elle est accompagnée d'un diadème orfèvré au motif lancéolé épais. La mitre du Vishnu n° 1 est assez semblable mais dans une forme plus ambitieuse, plus étirée, au décor composé de nombreux segments en saillie. Le diadème qui l'enrichit présente un motif lancéolé proche du précédent, mais a bénéficié d'un travail de sculpture plus minutieux, dont le relief détaille davantage des éléments d'orfèvrerie plus délicats. Une même minutie a présidé à la réalisation des plus nombreux éléments de parure du Vishnu n° 1, ce qui est frappant sur les chaînettes orfèvrées retombant sur les cuisses du dieu, en deux élégantes bandes de résille, interrompues ça et là par les différents niveaux de ceinture textile ceignant les jambes.

La mitre du Vishnu n° 2 est remarquablement haute et accuse un aspect nettement plus architecturé, puisqu'elle reproduit la forme d'une toiture de tour-sanctuaire de temple, plus précisément un *shikhara* couronné d'un *kalasha*¹². Le Vishnu n° 2 est, de loin, celui qui porte le plus de parures. Son torse est barré de différents cordons perlés, son large collier pectoral est alourdi de nouvelles pendeloques, deux rangés de ceinture retiennent son vêtement lui couvrant les jambes, lui-même égayé de chaînettes orfèvrées dessinant des rangées de festons au niveau des cuisses.

Conclusion quant au style

L'on peut tirer plusieurs conclusions de cet examen minutieux. Les deux sculptures les plus éloignées l'une de l'autre en matière de style sont le Harihara et le Vishnu n° 2. Le Vishnu n° 1, quant à lui, semble présenter un état intermédiaire, certes encore proche du Harihara mais affichant déjà des éléments qui sont exacerbés sur le Vishnu n° 2 (élongation du canon, goût pour le décoratif et stylisation accrue des formes).

Le Harihara réunit le plus de critères stylistiques qu'une étude exhaustive du corpus a permis de reconnaître comme les plus anciens à Ashapuri¹³ : un canon uniformément rond, un aspect juvénile, des traits du visage particuliers (bouche lippue, sourcils arqués, joues pleines, etc.) et une relative sobriété du propos décoratif. L'on en conclut donc qu'il s'agit de la plus ancienne sculpture des trois étudiées ici. Le Vishnu n° 1 voit les volumes du corps s'étirer et devenir plus synthétiques, en même temps que le goût du décoratif s'accroît : parures plus nombreuses mais qui continuent de suivre les typologies plus anciennes (mitre au sommet plat, chaînettes à pendeloque retombant droites sur les cuisses, etc.). On en déduit que cette sculpture s'inscrit dans la continuité du Harihara

12. *Shikhara* est le nom donné à la toiture curviligne, en forme de « pain de sucre », qui caractérise les tours-sanctuaires des temples du nord de l'Inde. Le *kalasha* est le motif décoratif en forme de vase qui couronne un *shikhara*.

13. Critères qui sont également reconnus comme une preuve d'ancienneté à l'échelle de l'Inde médiévale dans son ensemble.

et qu'elle est donc moins ancienne que cette dernière, mais qu'elle est également moins tardive que le Vishnu n° 2. Celui-ci présente en effet une morphologie nouvelle, dessinée par un rapport de proportions exigeant des membres plus allongés et concentrant le poids du corps dans les hanches et non plus dans le haut du torse. Les traits du visage, ce que permet de voir une étude du corpus statuaire dans son ensemble, correspondent à une phase de production plus tardive et sont davantage stéréotypés. L'attention des sculpteurs se porte alors principalement sur l'abondant répertoire décoratif, aux formes parfois tout à fait originales, comme celle de la mitre au profil architecturé.

Plus largement, on est à présent en mesure d'affiner la chronologie en deux phases établie précédemment grâce à l'étude de territoires dynastiques et de comparaisons extérieures au corpus. La phase d'occupation dite « pratihara » (début IX^e-mi X^e siècle) n'est pas absolument homogène et voit se succéder au moins deux temps de production artistique. D'abord, un premier idiome local, déjà abouti, s'exprime sur le Harihara, que l'on peut dater du IX^e ou du début du X^e siècle. Ensuite, le Vishnu n° 1 témoigne de l'évolution de cet idiome, qui conserve son caractère très local mais sans le figer, en affirmant ses particularités. Il est donc possible de l'associer à la fin de la phase « pratihara », soit à la seconde moitié du X^e siècle ou au milieu de ce même siècle. La phase « paramara » voit s'opérer un changement dans la pratique artistique à Ashapuri. Tout en cultivant leur tradition locale, les artistes d'Ashapuri semblent alors s'ouvrir à une mode du temps – marquée par une élongation des formes, une perte de rondeur, un intérêt pour les parures – et à une influence extérieure plus précise, que nous supposons venir du sud, étant donné l'adoption de motifs décoratifs architecturaux du Deccan et la construction d'un temple à trois sanctuaires, alors rare en Inde du Nord. C'est cette phase « paramara » qu'illustre le Vishnu n° 2, sculpté vers la fin du X^e ou au début du XI^e siècle.

Et après ?

Si elle permet d'aboutir à une chronologie relative et de dépasser l'absence de sources textuelles, la méthode d'analyse d'un corpus matériel ici présentée doit-elle être préférée à une étude donnant la priorité aux textes, comme l'un des apports les plus originaux de l'histoire de l'art ? Nous la considérons plutôt comme un outil encourageant à la convergence de différentes disciplines amenées à s'interroger sur des corpus textuels et matériels, au premier rang desquelles nous plaçons l'histoire de l'art et l'histoire. Si la première peut se limiter à la formation de chronologies, à la définition de styles et à des descriptions minutieuses d'iconographie quelque peu hors contexte, l'histoire quant à elle interroge volontiers les enjeux sociaux de l'art mais en perdant de vue que l'esthétique même des objets fait partie de leur fonction, que celle-ci soit religieuse, politique, juridique, ou autre¹⁴.

L'évolution des formes n'est pas le fruit du hasard et leur étude s'avère d'autant plus importante pour la période médiévale. Il est en effet courant d'établir, de façon hâtive, que la création artistique y est asséchée et que la part des exécutants manuels de l'art, les artistes, y est limitée par les dogmes religieux ou royaux. Ces mêmes artistes forment la catégorie des grands oubliés de l'histoire de l'art indien, qui s'intéresse davantage à qui a fait construire des temples plutôt qu'à ceux qui les ont construits, et qui interroge davantage les sources textuelles émises par ceux qui ont théorisé l'art que les éléments matériels que nous ont laissés ceux qui avaient en charge sa pratique. Cela n'est pas étonnant, puisque les artistes sont globalement absents du monde des textes : sculpteurs et maçons ne signent pas leur production et, à de rares exceptions près, n'apparaissent pas dans les sources textuelles. Un corpus abondant et original comme Ashapuri est pourtant propice à une étude interrogeant le rôle des artistes au sein d'un centre artistique

14. *Sur la nécessité pour les historien-ne-s et historien-ne-s d'art de favoriser une convergence de leurs méthodologies, voir SCHMITT 2002.*

autonome et innovant. Fait rare, des mains d'artistes semblent identifiables à Ashapuri, leur signature se confondant avec le sourire d'un visage ou la ligne d'une silhouette.

Cela dépasse bien sûr les limites de ce modeste papier, mais il n'est pas anodin que l'idiome local d'Ashapuri soit infléchi à partir de la fin du X^e siècle, pour une dernière période exceptionnellement intense et innovante – et qui a d'ailleurs vu la gravure de la seule inscription retrouvée sur le site. Cette mutation documente le contexte de création, les mouvements d'artistes et de population, l'évolution des cultes et des pratiques artistiques au contact de nouveaux venus et d'une autre culture visuelle. L'assimilation d'éléments issus d'idiomes extérieurs, par des artistes dont la tradition avait déjà une identité affirmée, renseigne moins sur l'action de rois distants que sur la volonté des artistes locaux de créer un art original et d'en faire l'étendard d'un savoir-faire régional¹⁵. De ce simple rappel surgit la nécessité de faire parler les formes d'une matière, qui s'avère, finalement, être tout sauf muette.

Bibliographie

BOURDONNEAU, Éric, 2012 : « L'histoire du Cambodge ancien existe-t-elle ? Monuments et documents de “dix siècles inconnus” », *Péninsule*, n° 65, p. 217-244.

DESAI, Vishakha N. and MASON, Darielle (ed), 1993 : *Gods, Guardians, and Lovers. Temple Sculptures from North India A.D. 700-1200*, New York, the Asia Society Galleries and Mapin Publishing.

HARDY, Adam, 2014 : *Ashapuri Temples Project*, (non publié).

HAWKES, Jason D., 2014 : « Finding the “Early Medieval” in South Asian Archaeology », *Asian Perspectives*, vol. 53, n° 1, p. 53-96.

LEVILLAIN, Johan, 2018 : « Entre Gūjara-Pratīhāra et Paramāra, étude de l'iconographie de Varāha à Āśāpurī (Madhya Pradesh) », *Arts Asiatiques*, vol. 73, p. 135-146.

RAO, Manjushree, 1979 : « Some notable Paramāra sculptures of Birla Museum, Bhopal », in Sharma (ed.), *Art of the Paramāras of Malwa*, p. 76-89.

SCHMITT, Jean-Claude, 2002 : « L'historien et les images », *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, p. 35-62.

SINHA, Ajay J., 2000 : *Imagining Architects: Creativity in the Religious Monuments of India*, Newark, University of Delaware Press, London, Associated University Presses.

SINGH, Upinder, 2012 : *Rethinking Early Medieval India. A Reader*, Oxford, Oxford University Press.

TRAUTMANN, Thomas et SINOPOLI, Carla, 2022 : « In the Beginning Was the Word: Excavating the Relations between History and Archaeology in South Asia », *Journal of the Economic and Social History of the Orient* 45, n° 4, p. 492-523.

15. Pour une étude interpellant sur le rôle des artistes dans l'Inde médiévale, voir SINHA 2000.



Fig. 1.a : Ganesha, Khajuraho. Archaeological Museum, Khajuraho © Agnès Martin



Fig. 1.b. Ganesha, Ashapuri. Birla Museum, Bhopal © Johan Levillain

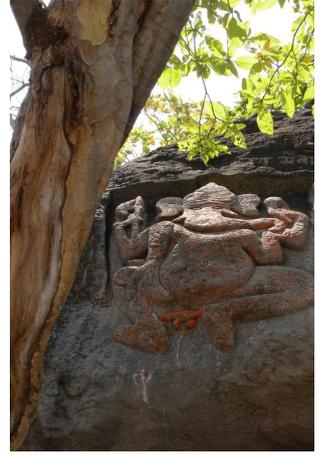


Fig. 1.c. Ganesha, Ginnorgarh. In situ © Saarthak Singh



Fig. 2.a. Harihara, Ashapuri. Local Museum, Ashapuri © Johan Levillain



Fig. 2.b. « Vishnu n° 1 », Ashapuri. Birla Museum, Bhopal © Johan Levillain



Fig. 2.c. « Vishnu n° 2 », Ashapuri. Birla Museum, Bhopal © Johan Levillain

APPRÉHENDER L'OBJET ARCHÉOLOGIQUE HORS CONTEXTE : LE CAS DE LA COLLECTION MERCIER

Nous remercions vivement l'ED 472 et les membres du comité d'organisation de la treizième journée transversale des doctorants de l'EPHE pour la tenue de cette journée d'études passionnante.

**Clothilde Azzi,
Martin Jaillet
et Mathilde Naar**

Introduction

L'objet archéologique est une arme d'instruction massive, autant qu'un étonnant paradoxe. Témoins fragiles d'une existence humaine passée, traces parfois éphémères d'un individu ou d'une communauté, ces objets – et les structures qui les accompagnent (monuments publics, bâtiments domestiques et commerciaux, fosses, canalisations...) – constituent généralement les uniques indices muets des clameurs de la ville antique, de la vie laborieuse des campagnes. C'est précisément leur unicité autant que leur fragilité (en particulier les objets en matière organique qui survivent mal au temps) qui rend leur étude indispensable, et qui a contribué à segmenter le champ archéologique par matériaux : spécialistes du verre, de la céramique, du métal ou du bois, autant de domaines régis par des codes et des contraintes particulières, dépendantes de la matière composant l'objet. En archéologie, où l'information scientifique est produite par la destruction de la matière première qui la constitue (les strates)², c'est fondamentalement l'analyse empirique de la matérialité, de l'objet concret, qui permet d'accéder à l'immatérialité : celle des modes de vie, des comportements humains et sociaux, des rites et des croyances.

Cette analyse n'est pas sans risque : par sa partialité, la culture matérielle³ du passé ne nous renseigne que laconiquement sur son usage, sa perception, sa réception par les sociétés anciennes. Si l'on peut caractériser un objet par sa forme, sa couleur, sa sémantique éventuelle (autant de critères objectivables), il est souvent plus complexe d'en assurer la fonction, la provenance et la datation⁴. C'est

Clothilde Azzi (UPEC), Martin Jaillet (EPHE - HTD) et Mathilde Naar (EPHE - RSP) sont doctorant.e.s respectivement en archéologie de la construction, en archéologie protohistorique, et en histoire ancienne. Depuis leur scolarité à l'École normale supérieure de Paris où ils ont chacun obtenu un master de Sciences de l'Antiquité parcours Histoire et Archéologie, ils sont en charge du Projet Mercier, qui vise à étudier et à valoriser une collection d'antiquités grecques conservée à l'ENS, et qui a fait l'objet d'une publication monographique en 2022 aux éditions Hermann.

1. *On sera frappé du rapprochement pouvant être établi entre la fouille archéologique mettant au jour les vestiges de vie humaine et le pistage animal révélant le passage de la faune sauvage (Morizot 2018, p. 188).*

2. *Driessen 2013 ; Kaeser 2015, p. 39-40.*

3. *Expression tirée du monde anglo-saxon concevant les objets comme des « spécimens de culture » (Marie-Pierre Julien, Céline Rosselin, « Introduction », dans Julien 2005, p. 3-7), c'est-à-dire comme des manifestations tangibles de pratiques sociales matérielles et immatérielles. Sur cette notion complexe, voir plus récemment Bourgeois et al. 2018.*

4. *Gardin 1979 ; Djindjian 2011, p. 53-69.*

dans ce cadre que la découverte des objets lors de la fouille archéologique permet de minimiser la perte d'informations par la mise en évidence du contexte duquel ils ont été extraits : une monnaie, selon qu'elle est trouvée isolée (perte ?) ou groupée à d'autres (thésaurisation ?), dans un caniveau, une place de marché (transaction ?) ou un sanctuaire (offrande ?), n'offre naturellement pas la même signification à l'archéologue.

Dans cet exposé, nous souhaitons montrer comment les biais multiples de production de la connaissance scientifique en archéologie peuvent, par la convergence des sources, être partiellement dépassés pour fabriquer une nouvelle forme de matérialité (et d'immatérialité) à travers l'exemple d'une collection d'objets grecs, dite collection Mercier, retrouvée dans des cartons dans la bibliothèque de l'École normale supérieure de Paris sans indication de provenance en 2015 et dont la publication vient d'être achevée⁵. On s'intéressera aux multiples vies de la matière, des objets, dont il est aussi important d'étudier la fonction première que celles que leur ont conférés les individus et les sociétés au fil du temps, jusqu'à la période actuelle : une matière mouvante, polymorphe, en somme, à partir d'un seul et même ensemble d'objets.

Faire parler la matière : l'archéologie face à l'objet ancien

Le défi pour l'archéologue consiste à se départir de ses stéréotypes lorsqu'il ou elle met au jour des objets. Il est aussi périlleux que facile de tenter d'interpréter la matière du passé à l'aune de celle du présent par des rapprochements fonctionnels, rendus possible par la comparaison des formes (c'est un des principes de la typologie) desquelles découleraient des usages. Sculpter la matière d'une certaine manière, ce serait par conséquent lui conférer une fonction : un objet petit, tenant dans la main, en terre cuite, pourvu d'une ou deux anses, de forme hémisphérique ne pourrait *a priori* être qu'un vase à boire, une coupe.

5. Azzi, Jailliet et Naar 2022.

La conséquence de cette pensée fonctionnaliste, qui constitue l'une des manifestations de l'archéologie processuelle⁶, c'est la redoutée confrontation à la matière informe, celle qui ne ressemble à rien et qui, afin d'éviter l'échec épistémologique de l'indétermination, sera rapidement renvoyée au domaine de l'immatériel et du sacré : le fameux « c'est rituel » dont nombre d'auteurs se sont emparé⁷ (fig. 1).



Fig. 1 : Céline Piret, illustratrice en archéologie, Arkéofacts - La botte secrète, 2017 (avec l'aimable autorisation de l'auteur).

Pour éviter l'écueil herméneutique, l'archéologue dispose d'un panel de ressources méthodologiques : la première précaution est de prendre le vestige comme il vient, comme si rien n'était connu de lui. Il existe une approche formelle de l'objet archéologique qui permet de tendre vers l'objectivité dans la production du discours scientifique.

Celle-ci distingue d'une part des propriétés *intrinsèques*, propres à l'objet, à sa matérialité

6. Également qualifiée de « New Archaeology », l'archéologie processuelle est théorisée par les archéologues anglo-saxons au sortir de la Seconde guerre mondiale (Binford 1962 ; Djindjian 2011).

7. Des caricatures humoristiques de Céline Piret (<https://celpiret.wixsite.com/monsite>) à la fiction futuriste (Macaulay 1982).

concrète et tangible, mise en évidence par des critères physiques (matériau, technique), géométriques (forme, couleur, taille, capacité) et sémiotiques (signes intentionnels portés par l'objet : inscription, décor...).

D'autre part, elle interroge les propriétés *extrinsèques* de l'objet : le lieu où il a été retrouvé, sa relation à d'autres éléments archéologiques – l'indispensable *contexte*, qui implique une temporalité épaisse, multiple, depuis l'époque de la production de l'objet jusqu'à celle de ses usages, de ses emplois éventuels, de son abandon... parfois sur plusieurs siècles. De l'intégralité des critères précédents peuvent découler une ou plusieurs hypothèses d'usage, de fonction de l'objet. Ainsi en va-t-il par exemple de l'amphore, véritable sac plastique de l'Antiquité produit presque industriellement, originellement destiné à transporter sur de longues distances des liquides (vin, huile, sauces...) et des grains, mais dont la matière est fréquemment transformée pour en modifier l'usage : sépultures de sujets jeunes⁸, conduits à libation⁹, amphores mises en pièces pour créer un vide sanitaire ou une canalisation, rehausser une route ou pilées pour en faire un mortier de tuileau étanche¹⁰...

Face aux multiples manières d'interpréter la matière, l'archéologue doit redoubler de vigilance en travaillant sur des objets dont le contexte de provenance est inconnu, comme ceux qui composent l'écrasante majorité des ensembles

mobiliers constitués au XIX^e siècle¹¹ : c'est le cas de la collection Paul et Yvonne Mercier (1863-1921 et 1877-1917), originellement réunie par Alphonse Robert (1839-1893) léguée pour partie au musée Dobrée de Nantes en 1892, pour l'autre en 1922 à l'École normale supérieure. Cette dernière est riche de 43 objets de petites dimensions et très communs, majoritairement collectés à Corinthe, en Grèce, à la fin des années 1880.

La collection Mercier, un cas d'école

Traces d'usage, traces de vies

Comment cette théorie s'applique-t-elle à l'étude de la collection Mercier ? En l'absence d'indication de provenance ou de contexte archéologique, notre étude s'est fondée, dans un premier temps, exclusivement sur les objets eux-mêmes. Pour cela, la première étape a consisté à décrire précisément leurs propriétés intrinsèques, les seules auxquelles nous avons accès. Tout d'abord, le matériau : terre cuite, marbre ou bronze. Dans le cas de la céramique, on précise la couleur de la pâte (la matière obtenue après le travail de l'argile brute et qui sert au façonnage du vase), sa texture (bien ou mal cuite, bien épurée ou pourvue d'inclusions...). On indique ensuite la technique de fabrication : tous les vases de la collection sont montés au tour, les statuettes sont pour la plupart moulées, les bronzes fondus. On observe ensuite la forme de l'objet, et enfin son décor le cas échéant.

Le premier constat concerne l'état de conservation des objets de la collection, presque tous complets à l'exception de certaines des statuettes : cela indique qu'une large part pourrait provenir de contextes funéraires, car les objets qui nous sont parvenus entiers et bien conservés sont fréquemment issus de tombes. En outre, sur certains objets ont pu être observées des traces matérielles, témoins de leur fonction ou de leur contexte d'enfouissement. Celles-ci permettent

8. Comme dans les fouilles récentes de l'Inrap à l'île Rousse, en Corse, où plusieurs inhumations en amphore africaine ont été mises au jour. (<https://www.inrap.fr/la-decouverte-d-une-necropole-du-bas-empire-renouvelle-l-histoire-de-l-ile-15581>).

9. Le cas est bien connu à Pompéi, mais on le rencontre aussi en France comme dans la nécropole à incinération du Mas des Abeilles à Nîmes (<https://www.inrap.fr/dossiers/Archeologie-du-Vin/Histoire-du-vin/Antiquite-Pratiques-funeraires#.YnkRO-hBxPY>)

10. Le cas de BibRACTE est à lui seul édifiant quant à la diversité des emplois des amphores (Laubenheimer 1991, p. 22-23).

11. Sans pour autant tomber dans un quelconque dédain ou mépris de ces objets décontextualisés (Kaeser 2015).

alors d’appréhender des pratiques domestiques ou rituelles : des gestes, par définition immatériels. Ainsi, les traces de poudre rose trouvées sur la paroi interne de l’une des pyxides¹² signifient que cette petite boîte a contenu des fards, et les traces de feu sur la marmite¹³ montrent qu’elle a été utilisée pour cuisiner. Ces traces sont donc les témoins d’un premier usage domestique. D’autres traces permettent de préciser les contextes d’enfouissement, comme la surface intégralement noircie de deux des statuettes¹⁴ qui indique qu’elles ont été exposées au feu (fig. 2).



Fig. 2 : Statuette de danseuse, inv. C7-33 (cl. T. Crognier).

En corrélant cette observation à leur état de conservation, toutes deux étant entières, on peut supposer qu’elles ont été déposées sur un ou des bûchers funéraires. On peut également citer l’un des *unguentaria*¹⁵ sur lequel on observe une ligne verticale de concrétion blanche, une différence de texture et de couleur entre les deux faces séparées par cette ligne, ainsi que d’importantes concrétions à l’intérieur du col. Tout cela indique que cet *unguentarium* a été déposé à l’horizontale, probablement sur le sol, et peut-être en milieu

humide : ces traces corroborent ainsi un usage funéraire de ce vase.

Ainsi, c’est par la traque de l’indice matériel que l’archéologue peut partiellement reconstituer les gestes ou les rites d’une société, grâce à une analyse rigoureuse et méthodique, comme l’a démontré William Van Andringa : « [l’archéologie] est au premier chef une discipline anthropologique qui permet d’étudier les comportements humains en partant, non pas de ce que l’homme raconte, écrit ou commente, mais en partant, répétons-le, des données les plus objectives qui soient : les traces révélant ce qu’il a effectivement fait et accompli »¹⁶.

Cependant, cette archéologie du geste, qui permet de reconstituer l’action effective d’un individu ou d’un groupe, n’est possible qu’à condition d’avoir collecté un très grand nombre de données. Or, dans le cas de la collection Mercier, l’absence de contexte nous prive d’informations essentielles. Aurait-on pu remplir la pyxide de poudre pour la déposer dans une sépulture, sans qu’elle ait été utilisée auparavant dans un contexte domestique ? La marmite a-t-elle été déposée sur une sépulture comme une offrande de nourriture, ou bien à l’intérieur de la structure au moment de l’enfouissement, ou encore a-t-elle été découverte en contexte domestique ? Les deux statuettes à la surface noircie présentant un matériau de même couleur et de même texture, pourraient-elles avoir été produites dans le même atelier, ou bien brûlées sur le même bûcher et ensevelies ensemble ? En l’absence de contexte, l’archéologue est nécessairement limité(e) dans son interprétation et ne peut pas « traquer l’humain dans son comportement social ou quotidien »¹⁷. Une fois ces objets datés par la typologie et la sériation, leur apport à la compréhension plus générale de la société qui les a produits et utilisés est limité. Le cas de l’alabâtre Mercier¹⁸ en est une bonne illustration : ce vase à parfum semble corinthien au vu de la couleur et de la texture de sa pâte,

12. Inv. C3-9.

13. Inv. C6-29.

14. Inv. C6-32 et C7-33.

15. Inv. C5-21.

16. Van Andringa 2021, p. 11.

17. Van Andringa 2021, p. 19.

18. Inv. C5-21. Azzi, Jaillet, Naar 2022, cat. 1.

de la qualité de son engobe blanc qui imite les vases de pierre, mais il se distingue des alabastres produits en nombre dans la région par sa forme très allongée, sa lèvre plate, l'absence d'anses, ou encore par son décor incisé (fig. 3).

Mais alors qu'il s'agit d'un vase rare dont l'étude pourrait enrichir nos connaissances sur la céramique grecque, l'absence de contexte ne permet pas de remonter la piste des facteurs ayant conduit à sa production.



Fig. 3 : Alabastre, inv. C4-20 (cl. T. Crognier).

Un autre exemple d'aporie de la matière auquel est confronté l'archéologue est la signification attachée au vestige ou au geste. En effet, dans la plupart des cas, la matérialité de l'objet en lui-même ne permet pas de connaître avec certitude sa fonction. Un bon exemple est le cas des vases miniatures : la collection Mercier en compte quatre¹⁹, bien conservés, non décorés. Cette vaisselle de quelques centimètres de haut, inadaptée à un usage domestique, a été produite en masse et découverte aussi bien dans des sanctuaires que dans des tombes. Le débat demeure : s'agissait-il de jouets pour enfants ? Étaient-ce des offrandes par destination, c'est-à-dire des objets fabriqués spécifiquement dans le

but d'être consacrés²⁰ ? Même question pour les figurines articulées, que l'on qualifie parfois de « poupées » : l'emploi de ce terme est controversé car pour nous, il évoque un jouet ; or, on ne sait pas si ces figurines étaient des jouets d'enfants, des offrandes consacrées par les jeunes filles au moment de leur mariage, ou autre chose encore²¹. Ainsi, sans textes pour expliciter ces pratiques, la matérialité permet d'entrevoir l'immatérialité sans permettre pour autant de la reconstituer.

Pallier l'absence de contexte par d'autres sources : récréer la matière

Le vestige matériel lui-même n'est cependant pas la seule source disponible pour étudier une collection décontextualisée : l'archéologue dispose d'outils pour pallier partiellement son silence et l'absence de contexte. L'un d'entre eux est la mise en série et la typologie : en rapprochant un objet d'autres du même type, on peut déterminer son atelier et sa date de fabrication. Par exemple, la couleur crème de la pâte du lécythe C4-17 suggère une production corinthienne, tandis que la couleur rose-orangé du lécythe C3-15 situe sa production en Attique. La forme tronconique de la panse du lécythe C4-17 et son épaule tombante le rattachent au groupe iii des lécythes à fond blanc corinthiens, ce qui permet de le dater des années 425-400/375 av. n. è.²². L'épaule plate, la panse incurvée sous la carène du lécythe C3-15 le placent quant à lui au sein du groupe iii des lécythes attiques, et plus précisément dans la production de l'atelier du Peintre de Beldam, ce qui permet de le dater des années 470-450 av. n. è.²³. Enfin, le fait que ces lécythes aient tous deux un décor à fond blanc indique une fonction funéraire, car la quasi-

20. Goussard et al. 2019.

21. Sur les miniatures, voir par exemple Barfoed 2014, Pemberton 2020. Sur le jeu et le jouet dans l'Antiquité classique, on pourra se reporter au remarquable projet *Locus Ludi* (<https://locusludi.ch/>). Voir aussi Argyriadis 1991 ; Lambrugo, Torre 2013 ; Dasen, Haziza 2018 ; Dasen 2019, p. 40-41.

22. Márton, Nemes 2007, p. 35-36.

23. ABL, p. 171. Azzi, Jaillet, Naar 2022, cat. 28.

19. Trois cruches et un pot, inv. C5-25 à C5-28.

totalité des lécythes à fond blanc étaient des offrandes par destination²⁴. Outre la sériation, le fait de considérer la collection dans son ensemble produit également de l'information. Dans le cas de la collection Mercier, les deux tiers des objets environ ont été produits en Corinthie et trouvent des parallèles dans les nécropoles de la région, ce qui suggère qu'une partie importante aurait pu être collectée à partir dans des cimetières corinthiens. 20% des objets de la collection ont été produits en Attique : ils ont pu être acquis sur place ou également à Corinthe, où les importations attiques sont bien attestées²⁵.

Enfin, un dernier type de source est fondamental pour le travail de l'archéologue : les archives. Bien qu'il s'agisse d'une matière non pas antique, mais contemporaine, le dossier archivistique est fort utile pour reconstituer le parcours du collectionneur et établir ainsi une liste de possibles lieux d'acquisition des objets²⁶. Dans le cas de la collection Mercier, nous avons ainsi démontré que le collectionneur était Alphonse Robert, père d'Yvonne Mercier et beau-père de Paul Mercier (ancien élève de l'ENS et légataire de la collection). Or, Alphonse Robert a travaillé dans les années 1880 en Grèce comme caissier principal de la Société de percement du canal maritime de Corinthe et s'est rendu en personne sur le chantier, qui a éventré plusieurs nécropoles corinthiennes²⁷. On sait également qu'il était fréquent de faire fouiller les touristes et d'acheter directement les objets auprès des ouvriers au sortir des tombes²⁸. Ainsi, à partir de toutes ces sources, nous disposons d'un faisceau d'indices convergents permettant d'affirmer qu'une grande

partie de la collection Mercier a été collectée dans ces nécropoles en Corinthie.

Toutes ces approches fournissent des informations sur les objets durant l'Antiquité : les lieux où ils ont pu être produits, à quelle date, leur(s) fonction(s), leur lieu d'enfouissement. Cependant, la vie de l'objet ne s'arrête pas à l'époque antique : une fois l'objet redécouvert, il a été réutilisé. De la même manière que la pyxide a pu être remployée comme offrande funéraire après avoir servi en contexte domestique, elle a été utilisée comme bibelot par Alphonse Robert, puis par Yvonne et Paul Mercier. Les objets portent sur eux des traces matérielles de cette seconde vie : on peut donc, par l'observation de leurs propriétés intrinsèques, par les mêmes sources et les mêmes méthodes, étudier aussi bien leur parcours dans l'Antiquité qu'à la Belle Époque. Dès lors, ces vestiges sont également un support à l'étude des pratiques sociales et culturelles contemporaines.

Pister un collectionneur à la Belle-Époque à partir de sa collection d'antiques

Faire l'archéologie du collectionnisme d'antiques : potentialités et difficultés

Attirées par une connaissance plus intime des civilisations grecque et romaine, les sociétés européennes s'adonnent de plus en plus largement au cours du XIX^e siècle à la recherche et l'acquisition d'objets archéologiques. Dans ce cadre, ces sociétés interagissent avec la matière antique : les objets du passé sont sélectionnés, acquis, classés, traités, étudiés et exposés par des individus qui partagent, pour un certain nombre, les mêmes pratiques. Ainsi, l'étude des collections d'antiques est susceptible de livrer de précieux renseignements sur l'histoire du goût des sociétés européennes à la période contemporaine, comme c'est le cas de la collection Mercier pour la Belle Époque. Toutefois, lorsque l'archéologue s'intéresse à la collection d'antiquités en tant que produit du collectionnisme, il ou elle se heurte souvent à l'absence d'informations sur le contexte de découverte, de sélection et d'acquisition des objets. En effet, il est fréquent que ces données,

24. Sur les lécythes à fond blanc, voir Kurtz 1975, Márton, Nemes 2007.

25. Corinth XIII, p. 152-153.

26. Cependant, les sources textuelles doivent ratifier les hypothèses établies à partir de l'analyse des indices matériels, et ne sauraient s'y substituer. En cas de contradiction entre ces deux types de sources, l'archéologue privilégie le matériel, mais peut (et doit) utiliser cet écart pour interroger son objet d'étude et approfondir sa réflexion.

27. Azzi, Jaillet, Naar 2022.

28. Galliano, Márton 2022.

pourtant essentielles à compréhension des pratiques du collectionnisme, aient été perdues, soit parce que les objets ont été liés à des pratiques frauduleuses de pillage ou de trafic d'œuvres d'art, soit parce qu'ils ont été découverts à une période où la fouille archéologique s'apparente davantage à une chasse au bel objet qu'à une démarche scientifiquement fondée. Qu'elles soient conservées en contexte muséal ou privé, de nombreuses collections d'antiquités grecques et romaines gardent donc encore tout leur mystère en ce qui concerne leurs conditions de formation. C'était le cas de la collection Mercier avant que les recherches entreprises n'aient permis d'identifier le primo-collectionneur des objets, Alphonse Robert. Pour saisir les motivations d'un collectionneur, l'archéologue peut s'aider, dans les cas les plus favorables, d'un corpus de documents concernant la formation de la collection. Il s'agit alors d'inventaires, de catalogues, de dessins ou de notes indiquant la provenance des éléments. Mais lorsque ce matériel historique fait défaut, cela ne signifie pas pour autant qu'il faille abandonner toute enquête sur le profil de l'anticomane concerné. En effet, en recourant à des analyses statistiques centrées sur la composition de la collection, il est possible d'identifier des centres d'intérêts particuliers au collectionneur dont les choix sont motivés, en partie, par des intérêts économiques, pratiques et esthétiques.

Dépasser l'absence de contexte d'acquisition des objets : les chemins de traverse

Dans le cas de la collection Mercier, les résultats de l'analyse statistique laissent à penser qu'il s'agissait, pour l'époque, d'une collection modeste d'objets communs, de facture moyenne et issus de la production de masse. Ce constat est motivé par les dimensions réduites des objets de la collection dont la hauteur varie autour de 10 cm. En effet, sur les 43 objets de la collection, seul un lécythe dépasse les 20 cm²⁹. Outre la taille, la nature des matériaux constitue également un critère déterminant dans l'évaluation de la qualité d'une collection d'antiques. Ici, il s'agit

29. Inv. C4-17.

principalement de terre cuite, que ce soit de la vaisselle en céramique, qui est majoritaire, des figurines ou un peson. En dehors de la terre cuite, on ne dénombre qu'une petite main en marbre et trois objets en bronze, à savoir un miroir, un bracelet d'enfant et un bol. La composition de la collection s'éloigne donc des standards des collections d'apparat des grands anticomanes des XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles qui privilégient la statuaire en marbre, les monnaies, les camées et les intailles³⁰. En outre, la qualité d'une collection s'évalue également à l'aune de la complexité et de la richesse du décor des objets, qui, dans le cas de la collection Mercier, s'avère plutôt modeste. Sur les 43 objets de la collection, un seul vase présente un décor figuré complexe et de grande qualité, à savoir une remarquable cotyle corinthienne ornée d'une frise animalière et fantastique³¹. Pour le reste, les décors sont simples lorsqu'ils ne sont pas absents ou lacunaires. Ainsi, la plus grande partie des vases a seulement été vernie et porte un décor linéaire simple. Il faut également souligner le caractère commun des objets qui sont, pour la plupart, retrouvés fréquemment en contexte funéraire à Corinthe. Suivant la composition de la collection, il semble donc qu'Alphonse Robert se soit concentré sur l'acquisition d'objets grecs relativement modestes, soit parce que son budget limité ne lui a pas permis l'achat d'œuvres rares et richement ornées, soit parce qu'il s'est lui-même impliqué dans des fouilles qui n'offrent qu'à de rares occasions des objets originaux.

Outre l'analyse statistique, l'observation attentive de la matière antique peut mettre en lumière d'hypothétiques traces de manipulation ou de traitement des objets à l'époque contemporaine. À cette période, il n'est pas rare, en effet, de procéder, par méconnaissance ou par esthétisme, à des assemblages abusifs³². Ainsi, dans le cas de

30. Pomian 2001, p. 11.

31. Inv. C2-6.

32. *Illustre collectionneur, le marquis de Campana (1809-1880) était familier de ces pratiques de faux et de pastiches, qu'il a fait pratiquer à grande échelle dans le cadre de sa collection d'antiquités grecques, étrusques et romaines. Voir, à ce sujet, Nadalini 2018.*

la collection Mercier, un couvercle de pyxide³³ daté de la fin du VII^e siècle a été placé sur un calathiskos³⁴ de la deuxième moitié du V^e siècle, certainement parce que ce calathiskos a une forme et un décor proches de ceux de certaines pyxides à parois concaves. Qu'importe si près de deux siècles séparent leurs périodes de fabrication ou d'utilisation, la cohérence relative des motifs des deux objets suffit à justifier leur assemblage. De plus, on observe des tentatives de restaurations plus ou moins heureuses des objets, dont le caractère grossier laisse à penser qu'elles ont été réalisées par un amateur. À ce titre, les exemples de collage hasardeux de figurines³⁵ ou de l'un des lécythes³⁶ à la gomme-laque sont particulièrement représentatifs : la résine, maladroitement appliquée sur les divers fragments, déborde largement en formant un bourrelet assez inesthétique, qui évoque immanquablement les ratés d'une restauration « maison » (fig. 4).



Fig. 4 : Restauration du lécythe à la gomme-laque, inv. C3-12 (cl. T. Crognier).

Outre l'emploi de gomme-laque, on peut également citer l'utilisation de plâtre ou de blanc de Meudon, d'une résine protéinique ainsi que le

recours, plus ponctuel, à des nettoyages abrasifs. Loin d'être anecdotiques, ces différentes traces de manipulation et de traitement des objets antiques apportent de précieuses informations sur la place de la collection dans la vie et l'intérieur de leurs propriétaires. En effet, elles traduisent certainement la volonté d'exposer les objets qu'ils détiennent, soit parce qu'ils en tirent une grande fierté, la collection d'antiquités étant perçue comme objet d'apparat, soit parce que celle-ci revêt à leurs yeux une grande valeur sentimentale.

Si l'étude des propriétés intrinsèques des objets archéologiques permet d'émettre plusieurs hypothèses sur la personnalité de leur collectionneur, il est possible d'en préciser le portrait en recourant à d'autres stratégies, telles que la mise en série. Il s'agit, plus précisément, de comparer la collection Mercier avec les autres collections constituées à la même époque – en d'autres termes, d'interroger les tendances du collectionnisme à la Belle Époque pour tenter de voir en quoi la collection d'Alphonse Robert s'en approche ou s'en éloigne. D'une certaine manière, on part de l'immatériel, l'histoire du goût du XIX^e siècle, pour mieux comprendre le matériel, une collection d'objets archéologiques sélectionnés par une figure qui nous est inconnue. À ce titre, il n'est certainement pas anodin de trouver, dans la petite collection Mercier, des statuettes en terre cuite grecques, à l'état complet ou fragmentaire, que l'on connaît plus généralement sous le nom de « tanagras ». Ces figurines sont, en effet, emblématiques du collectionnisme d'antiques à la Belle Époque³⁷, certains auteurs contemporains allant même jusqu'à évoquer une véritable « fièvre tanagréenne »³⁸ qui aurait sévi dans toutes les strates de la société française à partir des années 1870, date de commercialisation des premières statuettes³⁹. C'est particulièrement vrai pour les

33. Inv. C3-43, daté autour de 620-600/590 av. n. è.

34. Inv. C3-10, daté autour de 450-400 av. n. è.

35. Inv. C7-35, inv. C7-36.

36. Inv. C3-12.

37. Jeammet 2003, p. 34-45.

38. Gusman 1909, p. 3-4.

39. Découvertes en décembre 1870 sur le site de Tanagra, en Béotie et exposées pour la première fois au musée du Louvre en 1872, les tanagras suscitent un véritable engouement populaire parmi la population française, en

membres de la bourgeoisie qui, friands de petite sculpture d'appartement, entassent des statuette de danseuses voilées sur le haut de leur cheminée ou dans des vitrines. Leur omniprésence dans les intérieurs bourgeois se perçoit également dans les œuvres littéraires et artistiques de l'époque, à l'exemple des scènes d'appartements parisiens d'E. Vuillard où figurent régulièrement des tanagras au second plan⁴⁰. Il faut ajouter que la coroplastie grecque est moins onéreuse à l'acquisition que la grande statuaire en marbre, ce qui encourage les ménages aisés, mais ne rentrant pas pour autant dans la catégorie des plus fortunés, à les collectionner. Ainsi, la présence de tanagras dans la collection Mercier peut nous mettre sur la piste d'un anticomane sensible aux goûts de la bourgeoisie de la fin du siècle. Mais si la mise en série présente de nombreux atouts, elle reste toutefois un outil d'analyse à manier avec précaution. En effet, il peut être tentant de calquer la personnalité de notre collectionneur sur un profil-type, en particulier lorsque l'on ne dispose que de peu d'informations à son sujet⁴¹. Dans ce cas, il faut alors veiller à nuancer les conclusions de l'étude comparatiste suivie, en soulignant les particularités du collectionneur qui divergent des grandes tendances observées.

Mettre à l'épreuve les hypothèses émises au regard des sources écrites

Pour rappel, suivant les différentes hypothèses proposées, nous aurions donc affaire à une collection modeste, composée d'objets archéologiques grecs moyennement onéreux dont on a néanmoins pris

particulier depuis leur présentation lors de l'Exposition universelle de 1878. Voir Jeammet 2003.

40. Voir, entre autres : Édouard Vuillard, *Madame Val-Synave, 1917, détrempe sur toile, Paris, collection particulière* ; Édouard Vuillard, *Léda avec fleurs, c.1900-01, huile sur carton, Paris, collection particulière.*

41. Dans le cadre d'une étude sur une figure de collectionneur, il faut garder en tête la « difficulté d'accéder à des typologies de collectionneurs rattachés à des milieux sociaux : chaque collection est singulière, et l'historien doit d'abord « individualiser les collections et les collectionneurs » (Berlan et al. 2017, p. 21).

soin, ce qui traduit une volonté d'exposition et/ou des valeurs sentimentales associées. En prenant en compte la présence d'objets archéologiques très appréciés à la Belle Époque, en particulier par la bourgeoisie anticomane, la mise en relation de ces différentes données peut mettre sur la piste d'un collectionneur issu de la petite bourgeoisie de la fin du XIX^e siècle. En l'absence de toute source écrite contemporaine, il est difficile de mettre à l'épreuve ces hypothèses, ce qui contraint à rester dans le domaine de la pure spéculation. Mais la découverte d'un corpus archivistique peut permettre de rebattre les cartes et de valider, ou non, ces hypothèses, comme il a été possible de le faire dans le cas de la collection Mercier après l'identification de son collectionneur originel, Alphonse Robert. Grâce à l'ensemble d'archives retrouvé, on y apprend, entre autres, que ce collectionneur était issu de la bourgeoisie nantaise, comme le laissait présager la composition de la collection assez proche des standards de sa classe sociale⁴². On peut également y lire qu'Alphonse Robert a occupé un emploi de caissier principal à la Société de percement du canal de Corinthe. S'étant expatrié pour cette raison en Grèce, il a évolué au sein d'un cercle de sociabilité professionnelle anticomane, ce qui a peut-être pu lui donner accès aux fouilles entreprises en parallèle du percement du canal. L'hypothèse d'une collecte directe d'objets par pratique de fouilles est donc acceptable et présenterait, en outre, l'avantage d'expliquer le caractère commun de la plupart des objets. Enfin, il semble qu'il n'ait pas démontré de passion particulière pour l'Antiquité avant son voyage : l'acquisition des objets archéologiques relèverait donc plutôt d'une stratégie de collecte de souvenirs de voyage, ce qui expliquerait les valeurs sentimentales associées à la collection. Cet aspect se retrouve également dans la répartition des objets opérée, à la mort d'Alphonse Robert, entre le musée Dobrée de Nantes et la famille proche du collectionneur. En effet, suivant les études statistiques menées sur la collection Robert, aujourd'hui conservée au musée Dobrée, et la collection Mercier, il semble

42. Azzi, Jaillet, Naar 2022.

que sa fille, Yvonne Mercier, ait surtout gardé des objets provenant de la région de Corinthe tandis qu'au musée ont échoué de nombreux objets provenant de centres de production situés hors de Grèce continentale. Étant donné qu'Yvonne Mercier a suivi son père lors de sa prise de poste en Corinthie, il est possible qu'elle ait éprouvé un certain attachement envers des objets acquis dans la région de Corinthe, qui évoquent le souvenir de cette expatriation.

Les sources archivistiques sont donc très précieuses dans l'étude d'une figure de collectionneur mais elles ne doivent pas pour autant se substituer à une étude de la matière en tant que telle. Les auteurs contemporains ne sont pas infaillibles, si bien que des informations livrées par des sources écrites contemporaines peuvent entrer en contradiction avec des observations effectuées sur les objets eux-mêmes. Pour ne citer qu'un seul exemple, le conservateur de l'époque du musée Dobrée, Pitre de Lisle du Dreneuc, a affirmé, dans le catalogue des collections du musée, que les objets cédés par Alphonse Robert étaient « vierge[s] de toute restauration »⁴³. Or, il a été démontré qu'au moins une partie des précédemment évoquées restaurations ont eu lieu avant l'entrée de la collection au Musée Dobrée. L'observation macroscopique de la matière antique l'emporte donc, dans ce cas, sur l'étude des sources textuelles.

Conclusion

Cette communication avait pour objectif de montrer comment il est scientifiquement possible de transformer des objets hors-contexte en sources archéologiques, en nous interrogeant sur les perspectives ouvertes par divers outils méthodologiques tels que l'observation macroscopique, l'analyse statistique, la mise en série et l'étude des archives. Cheminant sans cesse entre matérialité et immatérialité, l'archéologue doit manier différents types de sources qui sont, pour certaines, constituées de matière pure et

de nature immatérielle mais que la transposition sur un support matériel soumet elles aussi aux aléas du temps. Toujours dommageable, la perte d'informations sur le contexte de découverte des objets archéologiques limite nécessairement l'apport de données pour la connaissance de la période concernée. Mais il reste toutefois possible de tirer parti de cette absence en changeant de stratégie et plus particulièrement, en portant le regard au-delà du temps circonscrit de l'Antiquité. Ainsi, dans le cas de la collection Mercier, c'est précisément cette absence de données sur le contexte de découverte des objets qui a poussé l'équipe de recherches à appréhender ce regroupement d'antiquités davantage comme un produit de la Belle Époque. Comme il l'a été démontré, les méthodes de l'archéologie peuvent contribuer à l'enrichissement des connaissances sur les pratiques sociales et culturelles des périodes contemporaines qui s'adonnent, entre autres, au collectionnisme d'antiques. Marqué par différents cycles de vie, l'objet archéologique doit donc s'envisager dans toute son épaisseur historique. Il « vit » à travers les individus qui l'observent, le manipulent, et c'est encore vrai pour les antiquités de la collection Mercier qu'un projet de recherches étudiant anime depuis 2016.

Bibliographie

Argyriadis 1991 : Argyriadis M., *Dolls in Greek Life and Art from Antiquity to the Present Day*, Athènes, 1991.

Azzi, Jaillet, Naar 2022 : Azzi C., Jaillet M. et Naar M., (dir.), *De Corinthe à la rue d'Ulm. La collection Paul et Yvonne Mercier*, Paris, 2022.

Barfoed 2014 : Barfoed S., « The significant few. Miniature pottery from the Sanctuary of Zeus at Olympia », *World Archeology*, 2014, p. 170-188.
Berlan *et al.* 2017 : Berlan H., Chapron E., Luciani I., Le Thiec G., *Érudits, collectionneurs et amateurs. France méridionale et Italie, XVI^e-XIX^e siècle*, Aix-en-Provence, 2017.

43. *Propos de Pitre De Lisle Du Dreneuc cités dans CVA France 36, p. 5.*

- Binford 1962 : Binford L., « Archaeology as Anthropology », *American Antiquity*, 28, 2, 1962, p. 217-225.
- Bourgeois 2018 : Bourgeois L. *et al.* (dir.), *La culture matérielle : un objet en question. Anthropologie, archéologie et histoire. Actes du colloque international de Caen (9-10 octobre 2015)*, Caen, 2018.
- Corinth XIII : Blegen C.W., Palmer H. et Young R. S., *The North Cemetery*, Princeton, 1964 (Corinth, XIII).
- CVA France 36 : Frère D., *Corpus Vasorum Antiquorum. France 36 : Nantes, musée Dobrée*, Paris, 1997.
- Dasen 2019 : Dasen V. (dir.), *Ludique : jouer dans l'Antiquité. Catalogue d'exposition (20 juin-1er décembre 2019)*, Gand, 2019.
- Dasen, Haziza 2018 : Dasen V., Hazizat T. (éd.), *Dossier thématique Jeux et jouets, Kentron, Revue pluridisciplinaire du monde antique*, 34, 2018.
- Djindjian 2011 : Djindjian F. (dir.), *Manuel d'archéologie. Méthodes, objets et concepts*, Paris, 2011, p. 53-69.
- Driessen 2013 : Driessen J. (éd.), *Destruction. Archaeological, Philological and Historical Perspectives*, Louvain, 2013.
- Galliano, Márton 2022 : Galliano G., Marton A., « La collection de vases grecs de l'architecte André Couchaud conservée au musée des Beaux-Arts de Lyon », dans I. Apostolou, A. Zambon (dir.), *Du pillage à la conscience patrimoniale en Grèce et dans l'Empire ottoman : le rôle des Français et des autres Occidentaux (1784-1884) / From Plunder to awareness on Cultural Heritage in Greece and in the Ottoman Empire: The French and other Westerner's role (1784-1884)*, Bordeaux, 2022, p. 11-22.
- Gardin 1979 : Gardien J.-C., *Une archéologie théorique*, Paris, 1979.
- Goussard *et al.* 2019 : Goussard E., Lambot B. et Pieters M., « Le phénomène des dépôts de miniatures d'armes dans les sanctuaires celtes : Réflexions à partir de l'exemple des Rèmes », dans P. Barral, M. Thivet (éd.), *Sanctuaires de l'âge du Fer : actualités de la recherche en Europe celtique occidentale : actes du 41e colloque international de l'AFEAF (Dole, 25-27 mai 2017)*, Paris, 2019, p. 313-330.
- Gusman 1909 : Gusman P., « Tanagra », *L'Art et les artistes*, 49, avril 1909, p. 3-12.
- Julien 2005 : Julien M.-P. (éd.), *La culture matérielle*, Paris, 2005.
- Kaeser 2015 : Kaeser M.-A., « La muséologie et l'objet de l'archéologie. Le rôle des collections face au paradoxe des rebuts du contexte », *Les Nouvelles de l'Archéologie*, 139, 2015, p. 37-44.
- Kurtz 1975 : Kurtz D., *Athenian White Lekythoi : Patterns and Painters*, Oxford, 1975.
- Lambrugo, Torre 2013 : Lambrugo C., Torre C. (éd.), *Il gioco e i giochi nel mondo antico tra cultura materiale e immateriale. Atti della giornata di Studi, Milano, 22 febbraio 2011*, Bari, 2013.
- Laubenheimer 1991 : Laubenheimer F., *Les amphores de Bibracte : le matériel des fouilles anciennes*, Paris, 1991 (Documents d'Archéologie Française, 29).
- Macaulay 1982 : Macaulay D. *La civilisation perdue. Naissance d'une archéologie*, Paris, 1982 [1^e éd. 1979].
- Márton, Nemes 2007 : Marton A., Nemes G., « Corinthian White-Ground Lekythoi », *Bulletin du Musée hongrois des Beaux-Arts*, 106-107, 29-50, 2007, p. 207-224.

Morizot 2018 : Morizot B., *Sur la piste animale*, Arles, 2018.

Nadalini 2018 : Nadalini G., Pratiques de la restauration archéologique dans la collection Campana in F. Gaultier, L. Haumesser, A. Trofimova, *Un rêve d'Italie : la collection du marquis Campana*, Paris, 2018, p. 296-301.

Pemberton 2020 : Pemberton E., « Small and Miniature Vases at Ancient Corinth », *Hesperia*, 89, 2, 2020, p. 281-338.

Pomian 2001 : Pomian K., « Collection : une typologie historique », *Romantisme*, 31, 112, 2001, p. 922.

Van Andringa 2021 : Van Andringa W., *Archéologie du geste : rites et pratiques à Pompéi*, Paris, 2021.

L'IMMATÉRIALITÉ DE LA PAROLE ET DE L'ÉMOTION DANS LA PRATIQUE DE LA RECHERCHE EN SOCIOLOGIE

Introduction

L'objectif des sciences est de produire des connaissances par la description et la catégorisation des phénomènes formant le réel. Il ne s'agit pas d'atteindre la vérité mais de s'en rapprocher le plus possible. Les réponses produites sont donc toujours provisoires, appelant de nouvelles mises à l'épreuve, paradigmes, résultats.

Les sciences humaines et sociale se distinguent des sciences dites « formelles » par l'immatérialité de leur objet d'étude. Précisément, comme disait Durkheim : « Il y a dans toute société un groupe déterminé de phénomènes qui se distinguent par des caractères tranchés de ceux qu'étudient les autres sciences de la nature ». La sociologie, discipline dans laquelle je m'inscris, étudie spécifiquement le fait social. Comment analyser objectivement cet objet immatériel, intrinsèquement fluctuant, mais suscitant des effets bien réels chez les individus ?

Ce texte propose de formuler diverses pistes de réflexions sur l'immatérialité et l'objectivité en examinant la place de l'émotion dans la pratique de l'entretien sociologique, puis de son analyse, comme matériau de recherche à part entière. Par le fait, l'entretien peut être le lieu de différentes distorsions dans la sélection des sujets, sa passation et dans son analyse.

« L'œil sociologique » dont parlait Bourdieu doit précisément les déceler et les maîtriser. Premièrement, sa passation peut être le lieu de violence symbolique entre l'enquêté et l'enquêteur. Deuxièmement, lors de la retranscription, l'enquêteur doit viser à traduire la voix singulière de l'enquêté tout en restant compréhensible. Troisièmement, lors de l'analyse, l'enquêteur doit prendre garde au risque d'instrumentalisation et de surinterprétation de ses données. Le danger est également grand « de produire des artefacts et d'utiliser les extraits d'entretiens comme des "bouts de preuves" hors de leur contexte d'énonciation »¹. En somme, le sociologue est son propre instrument de mesure puisqu'il utilise ses ressentis et perceptions pour interpréter puis analyser la situation d'enquête sur le terrain. Dans ces conditions, comment prétendre à une quelconque forme d'objectivité ?

La première partie sera consacrée à la place de l'émotion dans la recherche et la posture singulière de l'enquêteur dans la situation d'entretien. La seconde partie synthétisera la notion de réflexivité

Claire Viennet

Claire Viennet est en deuxième année de thèse à l'EPHE sous la direction de Séverine Mathieu et travaille sur les conditions d'accueil des personnes LGBT dans des paroisses catholiques parisiennes. Elle a réalisé une licence de Psychologie à l'Université de Bourgogne suivie d'un master d'études sur le genre en psychologie sociale à l'université Paris 8 sous la direction de Pascale Molinier.

1. Beaud, S. & Weber, F. (1997). *Le guide de l'enquête de terrain. La Découverte*.

ainsi que les théories du point de vue situé. Enfin, pour la troisième partie, je ferai appel à mon terrain pour illustrer la manière dont la réflexivité peut être exercée².

Le chercheur représenté comme « génie isolé »

Pourquoi parler de l'émotion dans la recherche ? Cette dernière est souvent pensée comme n'ayant pas sa place dans le champ scientifique général. Une représentation commune du chercheur idéal est celle d'un scientifique, dans la solitude de son laboratoire, réalisant ses déductions à froid sous l'impulsion d'intuitions lumineuses. Les connaissances scientifiques émergeraient dans cette perspective de manière quasi magique de l'esprit génial de grands hommes qui se seraient faits tout seuls. Cette représentation est bien sûr fautive, la recherche étant une pratique éminemment collective. Tout chercheur dans la construction de ses hypothèses de recherche s'inscrit dans une tradition, un cadre théorique qu'il se doit de situer précisément. De plus, toutes les relations qu'il développera au cours de sa carrière permettront, idéalement, les échanges d'idées et donc l'enrichissement de son propre travail. Finalement, les pratiques de relectures et de vérifications par les pairs témoignent de l'aspect communautaire du travail scientifique.

Au reste, cette représentation du « génie isolé » peut aussi avoir des effets paralysants, entraîner un sentiment d'illégitimité chez les chercheurs ne se reconnaissant pas dans cette image de savant tout puissant-sachant, au-dessus de ses enquêtés et de l'humanité. C'est ce qui m'est arrivé pendant mon mémoire où j'avais un fort malaise par rapport à cette nouvelle posture que je me devais d'acquiescer. Pendant les entretiens de recherche, j'avais le sentiment d'échouer à

2. *Ayant fait une licence ainsi qu'un master en psychologie sociale, j'utiliserai par moment le vocabulaire de cette dernière. C'est la raison pour laquelle le vocabulaire de la sociologie sera parfois employé au côté de celui de la psychologie.*

atteindre l'objectivité puisque je n'arrivais pas à avoir une attitude détachée et que je me laissais affecter par mon terrain.

De fait, la pratique de l'entretien peut avoir un effet extrêmement déstabilisant lorsque l'on a en tête cette seule représentation. Précisément, dans la situation de deux à deux, l'enquêteur est en contact direct avec son objet d'analyse. Il se retrouve donc lui-même en représentation, à devoir faire la performance de ce qu'il pense être la posture de ce que serait un chercheur. L'enquêté, loin d'être un objet passif d'analyse observe également cette performance de la recherche en train de se faire ce qui a une influence directe sur son propre comportement. Dans l'intention de se protéger de ce regard, le risque est grand pour n'importe quel chercheur, de se réfugier derrière la posture froide de ce chercheur idéal que nous avons tous intériorisé ; quand bien même il a été montré qu'un enquêté se confiera moins en face d'un enquêteur distant et impassible.

L'émotion dans la recherche

Jean-Claude Kaufman explique ainsi que « le but de l'entretien compréhensif est de briser la hiérarchie [entre chercheur sachant et son objet d'analyse] le ton à trouver est beaucoup plus proche de celui de la conversation entre deux individus égaux que du questionnement administré de haut ». Ainsi, « Il faut simplement chercher à comprendre, avec considération [et] aussi une intense soif de savoir ». Il s'agit de découvrir le nouveau monde que représente le sujet « dans le double sens wébérien, [c'est-à-dire] entre[r] en sympathie avec lui tout en saisissant ses structures intellectuelles ». Kaufman insiste également sur le fait que « L'enquêteur qui reste sur sa réserve empêche donc l'informateur de se livrer. Ce n'est que dans la mesure où lui-même s'engage que l'autre à son tour pourra s'engager ». L'émotion a donc sa place dans la situation d'entretien. Mais a-t-elle sa place dans l'analyse ?

Les études de psychologie cognitive ont souligné comment l'émotion pouvait avoir un

effet délétère sur nos capacités, déductives et inductives, de par la plus grande quantité de ressources cognitives qu'elle requiert. Cependant, il a été également démontré que dans le cas où le contenu émotionnel est en cohérence avec le vécu affectif de l'individu ainsi que le contenu sémantique utilisé, les performances de raisonnement étaient meilleures comparées à celles où ces dimensions n'étaient pas pleinement intégrées. Ainsi, « Ces théories suggèrent que l'une des fonctions majeures des émotions est d'indiquer si une situation est congruente avec les croyances et/ou est pertinente pour l'identité de l'individu ».

Dans le contexte de la recherche, cela signifie que le chercheur doit réfléchir sur les émotions qui le traverse : la relation qu'il entretient avec son objet d'analyse, les enjeux ou pressions qui peuvent brouiller ses résultats, ou encore sur les dimensions de son parcours personnels pouvant interférer avec les déductions réalisées.

Il s'agit donc d'identifier précisément les circonstances où peuvent s'exercer des inférences arbitraires ou des corrélations illusoire dans le traitement des résultats. Faire ce travail d'intégration des émotions soulevées par la recherche, peut permettre le plus possible d'éviter, entre autres, les biais de surgénéralisation, d'accentuation, les jugements polarisés, les effets de mémoire sélective, le raisonnement émotionnel.

Réflexibilité et point de vue situé

En sociologie, la pratique de la réflexivité et plus largement les théories du point de vue situé proposent des méthodes et des pistes de réflexion dans le but d'atteindre une plus grande objectivité. La notion de réflexivité a émergé dans les travaux de Max Weber dans le cadre de ses réflexions sur la neutralité axiologique lorsque celui-ci a distingué le « jugement de valeurs » commun à tous et le « rapport aux valeurs » que le sociologue se doit d'acquérir par le travail réflexif. En effet, tout chercheur entretient inévitablement des jugements de valeur envers son objet d'étude. Prendre ces jugements de valeurs dans un rapport

réflexif est précisément ce qui permet à celui-ci de s'approcher de la « neutralité ».

À sa suite, les travaux de Gouldner puis de Bourdieu ont enrichi ce concept. Selon eux, « le sociologue ne peut produire une connaissance rigoureuse du monde social sans se livrer à une entreprise de connaissance de soi (de son travail, de sa position sociale, de sa vie) »³. De ce fait, la science réflexive relie ce que la tradition positiviste avait séparé : « l'acteur et l'observateur, le savoir et la situation sociale, le contexte d'enquête et son champ d'inscription sociale, les conceptions du sens commun et la théorie savante »⁴.

De même, dans la pensée anglophone, la théorie du point de vue situé ou standpoint theory souligne la nécessité, pour le chercheur, d'analyser son propre positionnement social pour que celui-ci puisse tendre vers une plus grande objectivité. Comment cette réflexion peut-elle être mise en place ? Certains chercheurs tels le psychanalyste et anthropologue Georges Devereux, ou encore l'ethnologue Jeanne Favret Saada, insistent sur l'urgence de reconnaître les affects qui sont inévitables dans le travail de terrain puis dans son analyse. Plutôt que de les voir comme des obstacles à l'objectivité, ces derniers sont perçus comme des clés de compréhension, des insights. Les refouler entraînerait une déformation de la perception et de l'interprétation des données ce qui en ferait une source d'erreurs incontrôlées. Après ce rapide cadrage théorique non-exhaustif, je souhaiterais à présent faire la démonstration d'une mise en pratique de la réflexivité à l'aide de mon propre terrain.

Cas pratique

J'étudie, sous la direction de Séverine Mathieu ici présente, l'espace social et relationnel que les personnes LGBT+ occupent dans l'Église catholique à travers le prisme des paroisses. Pour ce faire, j'étudie particulièrement les différentes définitions que les acteurs projettent sur les notions

3. Paugham, S. (2010). *Les 100 mots de la sociologie*. PUF.

4. *Ibid.*

d'accueil, d'hospitalité et d'inclusivité. Mes entretiens visent d'une part des clercs maniant avec brio la langue de bois institutionnelle en soutenant qu'un accueil existe dans l'Église pour les minorités sexuelles. Aux côtés de ces entretiens, j'examine également les récits des personnes LGBT+ sur leurs expériences au sein du catholicisme. Celles-ci, au contraire, soutiennent la non-existence de structures d'accueil dans les paroisses tout en mettant en scène un récit de soi marqué par la résilience et la minimisation des difficultés. Par la suite, j'explicitai les propositions permettant de réconcilier ces deux récits, à première vue opposés, grâce à la pratique de la réflexivité.

Avant d'analyser le récit des prêtres, il importe que je situe la manière dont je suis perçue par ces derniers. Pour ce premier terrain réalisé il y a quelques années déjà, ces entretiens ont été obtenus en grande majorité par un contact personnel qui m'a recommandée auprès de nombreux prêtres. Ce contact est un religieux hautement placé dans l'institution catholique, les prêtres avaient donc toute confiance en lui et acceptaient en conséquence la demande d'entretien. De plus, parce que j'avais ce contact, il était généralement su que j'avais une sœur et un frère religieux bénédictins. Pour couronner le tout, mon prénom apparaissant sur le mail de la demande, à savoir Claire Marie, est typiquement catholique. Pour finir, je n'ai pas précisé dans la demande de contact mon objet d'étude précis par crainte de n'avoir aucun entretien. J'écrivais dans le mail que je travaillais sur l'accueil des populations marginalisées dans l'Église. J'étais donc perçue comme faisant « partie de la maison », indépendamment de mon réel positionnement dans le catholicisme.

Bien sûr, lors de l'annonce précise de mon sujet, cette impression était passablement écornée. Mes efforts étaient donc concentrés par la suite pour rassurer le prêtre sur mes intentions pour que celui-ci puisse parler sans crainte de ces problématiques extrêmement sensibles et délicates. Je suis là pour comprendre et restituer

du mieux possible une voix singulière, tout en la replaçant dans un système de pensée plus large.

J'ai opté ici pour la formule de l'étude d'un cas pratique qui m'a mise à l'épreuve, j'ai choisi l'entretien d'un prêtre qui est le plus éloigné de mes convictions propres. C'est un vicaire issu d'une paroisse du 16^e arrondissement, très conservateur, ayant milité avec force contre la loi Mariage pour tous. Il provient de la haute bourgeoisie avec une hexis corporelle, une attitude typique des prêtres venant de ce milieu : portant la soutane, sec, usant d'une politesse et d'une cordialité froide. Son discours est intellectualisant à l'extrême et ne laisse aucune place à l'émotion malgré mes tentatives de relance sur le sujet. L'enquête se présente comme « une sorte de rationaliste » et le contact qui me l'a présenté me dit qu'il est « armé intellectuellement ». De fait, il possède une intelligence affûtée, aigüe : il donne des cours de philosophie dans un institut catholique auxquels j'ai pu assister. Durant ces cours, il ne cesse d'attaquer et de dénoncer la théorie du genre, l'avortement, la PMA... Il est également favorable à ce que l'historien Antony Favier nomme les pratiques correctrices visant à « guérir » les personnes LGBT de leur immaturité psychologique. Elles consistent en des pratiques coercitives qui peuvent prendre la forme de thérapies psychanalytiques dont les adresses sont échangées dans certains milieux catholiques. J'avais donc un a priori négatif non négligeable qui s'est renforcé tout au long de l'entretien.

Cependant, si je l'ai choisi, ce n'est pas seulement en raison de ses positions particulièrement intransigeantes sur la morale sexuelle et sur les problématiques de la bioéthique. C'est en raison de l'extrait d'entretien suivant. Le vicaire, que nous allons appeler le père Marc, me raconte les quelques fois où il a pu accompagner de manière « gratuite et inconditionnelle » des couples de même sexe à l'hôpital pendant la période où l'épidémie du sida était à son apogée.

Sa description de la scène est froide et détachée : Les cas, les couples que j'ai accompagné jusqu'à la mort de l'un deux, il y en a un des deux qui m'a posé la question de ce que je pensais de leur situation. Ben j'ai répondu que malheureusement la maladie et l'agonie faisait que de toute façon ils sont dans la situation que l'Église demande. Donc je n'avais plus aucune raison de refuser les sacrements ou que sais-je.

À ce moment de l'entretien, il me faut quelques instants pour réaliser ce qui vient d'être dit tellement le ton badin, sans transition avec ce qui était auparavant raconté, contraste avec la nature de l'événement qui parle de mort, de maladie. Sa réponse face à la question d'un homme au chevet de son compagnon qui va mourir me semble si déplacée et cruelle que je pense avoir mal compris. Je le relance donc sur cette histoire pour être sûre qu'il n'y ait pas de malentendus. Sa réponse dans le ton est tout aussi impassible et indifférente que la précédente :

C'est à dire que l'un des deux était en train de mourir, l'autre était à côté, veillait sur lui, et celui qui était à côté me dit « mais vous venez, vous priez, vous le bénissez, vous lui avez donné le sacrement des malades, mais je croyais que l'Église catholique condamnait une situation comme la nôtre ». Et j'ai répondu « ben non parce que malheureusement vous êtes séparés par la nature des choses et donc il y a plus rien auquel l'Église puisse s'opposer ».

Le deuxième allait mourir c'est ça ?

Oui allait mourir et est mort effectivement hélas.

Dans la situation d'entretien, il faut évidemment ne rien montrer de sa réaction et continuer comme si de rien n'était. Ce passage m'a extrêmement choqué, comme d'autres où il raconte la manière dont il a convaincu une personne homosexuelle qu'il accompagnait de rompre avec son compagnon de plusieurs années pour pouvoir recevoir le sacrement du baptême. Même si je suis ici dans la posture de la sociologue, je ne peux nier que

des émotions existent, même si elles n'ont plus la même intensité qu'au tout début. Je ne suis pas complètement détachée de ce qui est raconté dans les entretiens. Celui-ci en particulier a déclenché beaucoup de colère, de révolte et de tristesse car je sais les conséquences de telles pratiques sur les personnes les plus fragiles sans système de soutien : traumatismes, culpabilité, honte de soi, résultant en des états dépressifs plus ou moins grave pouvant aller jusqu'au suicide. Face à tout cela, une tentation serait d'interpréter ce récit comme la preuve que la religion catholique serait définitivement antagonique à l'épanouissement des minorités sexuelles.

Que faire pour ne pas tomber dans cet écueil qui appauvrirait de manière considérable l'analyse ? Premièrement reconnaître ces émotions grâce à la pratique du journal de terrain et intégrer le fait qu'elles soient une réaction compréhensible face à la situation rencontrée. Deuxièmement, prendre garde à ne pas enfermer la personne, l'événement, le processus dans une étiquette qui stopperait toute tentative de compréhension.

Plutôt, comme l'anthropologue Saba Mahmood le préconise, il s'agit de relever toutes les nuances qui existent dans son discours. Dans le cas présent, la plus étonnante est sans doute, que, contrairement au curé de sa paroisse avec qui j'avais eu un entretien, le père Marc est favorable à la bénédiction des couples de même sexe. De même, il reconnaît qu'un amour véritable existe dans les couples de même sexe. Autre exemple, dans les situations où un couple de femmes étaient venues dans la paroisse pour faire baptiser leur enfant, il ne s'est pas opposé à ce que la partenaire signe comme témoin le registre du baptême. En ce qui concerne les Manifs pour tous, il condamne la violence qu'il a pu observer lors de certaines occasions. On voit donc qu'il n'est donc pas absolument fermé à certaines pratiques et que ces positionnements conservateurs et intransigeants doivent être placés sur un continuum plus large de discours et de pratiques plutôt que comme une catégorie fixe.

En ce qui concerne le détachement émotionnel qui est présent tout le long de l'entretien, elle ne révèle pas la monstruosité du père Marc,

mais plutôt son attachement extrêmement fort à l'institution catholique, ce qui explique ses tentatives d'appliquer de manière mécanique la doctrine de l'Église. Dans cette perspective, la volonté de Dieu prime sur l'émotion et l'expérience individuelle qui doivent se conformer à cette dernière. L'absence totale d'émotion indique ici également que le travail d'intégration mettant en cohérence expérience personnelle, émotions, croyances et connaissances dont nous parlions plus haut, en plus d'être un mécanisme de défense évident, n'a pas été réalisé.

L'épisode de l'hôpital nous apprend également que c'est parce qu'il n'est pas d'emblée dans un rejet immédiat avec les personnes LGBT qu'il arrive à être en relation avec elles pour ensuite rappeler la position de l'Église. Dans les entretiens avec les personnes LGBT, j'ai pu observer combien cette situation était davantage préjudiciable comparé à un rejet immédiat. Ce sont ces entretiens que nous allons à présent examiner.

Si la tentation précédente était d'adhérer à un récit absolument noir sur la situation des personnes LGBT dans l'Église catholique, une autre serait de la présenter comme par trop idyllique. Beaucoup de personnes des entretiens me présentait un récit classique marqué par une première période dans l'Église caractérisée par les expériences difficiles, la confusion identitaire, etc. suivie d'une résolution par un passage dans une paroisse inclusive ou dans une association LGBT croyante dont le résultat était l'émergence d'un nouveau sujet résilient, grandi et presque reconnaissant d'avoir enduré ces épreuves.

Dans cette configuration, j'avais moi-même un a priori franchement positif envers ces personnes. Dans ces entretiens, j'ai mis plutôt à profit ma toute petite connaissance des milieux LGBT militant dans le vocabulaire, la tenue, le ton franchement décontracté... Elles-mêmes me percevaient comme la sociologue pouvant mettre en lumière leurs parcours et « faire avancer la cause ». À la fin de l'entretien, on me demandait de manière presque systématique si j'étais moi-même concernée par la question.

Adhérer à ce récit et à cette mission que l'on m'appliquait automatiquement aurait deux conséquences. Premièrement, surgénéraliser un échantillon bien précis venant en grande majorité des associations LGBT croyantes, n'ayant pas quitté l'Église catholique et ayant reçu des outils leur permettant de résoudre leur conflit identitaire. Deuxièmement, cela signifierait oublier les nuances de ces parcours qui ne sont pas aussi harmonieux et continu qu'une analyse superficielle pourrait laisser croire. Ainsi, cela signifierait être aveugle aux tentatives d'évitement ou d'euphémisation des mauvaises expériences rencontrées au sein de l'institution catholique. Par exemple, lorsque des positions homophobes sont exprimées par des personnes au sein de l'institution, ces dernières sont généralement relativisées. Il en va de même des événements qui pourraient être vécus de manière difficile. Prenons comme exemple une anecdote racontée par Éric, 36 ans :

C'était dans un monastère avec un frère, aussi prêtre. Pendant cette retraite, je m'étais senti attiré par un novice. Je lui avais fait part de cette attirance. Évidemment il était contre, il m'avait même donné une pénitence, il avait utilisé le terme de pénitence. C'était de faire un tour du cloître, quelques tours en prière [rires]. Ça va, c'était assez soft. C'était pas non plus des coups de fouet, ou se jeter du troisième étage. Ça restait assez gentil finalement. J'avais continué à lui en parler. Il avait dit rien de plus que ça. [...] À la fois, j'étais content qu'il accueille ce que j'avais à lui dire, qu'il l'entende et qu'il ne se braque pas. Deuxièmement, avec humour aussi parce que je sentais bien que pour lui aussi ce n'était pas grand-chose. J'ai pas du tout mal vécu cette expérience. Je crois même y avoir perçu une forme d'humour.

On voit par ce genre d'anecdote que bien souvent les personnes LGBT s'attendent à être rejetées intégralement par l'institution. Lorsque ce n'est pas le cas, leur attente implicite est donc

remplie, c'est tout simplement le non-rejet⁵. On voit également à l'œuvre l'important travail de relativisation pour interpréter ces événements de manière neutre ou positive.

Bien sûr, cette relecture narrative traduit d'une part un aspect de résilience présent dans ces entretiens car elle permet aux enquêtés de se percevoir de manière positive par rapport à une identité au départ difficile à concilier. D'autre part, elle peut être un facteur permettant d'expliquer pourquoi les minorités sexuelles formulent rarement des demandes explicites envers l'institution. Cela renforce paradoxalement le statu quo et la loi du silence existant dans l'institution quant à l'accueil réel des minorités sexuelles.

Conclusion

Précisément c'est ce dont on ne parle pas qui relie les entretiens des prêtres de ceux des personnes LGBT. Ce silence est lui-même caractéristique de la manière dont l'institution catholique gère en interne ce qui lui pose difficulté. Silence dans les paroisses, mais aussi silence dans les entretiens où la majorité des prêtres refusent de donner une position ou un sentiment clair envers les minorités sexuelles. On affirme sans cesse que l'on n'a aucun problème envers ces personnes, on affirme l'existence d'une situation n'ayant pas de réalité et dont les conditions de réalisation sont eux-mêmes impensés.

Chez les personnes LGBT, on retrouve une autre forme de silence. La mise en mot est difficile pour plusieurs raisons. Premièrement, les discours et expériences difficiles ont été relues a posteriori comme nous l'avons vu. Deuxièmement, dans les familles catholiques dans lesquels mes enquêtés ont grandi, on ne parle pas de sexualité,

5. Concernant le fonctionnement de l'Église envers la communauté LGBT, l'exogroupe n'est pas directement dénigré mais il est privé d'attributs positifs ou du bénéfice d'une action positive. Voilà pourquoi elle a été dénommée « discrimination privative ».

encore moins d'homosexualité, ou alors à mot couvert, dans les regards de désapprobation, les sous-entendus, l'insulte. Le couple des parents représente dans cette perspective le seul modèle de ce qui peut être considéré comme « normal ». C'est de cette manière que les personnes LGBT intériorisent leur orientation sexuelle ou leur identité de genre comme stigmatisable. Résultat de cette socialisation, seule une sensation de malaise et de culpabilité pesante subsiste de manière sous-jacente dans la vie de ces personnes. Mais comment raconter ce qui n'a pas été dit ?

En conclusion, parler des multiples dimensions de l'immatérialité telle qu'elle prend forme dans l'émotion, ce que l'on dit et ce que l'on tait dans la situation d'entretien, les postures, les comportements, les parcours de vie, les raisonnements, les émotions était plus qu'ambitieux. Cependant, j'espère tout de même avoir réussi à montrer comment l'immatérialité, peut être utilisée comme matériau d'analyse en sociologique sans tomber dans la subjectivité absolue.

Bibliographie

Beaud, S. & Weber, F. (1997). *Le guide de l'enquête de terrain*. La Découverte.

Bourdieu, P. (2022). *Retour sur la réflexivité. École des Hautes Études en Sciences Sociales*.

Devereux, G. (1980). *De l'angoisse à la méthode*. Flammarion, 1980.

Durkheim, E. (2013). *Les règles de la méthode sociologique*. Presses Universitaires de France.

Favier, A. (2121). Avec l'aide et aux frontières de la médecine. *Emulations*, (38), pp.49-67.

Favret – Saada, J. *Désorcèler*. Ed. de l'Olivier.

Haraway, D. (1988). « Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the

Privilege of Partial Perspective ». *Feminist Studies*, 14(3), pp. 575-599.

Jounin, N. (2016). *Voyage de classe*. La Découverte.

Kauffman, J.C. (2011). *L'entretien compréhensif*. Armand Colin.

Mahmood, S. (2009). *Politique de la piété : le féminisme à l'épreuve du renouveau islamique*. La Découverte.

Paugham, S. (2010). *Les 100 mots de la sociologie*. PUF.

Popper, K. (2007). *La logique de la découverte scientifique*. Payot.

de Sardan, O. (1995). *La politique du terrain*. *Enquête*, 1, pp.71-109.

Weber, M. (2003). *Le savant et le politique*. La Découverte.



École Pratique
des Hautes Études

PSL 

ISSN 2823-8516

Les Patios Saint-Jacques – 4-14, rue Ferrus - 75014 Paris
Tél. : +33 (0)1 53 63 61 20

www.ephe.psl.eu

