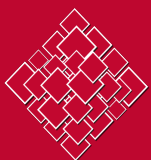


ACTES DU SÉMINAIRE
TRANSVERSAL

(SE)
REPRÉSENTER



Toute notre gratitude revient en premier lieu à l'ensemble des personnes sans lesquelles cette journée n'aurait pu voir le jour, en présentiel comme derrière les écrans : M. Christophe Grellard, directeur de l'ED 472, ainsi que les responsables des mentions de l'École doctorale, Cécile Reynaud (Histoire, textes, documents), Séverine Mathieu (Religions et systèmes de pensée) et Andràs Paldi (Systèmes intégrés, environnement et biodiversité).

Jérôme Billaud, Jean-Claude Denise et Christine Ardillier ont permis, par leur soutien logistique et financier, d'organiser dans les moindres détails la tenue et la diffusion de la journée auprès d'une vaste audience.

Merci, enfin, à M. Jean-Michel Verdier, Président de l'EPHE - PSL, qui a bien voulu nous faire l'honneur d'ouvrir cette douzième journée transversale dont nous savons à quel point elle lui tient à cœur.

Remerciements	3
Sommaire	5
Préface par Christophe Grellard, directeur de l'ED 472	6
Introduction par Martin Jaillet et Chloé d'Arcy, pour le comité d'organisation	9
Partie 1 - La représentation en actes : sublimes et médiations artistiques	10
- L'architecture commerciale, un espace de construction de représentations : les magasins de l'exposition de 1925 <i>Camille Napolitano</i>	11
- Entre exactitude scientifique et sensibilité romantique : la représentation des fragiles églises byzantines dans l'œuvre de Paul Durand (1806-1882) <i>Clara Deshayes--Labelle</i>	21
- Se représenter pendant la nuit : moyens de la connaissance nocturne dans les théories et images du rêve au XIV ^{ème} siècle <i>Marlène Béghin</i>	29
Partie 2 - Aux confins de la représentation visuelle : projections imaginaires et espaces virtuels	39
- Implicite dualité dans les représentations d'une méthode de violon <i>Aude Randrianarisoa</i>	40
- Déclin du mode de vie pastoral et résistance des schèmes spatiaux nomades chez les Tuva sédentarisés de Mōnggūn Tajga (République de Tuva, Sibérie du Sud) <i>Léa Filiu</i>	50
Partie 3 - Peut-on connaître sans se représenter ? La représentation en science	60
- Se représenter la salamandre en Afrique du Nord : les motivations des dénominations de <i>Salamandra algira</i> en berbère et en arabe maghrébin <i>Massinissa Garaoun</i>	61
- La quête de la connaissance d'Abū Ḥāmid al-Ġazālī (m.1111), entre rationalité et intuition, une épistémologie mystique en terre d'islam <i>Pascal Lemmel</i>	69
Partie 4 - Représentation de soi, représentation de l'autre	76
- Représentations de la religion mexicaine à travers les œuvres de Juan de Tovar et de Juan de Torquemada (XVI ^{ème} -XVII ^{ème} siècles) <i>Maeva Picchiottino</i>	77
- La représentation ? Du jeu de miroir au miroir aux alouettes <i>Laurence Terzan</i>	87

La représentation, chacun le sait, est un concept clé de l'épistémologie des sciences, par-delà la partition entre « sciences de la nature » et « sciences humaines ». Toute connaissance, en tant qu'elle procède d'un sujet cognitif qui tente d'appréhender de façon réglée un phénomène quelconque, recourt à des méthodes qui concourent à représenter cet objet, c'est-à-dire à le modéliser ou le schématiser, afin d'en identifier les éléments structurants récurrents. Mais, on sait aussi combien, par-delà l'idéal d'objectivité scientifique que visent les procédures de représentation, la part de la subjectivité reste largement inéliminable au point que la représentation ne peut se penser sans le sujet qui se représente. L'usage, implicite ou explicite, conscient ou inconscient, dans les sciences, de procédures de représentations mises en œuvre par un savant, n'est qu'un cas particulier sans doute d'une attitude cognitive plus large : tout notre rapport au monde passe par des représentations qui sont autant d'expériences sédimentées qui permettent de s'orienter, d'agir et de réagir en posant des médiations. On le voit, donc, cette question et celle de celui qui se représente, est un concept structurant à la fois des pratiques scientifiques et des objets auxquels elles s'appliquent. C'est un concept véritablement transversal.

Les doctorants de l'École Pratique des Hautes Études (EPHE - PSL) qui ont organisé la journée scientifique de l'École doctorale (ED 472), la « Journée transversale », ont assurément fait un choix judicieux, comme en a témoigné le succès de cette manifestation scientifique organisée, confinement oblige, en visioconférence, et suivie par un public nombreux et réactif. Un choix judicieux car il répond bien à l'objectif même de ces Journées transversales de l'ED 472 : faire vivre la pluridisciplinarité qui est au cœur de l'École Pratique des Hautes Études, en rassemblant des jeunes chercheurs venus d'horizons intellectuels différents, afin de confronter des objets et des méthodes, et de provoquer en retour une réflexion salutaire sur la façon dont chacun, dans le champ disciplinaire qui est le sien, mène ses recherches. De ce fait, la journée transversale est un événement structurant pour notre École doctorale dans la mesure où elle exemplifie la volonté de promouvoir l'interdisciplinarité et la collaboration entre les trois sections de l'EPHE - PSL. Elle procède de la conviction que nous avons tout à gagner à la confrontation et à la discussion, par-delà les cloisonnements disciplinaires. C'est ce qui a toujours fait l'originalité et la force de l'EPHE - PSL, et c'est ce que s'efforce de promouvoir l'École doctorale qui est l'un des lieux où se retrouvent les sections Sciences de vie et de la terre, Sciences historiques et philologiques et Religions et systèmes de pensée.

La spécificité de ces Journées, et qui les rend d'autant plus précieuses, c'est d'être organisées par les doctorants pour les doctorants. Chacun sait la richesse que constituent pour l'EPHE ses doctorants, puisque la pratique de la recherche et sa diffusion, qui constitue l'identité de notre École, repose largement sur les doctorants. Avec le soutien de l'équipe administrative de l'ED 472 (et je tiens à remercier pour cela Jean-Claude Denise, Jérôme Billaud et Christine Ardiller), un groupe apprend à mettre en place une journée d'études tant sur le plan scientifique (choix du thème, appel à contributions, etc.) que sur le plan logistique (réservation de salles et de moyens vidéos, etc.). C'est l'occasion

pour les participants de s'initier à l'organisation de la recherche. C'est l'occasion, aussi, de créer du lien, de se retrouver autour d'un projet commun, et de se représenter comme membres de la communauté scientifique de l'EPHE.

Le résultat de ce travail logistique et scientifique se lit dans les contributions, d'une excellente qualité scientifique, qui composent l'ouvrage que l'on va lire. Partant d'objets propres à leurs recherches doctorales, chacune et chacun de ces jeunes chercheurs illustre un aspect du thème sur lequel il leur a été proposé de réfléchir. Couvrant des champs aussi divers que l'histoire de l'art, l'anthropologie, la linguistique, l'histoire culturelle, la philosophie et l'épistémologie, elles donnent à voir la richesse sémantique et conceptuelle de la notion de représentation, tout autant que la diversité des thèmes et des méthodes déployés au sein de notre École doctorale.

M. Christophe Grellard, directeur de l'ED 472.

INTRODUCTION

Image de couverture : *Namazu chevauché par le dieu Takemikazuchi tandis que le dieu de l'abondance Daikokuten jette de l'argent aux victimes des séismes* (地震よけの歌, estampe japonaise, v. 1855, National Diet Library Digital Collections, film no 2954)

*« La légende dit que le Japon est une île flottante posée sur le dos d'un poisson-chat dont le mouvement provoque des tremblements de terre.
Je tentais de me représenter la forme monstrueuse de ce félin aquatique. »*

Shan Sa, *La joueuse de go*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 2001, p. 78

Ainsi commençait l'appel à contributions lancé par des doctorants et doctorantes de première année à l'EPHE - PSL en vue de réunir les contributions d'autres jeunes chercheurs et chercheuses de tous horizons disciplinaires autour du thème « (Se) représenter » pour la journée transversale qui devait se tenir le 1^{er} avril 2020. Comme un mauvais poisson d'avril, la situation épidémique a nécessité le report de la journée au 2 décembre 2020, en visioconférence : avec jusqu'à quatre-vingt-trois personnes connectées simultanément, le succès a été au rendez-vous et les contributions des plus enrichissantes sur un thème particulièrement équivoque.

Il s'agissait d'une part d'explorer dans quelle mesure « se représenter » constitue un processus moteur de la subjectivité et ses constructions, donc de la sociabilité, de la communication et de l'empathie. En soulignant par le pronom « se » la réflexivité du processus de représentation, le titre de l'appel à projets invitait à comprendre la place et les modalités de la représentation dans un réseau d'échanges intersubjectifs : comment la conscience de soi implique de se représenter soi-même, mais aussi autrui ; comment, inversement, les représentations véhiculées par autrui peuvent à leur tour transformer nos propres représentations.

Plus encore, « se représenter » renvoie au processus du raisonnement scientifique même, lorsque l'on constate à quel point l'élaboration des discours savants, quel que soit le champ disciplinaire dans lequel ils s'inscrivent, ne peut se passer des représentations : graphes, modèles, concepts ou métaphores, le monde de la recherche ne cesse de recourir à ces formes consensuelles de capture et de réécriture du réel.

Peut-on finalement penser, ou même s'inscrire dans une sociabilité sans se représenter ? Comment naissent les représentations ? Sont-elles construites ou spontanées ? Par quels médiums, par quels acteurs sont-elles partagées, comment évoluent-elles dans le temps ?

Nous souhaitons, par ces questions larges, ouvrir une réflexion dans laquelle toutes les spécialités, des sciences humaines aux mathématiques et aux sciences de la vie, pouvaient être convoquées. De fait, pas moins de onze communications ont été proposées (neuf sont éditées dans le présent volume) : de la linguistique aux études islamiques, de la virtualisation de la nature à la symbiose microbienne, de la musique à l'architecture en passant par le rêve et le mouvement, les approches se sont démarquées par leur grande variété, en même temps que par une curiosité partagée et transdisciplinaire pour explorer une thématique à l'arborescence infinie.

Martin Jaillet et Chloé d'Arcy, pour le comité d'organisation de la Journée Transversale 2020
composé de :

Marlène Béghin (doctorante RSP), Alberto Bernard (doctorant RSP),
Chloé d'Arcy (doctorante HTD), Léa Filiu (doctorante RSP),
Martin Jaillet (doctorant HTD), Tohir Mustofa (doctorant RSP),
Laetitia Racine (doctorante SIEB) et Mohamed Touazi (doctorant RSP).

PARTIE 1 - LA REPRÉSENTATION EN ACTES : SUBLIMATIONS ET MÉDIATIONS ARTISTIQUES

Si se représenter constitue un acte tant performatif que réceptif qui n'a de retombées, *a priori*, que sur son auteur, représenter implique en revanche la modification de la matière, la création concrète susceptible, à son tour, de véhiculer de nouvelles représentations. Représenter la matière implique alors la manière - gestes, outils, techniques ; la représentation en actes doit s'envisager en fonction de son contexte matériel de production et de réception. C'est là tout son enjeu : travailler la matière, en extraire une certaine vision du monde, y affirmer notre vision du monde face à d'autres interprétations possibles du réel ou encore nous mettre en scène dans un espace de relations d'ordre cosmopolitique. Les représentations artistiques donnent forme aux visions que nous nous faisons de notre propre passé, du futur que nous appelons de nos vœux ou des effets de miroir que la rencontre avec autrui suscite en nous.

L'ARCHITECTURE COMMERCIALE, UN ESPACE DE CONSTRUCTION DE REPRÉSENTATIONS : LES MAGASINS DE L'EXPOSITION DE 1925

Aux origines d'un art de la construction commerciale

À Paris, du Palais royal à la bijouterie Fouquet

En 1927, l'écrivain, journaliste et critique d'art Étienne-Henri Clouzot (1865-1941), dit Henri Clouzot, relate l'histoire de la devanture¹ de magasin, à la fois comme objet, mais aussi comme concept². S'il constate qu'au début du XVIII^{ème} siècle la majorité des boutiques parisiennes semble encore adopter la forme des étalages médiévaux qui attirent le client par l'amoncellement de marchandises³, il remarque toutefois que les arcades du Palais Royal deviennent alors un lieu de promenade et de délectation grâce, notamment, à l'esthétique emploi de glaces apposées sur les devantures des boutiques qu'elles abritent. Ainsi, au début du XIX^{ème} siècle, le phénomène s'étend-il à l'ensemble du quartier Richelieu, comme en témoigne la *Collection des maisons de commerce de Paris* publiée autour de 1828 par Hector-Martin Lefuel (1810-1880) et rééditée en 1925 sous le titre *Boutiques parisiennes du Premier Empire*⁴. Ce portfolio rassemble en effet une trentaine de planches illustrant des devantures de boucheries, parfumeries, restaurants, ou encore pharmacies, construites dans le quartier entre 1804 et 1815, et décorées dans le goût de l'Ancien Régime.

Parallèlement à ces commerces naissent progressivement les premiers magasins de nouveautés – comme *La Fille d'honneur* ou *Le Petit Chaperon rouge*⁵ – qui, grâce à la suppression des corporations de métier par la loi Le Chapelier en 1791, sont désormais autorisés à vendre des marchandises diverses, produites *ex situ*⁶. En 1852, Aristide Boucicaut (1810-1877) fonde *Au Bon Marché* et instaure, dès lors, un nouveau modèle commercial. Les magasins de nouveautés d'autrefois deviennent de grands magasins

Camille Napolitano

Camille Napolitano est doctorante en histoire de l'art à l'École pratique des hautes études (ED 472, Histara-EA 7347). Sa thèse porte sur l'étalagisme et l'art de la devanture de magasin pendant la première moitié du XX^{ème} siècle en France, et en particulier pendant l'entre-deux-guerres. Elle est chercheuse associée à la Bibliothèque nationale de France où elle travaille sur le fonds de presse professionnelle commerciale, et est également secrétaire de publication de la revue *Profils* de l'Association d'histoire de l'architecture (AHA). En parallèle de son doctorat, elle enseigne l'histoire et la théorie des arts à l'université Paris, Sciences et Lettres, et l'histoire de l'architecture contemporaine à l'université de Lille.

1. La devanture désigne l'ensemble de la façade du magasin, sa vitrine et son enseigne.

2. Clouzot 1927, p. 7-30.

3. Herbst 1929, p. 5-29.

4. Lefuel 1925.

5. Clouzot 1927, p. 25.

6. Marey 2018, p. 9.

dont l'architecture et l'aménagement évoluent au même rythme que les industries contemporaines, les moyens de transport⁷, les techniques d'éclairage et les règles de voirie. Ainsi, en 1877, le premier essai d'éclairage à la bougie Jablochkof a-t-il lieu au sein des *Grands magasins du Louvre*⁸ fondés en 1855 par Alfred Chauchard (1821-1909)⁹. En outre, les trottoirs qui étaient encore peu nombreux et étroits au début du XIX^{ème} siècle, rendant *de facto* les vitrines inutiles, tendent à se systématiser : un premier arrêté préfectoral régleme la construction et les dimensions des trottoirs le 15 avril 1846, et est complété le 5 juin 1856 en raison du percement des grands axes haussmanniens¹⁰. Dès lors la rue, animée par les devantures de ses boutiques et ses grands magasins, devient autant un espace privilégié de représentation sociale que de déambulation poétique¹¹.

Pourtant, elle ne fait pas encore l'objet d'une véritable recherche artistique pérenne, et cela quand bien même, au tournant du XX^{ème} siècle, quelques magasins parisiens s'émancipent déjà du pastiche des styles passés pour adopter l'esthétique Art nouveau alors en vogue qui, poussée par ses ambitions d'art total, investit tous les aspects de l'environnement moderne. La bijouterie de Georges Fouquet (1862-1957), située au n°6 de la rue Royale et conçue par Alfons Mucha (1860-1939) autour de 1900¹², en est l'exemple le plus célèbre.

7. *Ibid.*, p. 19.

8. Clouzot 1927, p. 12.

9. Marey 2018, p. 43.

10. Landou 1992, p. 27.

11. Balzac 1870-1879, p. 445-447 : « Toute capitale a son poème [sic] où elle s'exprime, où elle se résume, où elle est plus particulièrement elle-même. [...] De tous ces cœurs de cités, nul n'est comparable aux boulevards de Paris. [...] Enfin, de deux heures à cinq heures, sa vie atteint à l'apogée, il [le boulevard] donne sa grande représentation GRATIS. Ses trois mille boutiques scintillent, et le grand poème [sic] de l'étalage chante ses strophes de couleurs depuis la Madeleine jusqu'à la porte Saint-Denis. »

12. Herbst 1929, p. 14.

L'architecture commerciale en exposition (1922-1925)

Malgré ces quelques précédents isolés, c'est pendant l'entre-deux-guerres que s'ouvre une page véritablement déterminante de l'histoire de la construction commerciale. À cette époque, en effet, elle s'officialise comme l'apanage d'artistes en trouvant, notamment, sa place sur la scène d'expositions temporaires qui se font les témoins d'un engouement jusqu'alors inédit pour l'architecture commerciale. Dès 1922, le Salon d'automne accueille le premier essai d'une section d'« Art urbain » organisée par l'architecte Marcel Temporal (1881-1964) qui se consacre, en bonne partie, à la construction et à l'aménagement de boutiques dont on pressent déjà l'influence sur l'évolution de l'environnement urbain et de l'habitation moderne¹³. L'année suivante, le Salon des artistes décorateurs expose les magasins qu'imaginent, entre autres, les architectes-décorateurs René Prou (1887-1947), Francis Jourdain (1876-1958) et René Herbst (1891-1982)¹⁴. Un projet de plus grande envergure est ensuite lancé pour le Salon d'automne de 1924. Robert Mallet-Stevens (1886-1945) y chapeaute l'installation d'*Une place publique* dans la rotonde du Grand Palais, au centre de laquelle se trouve un kiosque entouré par dix boutiques conçues par des architectes-décorateurs renommés, comme Gabriel Guévrekian (1900-1970), Georges Bourgeois dit Djo-Bourgeois (1898-1937) ou encore Pierre Chareau (1883-1950)¹⁵.

Dans la continuité logique de ces événements, une part conséquente du plan de l'Exposition internationale de 1925 est ainsi dévolue à l'édification de pavillons commerciaux, tandis qu'une section consacrée aux arts de la rue figure à

13. Cadot 1922, p. 68-69. Il écrit à ce titre que, lors de cette manifestation, « la rue, dans la vie moderne, si souvent forcément extérieure, devient elle-même comme un prolongement de l'habitation. »

14. Varenne 1923, p. 161-184.

15. Société du Salon d'automne, 1924, p. 365.

son catalogue¹⁶. Deux ensembles accueillant en tout une soixantaine de boutiques y sont aménagés : la galerie des boutiques françaises, composée par Henri Sauvage (1873-1932) et installée de long de la rue de Constantine ; et la rue des boutiques, composée par Maurice Dufrene (1876-1955) et installée sur le pont Alexandre III. Quatre pavillons de grands magasins sont également construits aux angles de la première moitié de l'esplanade des Invalides depuis la Seine : le pavillon du Printemps, construit par les architectes Henri Sauvage et Georges Wybo (1880-1943), des Grands magasins du Louvre conçu par Albert Laprade (1883-1978), des Galeries Lafayette de Joseph Hiriart (1888-1946), Georges Tribout (1884-1962) et Georges Beau (1892-1958), et enfin celui du Bon Marché bâti par l'architecte Louis-Hippolyte Boileau (1878-1948). L'événement est dédié à la présentation d'objets d'arts décoratifs modernes et issus d'industries contemporaines. À cet égard, les boutiques exposent toutes sortes d'objets quotidiens (comme du mobilier, des vases, des vêtements et des accessoires) ; et les grands magasins présentent les ensembles d'arts décoratifs conçus par leurs propres ateliers d'arts appliqués (*Primavera* du Printemps, *Studium* des Grands magasins du Louvre, *La Maîtrise* des Galeries Lafayette et *Pomone* du Bon Marché) alors tout juste créés¹⁷.

Cette manifestation représente le véritable « tremplin »¹⁸ d'une nouvelle manière de concevoir le magasin, en tant qu'elle permet de faire comprendre « aux commerçants [...] l'intérêt pratique qui pourrait résulter d'une présentation aussi artistique de leurs produits »¹⁹ et de mettre en lumière une pratique artistique nouvelle du commerce, l'étalagisme, méritant

16. *Arch. nationales, F21 4075, ministère du commerce et de l'industrie, exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, projet de règlement, 1923, p. 6.*

17. [Anon.], *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes. Paris, avril-octobre 1925, catalogue général officiel, 1925, p. 39-72.*

18. *Dufrene 1938, p. 2.*

19. *Magne 1928, p. 400.*

les mêmes considérations esthétiques, théoriques et techniques que n'importe quel autre art²⁰. En introduisant l'art dans la rue et en l'ouvrant à un public aussi large que le permet une exposition populaire de cette envergure, elle se fait en outre le catalyseur d'une multiplication des magasins modernes partout dans le monde. À ce titre, l'architecte Louis-Pierre Sézille (1881-1955) écrit dans son recueil *Devantures de boutiques* en 1927, qu'« en quelques années, les façades de magasins se sont modernisées avec une telle intensité qu'il s'ouvre au moins une boutique moderne par période de vingt-quatre heures »²¹.

En outre, les objectifs de l'événement sont multiples : bien sûr, il s'agit de présenter à l'échelle internationale la prospérité économique, industrielle et artistique du pays, mais aussi d'offrir au public une expérience spatiale, architecturale et décorative. Au-delà du simple divertissement, l'espace d'exposition se fait le théâtre de la reconstruction identitaire, tant individuelle que collective, d'une population encore abîmée par le souvenir de la Grande Guerre. À cet égard, les organisateurs pensent l'Exposition comme une véritable ville moderne éphémère – puisque bâtie uniquement le temps de l'événement – dans laquelle des édifices adoptent des typologies architecturales domestiques pour servir la présentation d'objets d'arts décoratifs « en fonction de la vie, [...] comme ils le sont dans la réalité, suivant leur destination, leur emploi, en un ensemble créant le décor de notre existence quotidienne »²², et se trouvent entourés de magasins construits pour l'occasion. Par l'immersion dans un espace privilégié, familier

20. *Cadot 1922, p. 69* : « Elle [la rue] demande à être traitée avec les mêmes égards, avec une même attention à tant de petits détails généralement négligés [que l'habitation]. »

21. *Sézille 1927, p. 1.*

22. *Arch. nationales, F21 4075, ministère du commerce et de l'industrie, commission préparatoire de l'exposition internationale des arts décoratifs modernes, rapport de François Carnot, député chargé de l'étude du programme, 12 juillet 1921, p. 3.*

et intime qu'elle propose aux visiteurs, et par les projections qu'elle orchestre dans un lieu clos et indépendant à l'instar d'une utopie urbaine, l'Exposition de 1925 apparaît comme un espace créateur de représentations à soi, mais aussi à l'autre.

L'architecture commerciale, un moyen de représentation publicitaire

Les édifices commerciaux susmentionnés agissent, en 1925, comme des moyens architecturaux de représentation publicitaire par la valorisation de l'image des enseignes qu'ils incarnent dans l'espace public. Ces représentations se manifestent à travers trois des éléments constitutifs principaux d'une devanture de magasin : l'enseigne (ou « raison sociale »²³), la vitrine et la scénographie.

Se représenter par l'enseigne

L'enseigne apparaît en effet comme le premier moyen de se représenter en tant que marque dans l'espace public, puisqu'elle permet de s'y signaler et de s'y imposer parmi ses concurrents. Elle fait, à ce titre, l'objet d'une véritable recherche esthétique et symbolique dont les enjeux ont d'ailleurs été développés dans un ouvrage intitulé *L'Enseigne. Une histoire visuelle et matérielle* paru à l'automne 2020²⁴ :

À ce titre, en 1930, le journaliste et critique d'art Louis Chéronnet (1899-1950) écrit déjà un article intitulé « En-têtes de boutiques » paru dans la revue *Art et décoration*, à travers lequel il réfléchit non seulement aux formes modernes qu'adoptent les enseignes commerciales à partir de l'entre-deux-guerres, mais aussi à leur valeur artistique nouvelle. Il constate que la réflexion menée par les architectes-décorateurs sur leurs proportions, emplacement, dessin, formes, coloris ou encore matériaux, leur confère indéniablement

la même importance publicitaire que l'ensemble de la construction. Ainsi écrit-il qu'« on ne néglige [désormais] plus la lettre dans l'organisation d'une façade [de magasin], [qu']on admet sa valeur, son utilité dans la devanture » qu'il qualifie enfin d'« affiche commerciale »²⁵.

Ainsi, en 1925, peut-on voir, par exemple, sur le pont Alexandre III, l'enseigne du magasin de Francis Jourdain qu'il conçoit entièrement lui-même, et dont l'enjeu principal est de représenter son nom, ou autrement dit, sa marque. Il consacre pour cela la totalité de la largeur et près du tiers de la hauteur de la devanture, alors que ses spécialités (céramique, tissus, verrerie) sont moins visibles au niveau de la porte. Il emploie, en outre, un lettrage moderne et une typographie personnelle, dépouillée, réalisée en fer forgé que le fond clair met encore davantage en valeur, permettant également une meilleure visibilité de nuit. Aux enseignes peu lisibles et surchargées d'hier, il préfère désormais la sobriété pour se représenter plus efficacement et durablement dans l'esprit des passants. En outre, la lettre est ici utilisée non plus seulement pour sa fonction indicatrice, mais aussi comme un élément décoratif à part entière qui permet, dès l'enseigne, de représenter la qualité du travail et le style du décorateur, à la manière d'un « graphisme à trois dimensions »²⁶.

Plus loin sur le pont, la boutique du mannequiniste et décorateur Victor-Napoléon Siégel (1870-1958) présente elle aussi une enseigne originale. Constituée de lettres capitales majuscules, elle se détache du linteau, au centre de la façade, à la manière des enseignes pendantes qui se décrochent des devantures par une potence. Ici toutefois, c'est de la vitrine elle-même que l'enseigne semble s'écarter, l'utilisant comme fond uni, noir, contrastant avec les lettres – certainement métalliques – que l'architecte-décorateur René Herbst projetait vraisemblablement de peindre en rouge, à l'instar de l'ensemble de l'entourage du porche, captant ainsi l'attention du passant pour

23. R.-H. 1925, p. 1.

24. Aguilar, *Challine* 2020.

25. Chéronnet 1930, p. 161.

26. *Ibid.*, p. 162.

l'inviter à s'approcher davantage des mannequins exposés.

Se représenter par la vitrine

La vitrine apparaît également comme un moyen de se représenter dans l'espace public. En complément de l'enseigne, avec laquelle elle forme donc la devanture du magasin, elle fonctionne, selon le dessinateur publicitaire Jean Carlu (1900-1997) et le journaliste et critique d'art René Chavance (1879-1961), à la « manière d'affiche qui se plaque sur un mur »²⁷ dont elle possède d'ailleurs les caractères essentiels, puisqu'elle « fait tache, se remarque de loin et se lit aisément. » Ils ajoutent, enfin, qu'elle « révèle aux yeux du passant la nature des articles qu'elle recommande »²⁸. Aussi, l'art de l'étalagiste réside-t-il tant dans le choix de la typologie de sa vitrine²⁹, que dans celui de sa scénographie intérieure et de ses dispositifs de présentation de marchandises. Ensemble, ces choix doivent constituer le meilleur moyen possible de représenter le savoir-faire et l'esthétique du créateur tenant boutique.

La vitrine de la boutique du créateur de figures de cire Pierre Imans³⁰ installée sur le pont Alexandre III est, à ce titre, particulièrement claire et efficace. Il y présente ses mannequins sur un podium-escalier, une solution ingénieuse qui lui permet, d'une part, d'exposer une dizaine de mannequins et, d'autre part, que tous soient correctement vus depuis l'extérieur. Ainsi, grâce au nombre de figures qu'il expose, peut-il représenter l'ensemble de son savoir-faire : sont identifiables, en effet, des femmes, des hommes et un enfant, de différentes morphologies et dans des positions

variées, les rendant d'autant plus expressifs, et leur permettant ainsi d'incarner davantage les vêtements et accessoires qu'ils portent pour donner envie aux éventuels commerçants présents lors de l'événement de se fournir chez lui. Pierre Imans représente donc véritablement son savoir-faire, et d'une certaine manière, se représente, à travers sa vitrine.

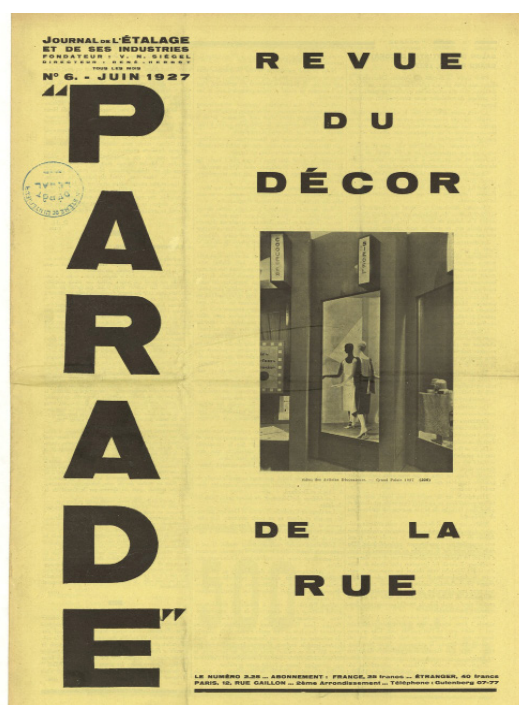


Figure 1 – Couverture de la revue *Parade* présentant la devanture de la boutique Siégel au Salon des artistes décorateurs de 1927. Source : *Parade*, n°6, juin 1927, n. p. (Gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France).

27. Carlu, Chavance 1929, p. 3.

28. *Ibid.*, p. 4.

29. *Ibid.*, p. 5. Les auteurs établissent deux typologies de vitrines, l'une horizontale et l'autre verticale. D'autres auteurs ont proposé une typologie de dix vitrines (Fauconnet, Fitoussi, Leopold 1997, p. 14-17).

30. Les dates de naissance et de décès de Pierre Imans restent encore à déterminer.

C'est d'ailleurs pour apporter un soutien pratique et théorique à la représentation – entendue dans toutes ses acceptions – des commerçants par leur vitrine que Victor-Napoléon Siégel fonde, en 1927, la revue *Parade* dont René Herbst prend la direction jusqu'en 1931 (Fig. 1). Proposant un numéro mensuel, la revue, publiée jusqu'en 1953, est la première en France à véritablement théoriser l'art de l'étalagisme dans l'entre-deux-guerres en invitant architectes, décorateurs ou encore écrivains à analyser de récentes constructions commerciales, et à proposer divers services à destination des commerçants, comme l'installation de vitrines et d'intérieurs de magasins (la société Siégel se spécialise d'ailleurs dans ce domaine à partir de cette date), la photographie ou encore l'édition. À travers ses pages, différents dispositifs de présentation, de décoration ou encore d'éclairage des devantures sont mis en lumière en fonction du type de marchandises à exposer, pour toujours mieux représenter leur nature aux yeux des passants, les attirer, les retenir, et les conduire, ainsi, à l'intérieur du magasin pour les inciter, bien sûr, à l'achat.

Se représenter, se mettre en scène

Enfin, pour un commerçant, se représenter, c'est aussi se mettre en scène et organiser une représentation – au sens théâtral du terme – de son magasin lui-même. Ces représentations, temporaires par essence, entretiennent d'ailleurs des liens étroits avec le spectacle des architectures commerciales de l'Exposition de 1925 dont le caractère éphémère apparaît, dès lors, comme une condition *sine qua non*. À la manière de comédiennes en représentation lors d'une pièce de théâtre, ces architectures commerciales se parent, s'ornent, se mettent en lumière et proposent un véritable spectacle au public. À ce titre, un portfolio intitulé *Devantures de boutiques et installations de magasins : façades et détails, intérieurs, détails de construction, coupes, plans et assemblages* rassemblé par René Herbst après l'Exposition de 1925, est introduit par un texte à propos de l'artiste-installateur de vitrine expliquant qu'il a « besoin, comme au théâtre,

de capter l'attention », et qu'il lui est en cela « impossible de faire l'obscurité dans la rue »³¹.

Ainsi, les boutiques du pont Alexandre III proposent-elles une véritable représentation lumineuse et hydraulique. La nuit, plusieurs faisceaux lumineux s'entrecroisent pour former un filet en résille au-dessus du pont, pendant qu'une chute d'eau lumineuse semble le faire léviter au-dessus de la Seine. De la même manière, les quatre pavillons de Grands Magasins sont magistralement éclairés la nuit, mettant en valeur le luxe de leurs matériaux.

La lumière électrique permet, en outre, de scénographier les vitrines elles-mêmes en créant, à l'intérieur, une atmosphère représentative de l'esprit d'une enseigne, ou en attirant l'attention sur des objets choisis. Ainsi, la vitrine de la boutique de René Herbst, sur le pont Alexandre III, propose-t-elle un éclairage au réflecteur particulièrement spectaculaire, directement projeté sur une console sur laquelle se trouve un livre ouvert dont les pages reflètent la lumière. Le n°2 de la revue *Parade* met d'ailleurs à l'honneur ce dispositif en février 1927 : l'auteur note en effet que « ces projecteurs sont, en général, livrés avec une série d'écrans de couleurs » ce qui rend aisés les « jeux de lumière les plus variés »³² et ainsi, la théâtralisation des marchandises (Fig. 2).

31. *R.-H. 1925, p. 1.*

32. *Maisonneuve 1927, p. 4.*



Figure 2 - Effet d'éclairage par projecteur, vitrine de la boutique de René Herbst, pont Alexandre III, Exposition des arts décoratifs et industriels modernes, 1925. Source : Maisonneuve, H., « Une réponse à notre dernier article sur l'éclairage des vitrines », *Parade*, n°2, février 1927, p. 4 (Gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France)

De la psychologie de l'art commercial. Des espaces de projections et d'incitations sensorielles

Ces spectacles participent à susciter le rêve, le désir, la projection et l'imagination. Et c'est bien là que réside tout l'enjeu de l'architecture commerciale : transformer les rêveurs en clients. Ainsi, l'art commercial apparaît-il comme créateur d'espaces de projections, de suggestions, d'incitations et d'imaginations, et donc de représentations subjectives des individus pour parvenir à ses fins pécuniaires intrinsèques.

La dimension psychologique semble, en effet, présider la conception d'une architecture commerciale. Le *Manuel théorique et pratique d'étalagisme* publié en 1955 précise à ce titre, dès ses premières pages, qu'après une captation sensorielle du regard et de l'attention des individus, ce sont les facteurs psychologiques liés à la réflexion, l'émotion et la sensibilité qui vont permettre de susciter le désir de posséder du passant. L'auteur note ainsi :

« Notre ère atomique est aussi celle de la précipitation. On court pour se rendre à son travail, pour faire ses emplettes, pour aller à un rendez-vous ; dans quelques années, le badaud sera devenu une pièce de musée. Il faut donc mettre en œuvre des moyens capables d'attirer le regard et de retenir l'attention du passant toujours pressé. La première réaction que provoque l'étalage est d'ordre purement sensoriel ; c'est la vue qui est sollicitée en premier. [...] L'effet de surprise passé, interviennent ensuite les facteurs psychologiques : réflexion, émotion, sensibilité, intérêt, désir. [...] En un mot, l'étalage doit agir à la fois sur les sens et sur l'esprit »³³.

Pour cela, les architectes-décorateurs spécialisés recommandent tous la même chose : une présentation esthétique – et donc belle à regarder – certes, mais surtout rationnelle, c'est-à-dire adaptée à la forme et à la fonction du produit à vendre, afin d'améliorer sa compréhension par le regardant, et ainsi orchestrer sa représentation individuelle qui le conduira ainsi plus facilement à s'imaginer et à se projeter comme possesseur du produit.

La vitrine comme objet de contemplation créateur de désir

« Attirer par une idée, par un éclairage, par un mode nouveau d'offre, retenir par le détail et par la qualité de ce mode... – tout est là. Attirer et retenir – retenir c'est séduire, et séduire c'est vendre »³⁴.

Il est vrai que la première approche d'une vitrine est avant tout sensorielle : d'abord captée par la vue, elle semble concomitamment liée au goût, et avec lui, au plaisir de dévorer littéralement des yeux l'objet du désir exposé.

33. Veno 1955, p. 14.

34. Dufrené 1927, p. 1.

L'expression idiomatique de « lèche-vitrine » en rend d'ailleurs particulièrement compte. L'auteure du chapitre éponyme publié dans l'ouvrage *Vitrines d'architectures. Les boutiques à Paris*³⁵, développe à ce titre une réflexion dont l'argumentaire suit les différentes étapes ayant trait à ce phénomène : sortir, regarder, entrer, acheter et repartir. Ainsi débute-t-elle en soutenant que le plaisir de la vitrine est d'abord lié au spectacle esthétique de la présentation des produits qu'elle donne à voir à tous sans obligation d'achat ; et que ce plaisir peut dès lors simplement parfois relever de la « contemplation pure ». Enfin, elle conclut en écrivant que « l'art de l'étalagiste consiste donc précisément à faire naître en nous un plaisir lié à un attrait »³⁶, le rapprochant ainsi du travail de l'artiste dont l'œuvre est avant tout, selon elle, conçue pour émouvoir, ou tout du moins interpeller, celui qui la regarde. Ainsi la vitrine pourrait-elle agir comme un tableau éphémère, que l'artiste-installateur colore, éclaire et compose comme un peintre le ferait pour son œuvre, et dont les spectateurs seraient les passants dans la rue.

La vitrine de la boutique *L'Art catholique* installée par l'architecte Éric Bagge (1890-1978) sous les arcades de la galerie des boutiques françaises d'Henri Sauvage est, à ce titre, composée à la manière d'un tableau d'autel en triptyque au milieu d'un retable de bois ciré et de stuc. La disposition des sculptures derrière les trois pans de la vitrine met en effet en scène une iconographie religieuse classique, l'Annonciation, dans laquelle la Vierge Marie se tient au centre, accompagnée, à sa gauche, de l'Ange Gabriel agenouillé. En outre, l'ensemble de la devanture du magasin fonctionne comme un tableau : l'espace généralement dévolu à l'enseigne, au linteau, est ici réservé à la représentation symbolique du Saint Esprit descendant sur Marie. Le texte, en revanche, est relégué au socle de la ronde-bosse centrale, invitant à être lu en baissant la tête, dans un geste de contemplation et de dévotion. Ainsi cette vitrine entretient-elle des analogies avec

une œuvre picturale tout en étant, en quelque sorte, performative, en tant qu'elle conditionne le comportement du passant qui se projette devant elle comme un dévot ; et qu'elle participe, en cela, à modifier son rapport à la vitrine dont il omet le caractère commercial pour ne se livrer plus qu'à une action pieuse, bien plus intime et spirituelle.

En outre, la vitrine de la boutique *Simultanée* de Jacques Heim (1899-1967) et Sonia Delaunay (1885-1979), installée sur le pont Alexandre III, est composée par cette dernière comme un tableau de style Simultanéiste, style qu'elle développe alors conjointement avec son époux, Robert Delaunay (1885-1941), et qui consiste en l'application de la « loi du contraste simultané des couleurs »³⁷ en peinture et dans les arts décoratifs textiles, comme les tissus et les vêtements exposés ici, derrière les vitres de verre.

À cet égard, il n'est pas anodin que le décorateur Maurice Dufrene attribue, en 1927, la parenté de la modernité des dispositifs de présentation commerciaux destinés aux marchandises, à celle des dispositifs de présentation muséographiques destinés aux œuvres d'art qu'avaient employés les artistes des avant-gardes du début du XX^{ème} siècle pour présenter leurs travaux. Il écrit, à ce titre, que :

*« Cette adresse commerciale vient tout droit de l'art pur des artistes qui, les premiers, il faut leur rendre cette justice, ont su créer l'ambiance exacte et la présentation sensible de leur œuvre propre. Il y a vingt ans qu'ils le font pour eux-mêmes lors des expositions publiques »*³⁸.

Et, en effet, les deux compositions de vitrines susmentionnées peuvent, en elles-mêmes, être considérées comme des tableaux qui, en provoquant émotions et attitudes particulières, incitent naturellement celui qui les regarde à se

35. Huisman-Perrin 1997, p. 19-24.

36. *Ibid.*, p. 20.

37. Chevreul 1889.

38. Dufrene 1927, p. 1.

représenter différemment d'un potentiel acheteur, mais bien plutôt comme un dévot, amateur ou encore simple contemplateur, attisant ainsi son intime désir de posséder ce qui s'y trouve présenté.

La maison comme espace privilégié de représentations

Le rapport de la commission préparatoire de l'Exposition de 1925 mentionne que les objets d'arts décoratifs modernes devront y être présentés « en fonction de la vie »³⁹, c'est-à-dire mis en situation, de façon rationnelle, pour les montrer au public dans le cadre concret de leur usage esthétique et pratique. Pour répondre à cette exigence organisationnelle, les quatre grands magasins choisissent une même typologie architecturale qui semble, *a priori*, exclusivement domestique. Chacun d'eux est en effet aménagé comme une maison dotée de plusieurs pièces (salle à manger, boudoir, fumoir, bureau, ou encore chambres à coucher) réparties autour d'un hall principal, à l'instar des intérieurs bourgeois contemporains. À la manière d'un *showroom*, chacune de ces maisons est entièrement meublée et décorée par l'atelier personnel de l'enseigne qui représente, en situation, son ensemblier d'arts décoratifs. Néanmoins, comme bien souvent dans un musée à la scénographie *in situ*, ces espaces ne sont accessibles que visuellement et non physiquement, puisqu'une corde en limite l'entrée. Ainsi mis en scène dans ces intérieurs tout en étant mis à distance avec le public, ces objets s'élèvent-ils au rang d'œuvres d'art et de fétiches, dont l'acquisition relève alors d'autant plus de l'envie et du rêve.

En outre, le choix de l'organisation en maison n'est lui-même pas anodin. La maison, en effet, est un espace intrinsèquement lié à l'intime, qui exprime nécessairement une part identitaire des

individus qui l'habitent, non seulement à eux-mêmes mais aussi aux autres, par les goûts et les modes de vie qu'elle reflète. Dans *La Poétique de l'espace*, Gaston Bachelard en fait d'ailleurs le paradigme de la notion d'habiter⁴⁰. Au-delà de sa matérialité, le concept lui-même de maison est modelé par des projections sociales qui nourrissent, consciemment ou non, l'imaginaire de l'individu qui l'habite ou ici, la visite. Elle devient ainsi l'expression privilégiée de son intimité et de sa représentation identitaire dans l'espace. Dès lors, en 1925, les maisons commerciales des grands magasins inciteraient particulièrement à la projection et à la représentation des visiteurs en tant qu'occupants des lieux, éveillant ainsi plus profondément et intimement encore, leur désir de posséder l'ensemble de ces objets.

Conclusion

Ainsi, l'architecture commerciale apparaît-elle véritablement comme un espace privilégié de construction de représentations multiples. Il s'agit, d'une part, pour les commerçants et leur marque, de se représenter eux-mêmes au moyen d'éléments propres à cette typologie architecturale, comme l'enseigne ou la vitrine ; mais il s'agit d'autre part pour eux de créer des espaces suffisamment sensoriels et contemplatifs pour éveiller les émotions et l'imagination des passants qui, en refoulant le caractère commercial de ces espaces, peuvent ainsi s'y représenter et s'y projeter comme possesseurs des produits à vendre. Une dernière forme de représentation s'incarne particulièrement dans l'architecture commerciale lorsque celle-ci se trouve exposée dans un cadre éphémère dans lequel elle se met en scène pour proposer une représentation théâtrale de sa marque, dans le seul et unique but, toujours, d'inciter les individus à l'achat.

39. Arch. nationales, F21 4075, ministère du commerce et de l'industrie, commission préparatoire de l'exposition internationale des arts décoratifs modernes, rapport de François Carnot, député chargé de l'étude du programme, 12 juillet 1921, p. 3.

40. Bachelard, 1961, p. 31-34.

Bibliographie

[Anon.], *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes. Paris, avril-octobre 1925, catalogue général officiel*, Paris, Imprimerie de Vaugirard, 1925.

R.-H. 1925 : [Anon.] ou R.-H. 1925, *Devantures de boutiques et installations de magasins : façades et détails, intérieurs, détails de construction, coupes, plans, assemblages, 90 pl. en phototypie et lithographie*, Paris, Librairie d'architecture Ducher fils, vers 1925.

Aguilar, Challine 2020 : Aguilar A.-S., Challine É. (dir.), *L'Enseigne. Une histoire visuelle et matérielle*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2020.

Bachelard 1961 : Bachelard G., *La Poétique de l'espace*, Paris, Les presses universitaires de France, 3^e éd., 1961.

Balzac 1870-1879 : Balzac (de) H., « Histoire et physiologie des boulevards de Paris. De la Madeleine à la Bastille », in *Œuvres complètes de H. de Balzac*, t. 21, Paris, Calmann Lévy, 1870-1879, p. 445-447.

Cadot 1922 : Cadot A., « Préface », in Société du Salon d'automne, *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture et art décoratif exposés au Grand Palais des Champs-Élysées du 1^{er} novembre au 17 décembre 1922*, cat. expo., Paris, Société française d'imprimerie, 1922, p. 67-72.

Carlu, Chavance 1929 : Carlu J., Chavance R., *Nouvelles boutiques, façades et intérieurs*, Paris, Albert Lévy, 1929.

Chéronnet 1930 : Chéronnet L., « En-têtes de boutiques », *Art décoration, revue mensuelle d'art moderne*, 1930, p. 161-173.

Chevreul 1889 : Chevreul H., *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés considéré d'après cette loi*, Paris, Imprimerie nationale, 1889.

Clouzot 1927 : Clouzot H., « La naissance de l'étalage », in *Présentation 1927. Le décor de la rue, les magasins, les étalages, les stands d'exposition, les éclairages*, Paris, « Parade », 1927, p. 7-30.

Dufrène 1927 : Dufrène M., « En montre », *Parade*, 1, janvier 1927, p. 1.

Dufrène 1938 : Dufrène M., *Ensembles mobiliers. Exposition internationale de 1937*, vol. 1,

Paris, Charles Moreau, 1938.

Fauconnet, Fitoussi, Leopold 1997 : Fauconnet F., Fitoussi B. et Leopold K. (dir.), *Vitrines d'architectures. Les boutiques à Paris*, Paris, Picard, 1997.

Herbst 1929 : Herbst R., « Le magasin de 1900 à nos jours », *Présentation deuxième série. Le décor de la rue, les magasins, les étalages, les stands d'exposition, les éclairages*, Paris, « Parade », 1929, p. 5-29.

Huisman-Perrin 1997 : Huisman-Perrin E., « Le lèche-vitrine », in Fauconnet F., Fitoussi B. et Leopold K. (dir.), *Vitrines d'architectures. Les boutiques à Paris*, Paris, Picard, 1997, p. 19-24.

Landou 1992 : Landou B., « La fabrication des rues de Paris au XIX^{ème} siècle : un territoire d'innovation technique et politique », *Les Annales de la recherche urbaine*, 57-58, 1992, p. 25-45.

Lefuel 1925 : Lefuel H.-M., *Boutiques parisiennes du Premier Empire*, Paris, Albert Morancé, 1925.

Magne 1928 : Magne H.-M., « Décoration extérieure des bâtiments. Rues et jardins », *La Construction moderne*, 34, 20 mai 1928, p. 397-401.

Maisonneuve 1927 : Maisonneuve H., « Une réponse à notre dernier article sur l'éclairage des vitrines », *Parade*, 2, février 1927.

Marey 2018 : Marey B., *Les Grands magasins, des origines à 1939*, Paris, Éditions du Linteau, 2018.

Sézille 1927 : Sézille L.-P., *Devantures de boutiques*, Paris, Albert Lévy, 1927.

Société du Salon d'automne, *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture et art décoratif exposés au Grand Palais des Champs-Élysées du 1^{er} novembre au 14 décembre 1924*, cat. expo., Paris, Société française d'imprimerie, 1924.

Varenne 1923 : Varenne G., « L'art urbain et le mobilier au Salon d'automne », *Art et décoration*, juillet 1923, p. 161-184.

Veno 1955 : Veno R., *Manuel théorique et pratique d'étalagisme*, Paris, Flammarion, 1955.

ENTRE EXACTITUDE SCIENTIFIQUE ET SENSIBILITÉ ROMANTIQUE : LA REPRÉSENTATION DES FRAGILES ÉGLISES BYZANTINES DANS L'ŒUVRE DE PAUL DURAND (1806-1882)

Introduction

À l'été 1839, l'archéologue et iconographe Adolphe-Napoléon Didron (1806-1867) entreprend un voyage en Grèce et à Constantinople afin de « compléter et contrôler, par l'art chrétien de la religion grecque, les études [qu'il poursuit] sur les antiquités chrétiennes de la religion latine » et « remonter aux origines du christianisme en visitant les églises byzantines, en assistant aux cérémonies du culte grec, en apprenant la liturgie de l'Orient »¹. Pour compléter ses observations et notes archéologiques, Didron convie trois amis dessinateurs à prendre part à l'expédition : le sculpteur Hippolyte Parfait, le comte Anatole de Sainte-Aldegonde et notre protagoniste, le médecin et dessinateur Paul Durand. Ce voyage initiatique est l'occasion pour le jeune Durand de découvrir la Grèce byzantine et ses joyaux architecturaux. Tout d'abord fasciné par l'architecture médiévale latine qu'il étudie au début des années 1830, Durand trouve en Byzance sa source d'inspiration et de ressourcement, aussi bien pour ses travaux scientifiques qu'artistiques. À la suite de l'expédition de 1839, il devient l'un des voyageurs français les plus dynamiques et les plus féconds de l'Orient chrétien. Il séjourne ainsi à trois nouvelles reprises en Grèce : au printemps 1843 en compagnie de son frère Julien ainsi qu'en 1847 et 1864, où il effectue des haltes à Athènes, à Salonique et au mont Athos alors qu'il est en route pour la Méditerranée orientale².

Lors de ses expéditions, Durand tient des carnets de voyage, remplis de descriptions archéologiques ou architecturales et de croquis. À ces sources écrites, s'ajoutent les nombreux dessins et relevés architecturaux conservés dans les porte-folios de voyage du dessinateur. Lors de ses quatre expéditions grecques, Durand effectue ainsi près de 400 dessins et relevés architecturaux

Clara Deshayes -- Labelle

Clara Deshayes--Labelle est en 3^{ème} année de doctorat, mention HTD, à l'EPHE - PSL et à l'École française d'Athènes. Elle travaille sous la direction de Vassa Kontouma au sein de l'UMR Orient et Méditerranée (UMR 8167). Sa thèse de doctorat s'intitule : *Romantisme, orientalisme et naissance d'une discipline : le rôle et les réseaux de Paul Durand dans le développement d'une histoire de l'architecture byzantine*.

1. *Didron 1844*, p. 29.

2. *En complément de ses expéditions grecques, Durand séjourne également en Égypte à cinq reprises : à l'hiver 1842, 1844-1845, 1847-1848, 1864 et 1866. À propos des pérégrinations égyptiennes de Durand, consulter les deux articles de Cédric Meurice : Meurice 2015 et Meurice 2016.*

représentant exclusivement des églises et des monastères byzantins³. Ce corpus, dont une large partie reste inédite, avait jusqu'ici été étudié sous le prisme de l'archéologie byzantine⁴. En effet, les dessins de Durand ont principalement été exploités comme source pour éclairer la connaissance du patrimoine religieux byzantin, notamment à Athènes, qui a subi de lourdes dégradations tout au long du XIX^{ème} siècle. Toutefois, au-delà de son aspect documentaire, ce corpus livre de précieuses informations sur son auteur et sur le contexte historique dans lequel il est produit.

Ainsi, la question de la représentation sera ici traitée par le biais du relevé architectural, outil principal de l'archéologue dans le cadre de ses recherches sur Byzance. À travers l'étude de relevés effectués lors des deux premières expéditions grecques de Durand en 1839 et 1843, le présent article reviendra plus précisément sur l'influence exercée par le mouvement romantique sur le parcours de l'archéologue, et tentera d'évaluer les manifestations dans son œuvre scientifique. Pour comprendre l'intérêt de l'étude de ces dessins aujourd'hui, il s'agira de replacer les travaux de Durand dans le contexte global de la redécouverte de Byzance qui s'effectue au tournant du XIX^{ème} siècle, à une époque où l'Europe romantique explore ses racines médiévales⁵.

3. La documentation relative aux divers voyages en Grèce de Paul Durand est aujourd'hui dispersée à travers le monde : à la Médiathèque « L'Apostrophe » de Chartres, au Getty Research Institute de Los Angeles, au Ελληνικό λογοτεχνικό και ιστορικό αρχείο (ELIA-MIET) à Athènes ainsi qu'au Musée d'Orsay. Nous n'excluons pas qu'une partie de la documentation attende d'être exhumée, notamment pour les expéditions de 1847 et 1864, particulièrement pauvres en dessins.

4. À ce sujet, consulter : Kalantzopoulou 2002 ou encore Bouras 2017.

5. À ce sujet, consulter : Nayrolles 2005 ou encore Chondrogiannis 2017.

Itinéraire d'un apprenti archéologue en Orient

Paul Durand naît en 1806 dans une famille noble et active dans les cercles érudits depuis le XVII^{ème} siècle⁶. Ses années de formation nous sont mal connues en raison de la rareté des sources sur le sujet. L'unique source qui éclaire sur les jeunes années de Paul, est la notice nécrologique que lui a consacrée son frère cadet, Julien⁷. Ce dernier nous renseigne ainsi sur les raisons qui ont poussé Paul à dédier une large partie de sa vie à l'étude et à la préservation de l'art et de l'architecture du patrimoine français :

« Le Dr. Paul Durand, qui a laissé un grand nombre de dessins parfaitement exécutés, n'a jamais pris de leçons de dessin ; dès son enfance, il maniait le crayon et le pinceau, copiant et calquant sans cesse. Après sa sortie du collège, il étudia la médecine et fut reçu docteur, mais il pratiqua peu ; il eut toujours un grand goût pour les sciences et connaissait bien l'anatomie, la botanique, l'histoire naturelle, etc. Mais il n'était pas fait pour visiter et soigner les malades comme ses ancêtres les Falconnet de Lyon. L'étude de la littérature classique, des beaux-arts chez les anciens, comme au moyen âge et chez les modernes, voilà ce qui l'occupait particulièrement. Les ruines l'ont apitoyé de bonne heure. Je l'ai accompagné, il y a bien des années, aux démolitions de plusieurs monuments de Paris [...]. Il y a dans ses cartons plusieurs dessins d'églises d'Athènes en ruines, depuis longtemps complètement détruites »⁸.

6. Parmi les illustres membres de la famille Durand, on compte Camille Falconet (1671-1762), médecin du roi ainsi que Louis Jean Nicolas de Monmerqué-Desrochais (1780-1860), conseiller à la Cour de Paris et membre de nombreuses sociétés savantes.

7. Durand 1884.

8. Ibid., p. 354-355.

Le jeune Durand se destine donc à une carrière de médecin, voie qu'il abandonne rapidement après 1835, date d'obtention de son diplôme de médecine. Ce changement de voie intervient dans un contexte où la France romantique, depuis le début du XIX^{ème} siècle, connaît un formidable regain d'intérêt pour le monde médiéval, après de longues années où les références à l'Antiquité ont régné dans les milieux artistiques et scientifiques. Dans le domaine de l'architecture, cette redécouverte du Moyen Âge se traduit notamment par l'exaltation du patrimoine médiéval et plus particulièrement des cathédrales gothiques, dont la plus célèbre, Notre-Dame de Paris, devient un véritable symbole avec la parution du roman éponyme de Victor Hugo en 1831. C'est à cette période que Durand sillonne le territoire français, parfois en compagnie de son frère, afin d'étudier sur le terrain les monuments historiques et notamment ceux menacés de dégradation ou de destruction. Dès 1832, il tient plusieurs carnets de voyage, la plupart aujourd'hui détruits et dont les titres livrent de précieuses indications sur ses pérégrinations archéologiques⁹. Il se rend notamment dans le nord de la France, dans les Pays-de-la-Loire ainsi qu'en Eure-et-Loir, qui deviendra par la suite son fief. Lors de ses excursions, Durand visite et découvre de nombreux édifices en ruine ou menacés de destruction. Cette période d'exploration, de 1835 à 1838, lui fait prendre conscience de la fragilité du patrimoine chrétien, fragilité confirmée par le tragique incendie de la cathédrale Notre-Dame de Chartres en juin 1836. Il alerte et publie activement dans la presse scientifique pour signaler ces dégradations et dénoncer l'inaction des différentes instances ; notamment à Amiens où il rend compte des restaurations de la clôture du chœur de la cathédrale¹⁰. Par ses alertes, il

9. Ces carnets de voyage étaient conservés à la bibliothèque municipale de Chartres mais furent détruits lors du bombardement allié du centre-ville de Chartres en mai 1944. Nous connaissons aujourd'hui ces documents grâce à l'inventaire effectué par Henri Omont à la fin du XIX^{ème} siècle : Omont et al. 1890.

10. *Bulletin archéologique*, 1840, p. 32.

se fait peu à peu connaître dans le domaine des sciences historiques et rejoint en 1838 un des principaux organes d'études scientifiques de l'époque : le Comité des arts et monuments. Il y rencontre l'archéologue Adolphe-Napoléon Didron, alors secrétaire du Comité, qui l'invite à prendre part à l'expédition archéologique de 1839 afin de découvrir et d'étudier le monde byzantin. Leur périple est documenté par les seize articles publiés par Didron dans la revue des *Annales archéologiques* entre 1844 et 1864¹¹. Ils séjournent tout d'abord à Athènes, nouvelle capitale du royaume de Grèce, avant de rejoindre les principaux sanctuaires byzantins du pays : Daphni, Osios Loukas, Mega Spilaio, les Météores et enfin le mont Athos.

Redécouvrir la Grèce byzantine

Ce voyage de 1839 s'inscrit pleinement dans le contexte de redécouverte de l'architecture byzantine qui s'opère au tournant des années 1830-1840 au sein des milieux érudits. Jusqu'au début du XIX^{ème} siècle, Byzance avait été laissée à la marge des sciences historiques et cela pour plusieurs raisons. Le territoire grec, qui abrite un grand nombre de sanctuaires byzantins est resté, jusqu'à l'avènement du royaume de Grèce en 1831, difficilement accessible pour les voyageurs européens en raison de la domination exercée par le pouvoir ottoman sur la Grèce depuis la seconde moitié du XV^{ème} siècle. Quelques voyageurs font tout de même des excursions en Grèce, tels le naturaliste Pierre Belon (1517-1564) ou les archéologues Jacob Spon (1674-1685) et George Wheler (1651-1724). Mais la plupart de ces érudits manifestent avant tout un intérêt pour le passé antique de la Grèce¹². Cet intérêt marqué pour l'Antiquité est la seconde raison qui explique cette indifférence pour Byzance,

11. Le premier article relatant la première partie de l'itinéraire grec de Didron et Durand, on consultera : Didron 1844, p. 29-36 et p. 172-179.

12. Concernant la découverte de la Grèce antique, on consultera Etienne et Etienne 1990.

restée dans l'ombre de son aînée pendant de longs siècles. Tout au long de l'époque moderne, c'est l'Italie qui concentre principalement l'intérêt des antiquaires, stimulé notamment par les premières fouilles archéologiques à Rome et sur les célèbres sites de Pompéi et d'Herculanum au XVIII^{ème} siècle. Mais c'est également en Italie que les voyageurs découvrent les sanctuaires d'influence byzantine tels que la cathédrale Santa Maria Nuova de Monreale en Sicile, la basilique San Vitale de Ravenne ou encore la basilique San Marco à Venise¹³.

La redécouverte des trésors architecturaux byzantins arrive progressivement à la fin du XVIII^{ème} siècle. Parmi les premiers matériaux iconographiques d'édifices byzantins, on peut citer les dessins du diplomate et peintre français, Louis-Sébastien Fauvel (1753-1838) qui découvrit la Grèce en prenant part aux expéditions du comte de Choiseul-Gouffier (1752-1817), auteur du *Voyage Pittoresque*¹⁴. Les papiers et dessins personnels de Fauvel, dont une partie est conservée à la Bibliothèque nationale de France, montrent avant tout l'intérêt du diplomate pour les vestiges de la Grèce antique¹⁵. Cependant, l'exposition *Byzance retrouvée : érudits et voyageurs français (XVI^{ème}-XVIII^{ème} siècles)*, a mis en lumière les nombreux dessins de Fauvel représentant des édifices byzantins¹⁶. Ces relevés ne témoignent pas pour autant d'un intérêt particulier de Fauvel pour le patrimoine byzantin comme en atteste un extrait d'une lettre envoyée à Fauvel par l'un de ses compagnons de voyage : « N'oubliez pas des vues

des différentes églises grecques. Leur forme est pittoresque [...] »¹⁷.

L'une des étapes primordiales de la redécouverte de Byzance survient en 1828 lors de l'Expédition scientifique de Morée. Alors que la Grèce était insurgée depuis 1821, le gouvernement de Charles X, quelque peu poussé par le mouvement philhellène français qui connaît une diffusion importante dans différentes couches de la société, dépêche un contingent militaire en Morée, actuel Péloponnèse, afin de soutenir les insurgés grecs. À l'instar de l'expédition d'Égypte de Napoléon (1798-1801), des scientifiques de domaines divers sont missionnés par le gouvernement pour collecter des données dans la péninsule du Péloponnèse. Aux géographes et botanistes s'ajoutent des archéologues, architectes et dessinateurs regroupés dans la section d'architecture et de sculpture et la section d'archéologie. Leur objectif : parcourir la Morée munis des textes des géographes antiques, tels que Strabon ou la *Description de la Grèce* de Pausanias, afin de retrouver les sites antiques décrits dans ces textes. L'Antiquité apparaît donc toujours comme la cible principale de ces érudits, mais leurs travaux publiés entre 1831 et 1838¹⁸ montrent la première tentative de documenter de manière scientifique le patrimoine byzantin. On retrouve en effet de nombreuses gravures d'édifices byzantins du Péloponnèse, comme à Navarin (Πύλος) ou Osphino (Όσφινο)¹⁹, qui permettent une ample diffusion en France des premières données archéologiques consacrées à l'architecture byzantine.

C'est à partir des années 1830-1840 qu'arrivent sur le territoire grec les premiers disciples des études architecturales byzantines en France tels l'historien de l'architecture Albert Lenoir

13. Durand fait partie de ces voyageurs qui découvrent l'architecture byzantine sur le sol italien, en particulier à Ravenne, où il se rend en 1836.

14. Choiseul-Gouffier 1782.

15. Il est d'ailleurs considéré comme l'un des pères de l'archéologie en Grèce. À ce sujet, consulter : Zambon 2014.

16. Le catalogue de l'exposition propose ainsi un dossier intéressant sur les travaux de Fauvel, illustré par de nombreux dessins, la plupart relevés entre 1781 et 1793 : Auzépy, Grémois 2001.

17. Citation extraite d'une lettre de Jacques Foucherot adressée à Fauvel conservée à la BnF, *ibid.*, p. 122.

18. Blouet 1831-1838.

19. Village aujourd'hui détruit et anciennement situé entre Navarin et Modon (Μεθώνη).

(1801-1891)²⁰ en 1836, l'architecte lyonnais André Couchaud (1813-1849)²¹ en 1838, ainsi que Didron et Durand en 1839. Ils sont parmi les premiers à publier des ouvrages scientifiques spécifiquement consacrés à Byzance : Couchaud est d'ailleurs l'un des premiers Français à employer le terme « bysantin » pour son ouvrage *Choix d'églises byzantines*, longtemps considéré comme une référence ; Didron publie le *Manuel d'iconographie chrétienne*²², un manuscrit byzantin du moine-peintre Denys de Fourna découvert par Didron sur le mont Athos lors de l'expédition de 1839²³. Au sein de ce groupe de pionniers, Durand est resté en retrait malgré les nombreux relevés effectués lors de ces différents voyages en Grèce. Il a en effet peu publié et ses travaux sont rapidement tombés dans l'oubli après son décès, survenu en décembre 1882. Pourtant la redécouverte et l'étude de son œuvre permettent de mettre en lumière une des premières tentatives magistrales de répertorier l'architecture byzantine.

Le goût romantique de la ruine

L'objectif de l'expédition de 1839 est donc d'effectuer un grand nombre de relevés d'églises byzantines afin de compléter les observations et notes écrites de Didron. Pour cela, ce dernier répartit les tâches entre ses trois dessinateurs et confie à Durand les relevés des peintures des églises byzantines pour ses études sur l'iconographie²⁴. Pour l'archéologue, c'est la première confrontation avec la Grèce et ses vestiges byzantins. Lors de ces premières semaines d'étude dans la nouvelle capitale grecque, les deux compagnons font le

20. Concernant les travaux byzantins de Lenoir, on consultera : Thomine-Berrada 2009, p. 27-42.

21. Couchaud est l'un des premiers à publier un ouvrage consacré exclusivement à l'étude de l'architecture byzantine : Couchaud 1842.

22. Didron 1845.

23. La traduction française du manuscrit byzantin est effectuée par Durand.

24. *Journal de l'Instruction publique et des cultes*, 2 janvier 1839, p. 539.

constat de l'état alarmant du patrimoine byzantin. Les églises byzantines sont en effet meurtries par un manque récurrent d'entretien durant l'époque ottomane, ainsi que des affrontements lors de la révolution grecque de 1821 à 1829. Durand, déjà sensible aux dégradations subies par le patrimoine médiéval français, est ainsi confronté une nouvelle fois à la fragilité des vestiges chrétiens. N'ayant pas les moyens d'agir directement pour les préserver, il prend donc soin de sauvegarder par le relevé architectural ces édifices menacés²⁵. Limité en temps et contraint par les demandes de Didron lors du voyage de 1839, Durand retourne à Athènes au printemps 1843, en compagnie de son frère Julien, où il dispose d'une liberté totale pour l'étude des églises byzantines. Lors de ce second voyage, il élabore un projet d'ouvrage consacré à l'étude architecturale et iconographique de la Grèce byzantine. Mais ce projet n'aboutit jamais pour des raisons inconnues. Ainsi, la majeure partie de notre corpus est issue de ces deux expéditions durant lesquelles Durand documente de manière scientifique et quasi systématique les édifices byzantins visités.

Pour coucher sur le papier ces vestiges byzantins, l'archéologue emploie divers modes de représentation. On distingue en premier lieu les relevés géométraux, outil conventionnel utilisé par les architectes, présentant le plan, la coupe ou l'élévation de l'ensemble ou d'une partie d'un édifice²⁶. On dénombre ainsi une trentaine

25. Didron et Durand participent notamment au sauvetage de la Kapnikaréa, l'une des églises byzantines les plus célèbres aujourd'hui à Athènes. L'église était en effet menacée de destruction, car située sur le tracé de la rue Ermou, l'un des nouveaux axes de voirie prévus par le plan de restructuration urbain de la capitale. Cet épisode est retranscrit dans Didron 1844, p. 39-40.

26. On consultera sur le catalogue des œuvres en ligne du musée d'Orsay un dessin numérisé de Durand présentant les nombreuses facettes de l'église des Saints-Asomati et Saint-Georges à Athènes, près du temple de Thésée : [en ligne] https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?no_cache=1&numid=111728&cHash=d40e9298b3 [consulté le 20/04/2021]

de plans d'églises de qualité inégale, certains présentant minutieusement toutes les mesures de l'édifice, d'autres plus schématiques, ne dévoilant que la structure de l'édifice. Ces relevés sont plus rares dans les travaux de Durand. Cette rareté peut s'expliquer par l'intérêt moindre du dessinateur pour ce type de représentation et par la difficulté de reconstituer le plan d'églises dans un état de délabrement avancé. Dans ces relevés, Durand s'attache ainsi principalement à la représentation des décors iconographiques, aux vues perspectives représentant l'édifice dans son contexte géographique immédiat, ainsi qu'aux vues resserrées sur la façade ou l'abside d'un édifice. Dans ces différentes vues, les ruines occupent une place importante en tant qu'objet scientifique mais également esthétique. Sujet romantique par excellence, les ruines byzantines offrent à l'archéologue des paysages pittoresques mêlant architecture en ruine et végétation foisonnante reprenant peu à peu ses droits sur l'édifice²⁷. Cette représentation des ruines est certainement influencée par la tradition des vues pittoresques en vogue à partir du XVIII^{ème} siècle avec la publication de gravures représentant des paysages et des ruines antiques, dans les récits de voyageurs tel que l'illustre *Voyage Pittoresque* du comte de Choiseul Gouffier ou *La Grèce : vues pittoresques et topographiques* d'Otto Magnus von Stackelberg (1787-1837)²⁸. Mais au-delà de leur aspect pittoresque, ces représentations sont un moyen pour Durand d'immortaliser l'édifice à une époque où l'administration du roi Othon I^{er} ne se souciait guère de la préservation de son patrimoine byzantin.



Figure 1 - Paul DURAND, *Vue d'une ruine non identifiée à Athènes*, 1839 (collection privée de Mme Alexandra Charitatou).

Deux relevés de ruines athéniennes illustrent les intérêts du dessinateur oscillant entre souci de précision scientifique et manifestation d'une sensibilité romantique. Le premier relevé (Fig. 1) date du premier voyage en Grèce de Durand de 1839 et montre les ruines d'une église byzantine d'Athènes, aujourd'hui disparue, dont le nom et l'emplacement exacts n'ont pu être identifiés. L'attention du dessinateur se porte sur l'édifice, au centre de la composition, et dont il ne reste que le chœur et une portion du mur sud. Durand prend soin de reproduire les éléments architecturaux encore intacts, l'appareil de maçonnerie, et représente de façon minutieuse le décor peint dans l'abside ainsi que les petits arbustes foisonnant à l'intérieur et autour de l'édifice. À l'arrière-plan se profile une villa entourée de hauts murs, et à droite de l'église, on aperçoit ce qui semble être des habitations. On notera également la présence d'un *evzone* devant ces habitations, placé ici pour marquer l'échelle du dessin. Ces fantassins grecs deviennent un symbole pictural récurrent dans la peinture romantique du début de siècle représentant des épisodes de la guerre d'indépendance grecque²⁹. Durand fait donc le choix de représenter la ruine et le paysage qui l'entoure. Il crée ainsi un contraste singulier entre l'édifice médiéval en ruine et la riche

27. Sur la réception de la ruine depuis les premiers temps chrétiens jusqu'au XXI^{ème} siècle, voir Lours 2020.

28. Stackelberg 1834.

29. Les *evzones* apparaissent dans de célèbres peintures telles que le *Massacre de Chios* d'Eugène Delacroix (1824). Pour le sujet de la représentation de la guerre d'indépendance dans la peinture romantique, consulter *La Grèce en révolte, Delacroix et les peintres français : 1815-1848*, 1996.

villa à l'arrière-plan, symbole de la renaissance d'Athènes dans les années 1830-1840, qui voit la floraison d'édifices de style néo-classique. C'est donc un moyen pour le dessinateur d'immortaliser l'édifice et son état de conservation en 1839 et par la même occasion de le sauver de l'oubli. Le second relevé (Fig. 2), daté de 1843, représente une vue intérieure de l'église de la Présentation de Jésus au temple (Υπαπαντή), près de l'Acropole à Athènes, édifice également détruit. Le dessinateur porte une nouvelle fois son attention sur l'abside et sur le mur oriental. On y voit cette même préoccupation de reproduire les fresques peintes ainsi que les divers éléments architecturaux encore intacts. On aperçoit notamment l'imposante portion d'arcade, délimitant deux nefs de l'église et dont le pilier est englouti par la terre et recouvert de végétation en 1843.



Figure 2 - Paul DURAND, *Vue intérieure de l'église de l'Υπαπαντή*, 1843 (collection privée de Mme Alexandra Charitatu).

Conclusion

Ainsi, par le biais du relevé architectural, Durand met au point une méthode scientifique tentant de sauvegarder les édifices byzantins, menacés de ruine et de l'oubli. Après le premier aperçu de 1839, il se donne pour mission de dresser un panorama quasi exhaustif du patrimoine byzantin athénien qui ne vit malheureusement jamais le jour. Les différents modes de représentation employés par le dessinateur tels que les relevés géométraux ou les vues perspectives, démontrent néanmoins la sensibilité romantique de l'époque pour l'objet esthétique qu'est la ruine architecturale et dont l'œuvre de Durand regorge. Il lègue ainsi un

précieux corpus artistique et documentaire qui permet aujourd'hui d'apporter un nouvel éclairage au développement de l'architecture byzantine en tant que discipline scientifique à part entière. Loin d'être une figure de second plan comme il a longtemps été dépeint par l'historiographie, Durand a activement contribué à la redécouverte de Byzance et de son architecture qui n'a malheureusement reçu qu'un accueil mitigé dans les milieux artistiques et scientifiques français lui préférant l'étude du patrimoine gothique.

Bibliographie

Auzépy, Grémois 2001 : Auzépy M.-F., Grémois J.-P. (dir.), *Byzance retrouvée : érudits et voyageurs français (XVI^{ème}-XVIII^{ème} siècles)*, cat. expo., Chapelle de la Sorbonne, Paris, 13 août-2 septembre 2001, Paris, Centre d'études byzantines, néo-helléniques et sud-est européennes, EHESS : Publications de la Sorbonne, 2001.

Blouet 1831-1838 : Blouet A., *Expédition scientifique de Morée, ordonnée par le gouvernement français. Architecture, sculpture, inscriptions et vue du Péloponnèse, des Cyclades et de l'Attique, mesurées, dessinées*, Paris, Firmin Didot, 1831-1838.

Bouras 2017 : Bouras C., *Byzantine Athens, 10th-12th centuries*, London-New-York, Routledge, 2017.

Bulletin archéologique, vol. 1, Paris, 1843, p. 32.

Choiseul-Gouffier 1782 : Choiseul-Gouffier M.-G.-F., *Voyage pittoresque de la Grèce*, t. I, Paris, 1782.

Chondrogiannis 2017 : Chondrogiannis S., *Byzantium in the world: artistic, cultural and ideological legacy from the 19th to the 21st century*, Thessalonique, Aristotle University of Thessaloniki, Center for Byzantine Research, 2017.

Couchaud 1842 : Couchaud A., *Choix d'églises byzantines en Grèce*, Paris, Didron, 1842.

Didron 1844 : Didron A.-N., « Voyage archéologique en Grèce chrétienne », *Annales archéologiques*, 1, 1844, p. 29.

Didron 1845 : Didron A.-N., *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine*, Paris, Imprimerie royale, 1845.

Durand 1884 : Durand J., « Peintures de l'église de Bethléem », *Bulletin monumental*, 5^e série, 12, 1884, p. 354-367.

Etienne et Etienne 1990 : Etienne F. et Etienne R., *La Grèce antique, archéologie d'une découverte*, Paris, Gallimard, 1990.

Journal de l'Instruction publique et des cultes, v. 8, n°1, 2 janvier 1839, p. 539.

Kalantzopoulou 2002 : Kalantzopoulou T., *Μεσαιωνικοί ναοί της Αθήνας από σωζόμενα*

σχέδια του Paul Durand, Ελληνικό Λογοτεχνικό και ιστορικό αρχείο, Athènes, Ellèniko Logo-techniko kai istoriko archeio, 2002.

La Grèce en révolte, Delacroix et les peintres français : 1815-1848, cat. expo., Paris, Musée national Eugène-Delacroix, 8 octobre – 13 janvier 1997, Paris, Réunion des musées nationaux, 1996.

Lours 2020 : Lours M., *Églises en ruine : des invasions barbares à l'incendie de Notre-Dame*, Paris, Les éditions du Cerf, 2020.

Meurice 2015 : Meurice C., « Paul Durand I : l'art chrétien d'Eure-et-Loir et d'Orient », *Études coptes*, XIII, 2015, p. 201-214.

Meurice 2016 : Meurice C., « Paul Durand II : les conditions réunies d'une archéologie copte », *Études coptes*, XIV, 2016, p. 31-45.

Nayrolles 2005 : Nayrolles J., *L'invention de l'art roman à l'époque moderne, XVIII^{ème}-XIX^{ème} siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005.

Omont *et al.* 1890 : Omont H., Molinier E., Couderc C., Coyecque E., *Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France – Chartres*, t. XI, Paris, E. Plon, 1890, p. 430-436.

Stackelberg 1834 : Stackelberg O. M. (von), *La Grèce : Vues pittoresques et topographiques*, Paris, L.F. d'Osterwald, 1834.

Thomine-Berrada 2009 : Thomine-Berrada A., « L'Orient d'Albert Lenoir (1801-1891). Voyages, lectures, écritures », in Oulebsir N. et Volait M. (dir.), *L'Orientalisme architectural entre imaginaires et savoirs*, Paris, CNRS – Picard, 2009, p. 27-42.

Zambon 2014 : Zambon A., *Aux origines de l'archéologie en Grèce : Fauvel et sa méthode*, Paris, CTHS, 2014.

SE REPRÉSENTER PENDANT LA NUIT : MOYENS DE LA CONNAISSANCE NOCTURNE DANS LES THÉORIES ET IMAGES DU RÊVE AU XIV^{ÈME} SIÈCLE

Introduction

Répresentation apparaît aujourd’hui comme un terme incontournable de la philosophie de l’esprit, à tel point que certaines de ses polarités théoriques sont parfois désignées comme « représentationnalistes » ou « anti-représentationnalistes¹ ». Ce n’est cependant principalement qu’à partir de la fin du XII^{ème} siècle, que *repraesentatio*, dans les traductions latines de la philosophie d’Aristote et de ses commentaires arabes, s’affirme comme terme de la réflexion sur les moyens de la connaissance sensible et intellectuelle².

Comme le suggère Henrik Lagerlund dans *Representation and objects of thought in medieval philosophy*, l’usage répété du terme *repraesentatio* dans un contexte psychologique trouverait son origine principale dans les traductions latines du philosophe arabe Avicenne, notamment dans le *Liber de Anima*, généralement considérée comme un commentaire du *De Anima* d’Aristote³. Le terme y est employé en particulier pour désigner les représentations mentales des sens internes, catégorie d’Aristote rassemblant des facultés de réception, conservation et recréation d’images à partir de premières perceptions sensorielles. La traduction d’Avicenne parle donc des représentations du sens commun, de la fantaisie, de l’imagination, de la mémoire, et de l’estimative. Ces représentations, en tant qu’elles concernent surtout les sens et reproduisent l’aspect singulier sans la matière, sont proches théoriquement du concept d’image. Dans son commentaire du *De Anima*, Thomas d’Aquin compare ainsi les représentations de l’imagination à une peinture⁴. Ce sont à partir de ces représentations singulières que l’intellect extrait ce qui lui permet d’intelliger l’essence des choses, et d’accéder ainsi à une connaissance de l’universel⁵.

Marlène Béghin

Marlène Béghin est en 2^{ème} année de doctorat à l’EPHE - PSL, dans la mention RSP. Elle prépare une thèse intitulée : Les rêves dans les images médiévales de 1300 à 1450, pour une anthropologie esthétique du songe prophétique, sous la direction de Christophe Grellard (EPHE - PSL) et le coencadrement de Pierre-Olivier Dittmar (EHESS). Ses laboratoires de rattachement sont le Laboratoire d’études sur les monothéismes (LEM, EPHE), ainsi que le Groupe d’anthropologie historique de l’occident médiéval (GAHOM, EHESS).

1. Pour la théorie représentationnelle au XX^{ème}, voir en particulier Drestke 1995.

2. Lagerlund 2007, p. 18-25.

3. Ibid.

4. « *aliquid apparet nobis secundum phantasiam, similiter nos habemus, ac si consideremus in pictura aliqua terribilia vel sperabilia* », Thomas d’Aquin, *Sentencia De anima*, lib. 3, l. 4, n. 20.

5. Je ne résume ici que de manière simplifiée. Pour le détail de la psychologie d’Avicenne dans ses traductions latines, voir par exemple Hasse 2000.

Passé ainsi en latin le vocabulaire théorique d'une philosophie de la connaissance aristotélicienne où la connaissance du réel, qu'elle soit singulière ou universelle, peut s'établir par le moyen de représentations mentales dont l'acception théorique est proche de celle de l'image, et du traitement réflexif de ces représentations par certaines parties de l'âme.

La Bible, les Pères de l'Église puis les scolastiques, reconnaissent cependant l'existence de certaines images mentales pouvant ouvrir à une connaissance supérieure et universelle, alors même que l'âme ne semble pas en mesure de les traiter réflexivement afin d'en abstraire l'essence : les rêves prophétiques. La raison durant le sommeil est comme « liée », dit par exemple Saint Thomas à la suite d'Aristote dans son commentaire de *l'Éthique à Nicomaque*⁶, tandis que déjà Augustin d'Hippone, dans les *Confessions*, s'interrogeait sur ce qui advenait durant le sommeil au soi et à la « raison vigilante » : « Et cependant quelle différence entre moi et moi, dans cet instant de passage au sommeil, de retour à la veille ! Où est cette raison vigilante contre de telles séductions ? »⁷.

Les représentations nocturnes et leur potentielle valeur prophétique, bien que parts essentielles de la théologie chrétienne, constituent en quelque sorte un point aveugle, ambigu, dont les structures psychologiques théorisées en fonction d'un état de veille ne permettent souvent de rendre compte que par la négation.

Je m'intéresserai ici à cet « envers » psychologique et épistémologique, que constitue la possibilité de connaissance par les représentations nocturnes, et me pencherai sur un corpus se prêtant particulièrement à une réflexion sur les moyens de la connaissance et la fonction de la représentation : au XIV^{ème} siècle, les manuscrits

illustrés de traduction en langue vernaculaire des traités de philosophie grecque, arabe et latine.

Charles V (r. 1364-1380) joua, en France, un rôle tout particulier dans ces traductions de textes anciens et médiévaux, puisqu'il en aurait commandé plus de trente du latin au français⁸. À la différence de la grande majorité des traités de philosophie en latin, ces traductions françaises sont pour la plupart richement enluminées. Réalisées à des fins de délectation esthétique dans le cadre de copies de luxe, les miniatures participent aussi à l'expression de certains concepts et sont parfois explicitement citées par le traducteur en tant que supports de transmission théorique⁹. À l'exception de travaux comme ceux de Claire R. Sherman, Christel Meier ou Brigitte Roux¹⁰, ces manuscrits restent encore pourtant peu étudiés dans le fonctionnement conjoint du texte et des images.

Comment sont appréhendées les représentations mentales de l'homme qui dort dans ce nouveau cadre vernaculaire et illustré du XIV^{ème} siècle ? Je présenterai ici un échantillon de l'état actuel de mes recherches, dont l'objectif est de proposer une anthropologie historique du rêve au XIV^{ème} siècle, à partir de la double source des traités théoriques et des images. Je montrerai comment l'ambiguïté cognitive de l'homme qui dort, loin d'être résolue, est au contraire enrichie d'un lexique et d'une iconographie nouveaux grâce au fonctionnement conjoint des traductions et des images.

8. *Pour une anthologie commentée des traductions françaises au XIV^{ème} siècle* : Brucker 2020.

9. Ainsi Nicole Oresme, au début de la première copie destinée à Charles V de *Les Politiques et le yconomique d'Aristote* (France, collection privée), explique-t-il la présence de représentations picturales de six types de régimes politiques, par leur importance conceptuelle dans l'argumentation d'Aristote : « Et donques ces .vi. policies sont principals, et sont aussi comme les elemenz et les principes de toutes autres. Et pour ce sont yci au commencement du livre pourtraittes et figurées. » [f. 2]. Texte transcrit dans Sherman 1995, p. 325.

10. Sherman 1995 ; Meier 1997 ; Roux 2009.

6. « *ligatur iudicium rationis* », Thomas d'Aquin, *Sententia Ethicorum*, lib. 1, l. 20, n. 4.

7. Augustin, *Confessions*, X, 30, 41.

L'ambiguïté cognitive de l'homme qui dort : entre représentations imparfaites et connaissance supérieure

La description du sommeil et le rêve s'inscrivent, dans ces traductions, dans le nouveau vocabulaire psychologique que les auteurs travaillent à normaliser en ancien et moyen français.

Ainsi l'auteur de *Li Ars d'amour, de vertu et de boneurté*¹¹, commentaire peu étudié de l'*Éthique à Nicomaque* d'Aristote et à l'attribution incertaine, mais dont la datation autour de 1300 précède de plus d'un demi-siècle les luxueux manuscrits de la traduction de Nicole Oresme pour Charles V, consacre-t-il un livre entier au détail de la structure et des opérations de l'âme selon Aristote¹². Bien que l'ensemble du traité *Li Ars d'amour* s'appuie sur le commentaire de Thomas d'Aquin *Sententia libri Ethicorum* au point que les phrases françaises apparaissent le plus souvent calquées sur le latin de ce dernier, le livre consacré aux opérations de l'âme est un ajout propre au texte français. Cet ajout, même s'il reprend lui aussi Thomas d'Aquin (cette fois-ci les développements sur l'âme dans la *Summa theologica*¹³), témoigne sans doute de l'importance accordée par l'auteur à la transmission en français du détail de la psychologie d'Aristote¹⁴. Beaucoup des termes qu'il emploie pour traduire la division aristotélicienne de l'âme en différentes facultés, sont en effet reportés et définis dans un glossaire au début du manuscrit.

Ainsi la faculté végétative de l'âme, commune selon Aristote aux végétaux, aux animaux et aux hommes, et consacrée aux opérations liées

à la reproduction et à la nutrition, est nommée « végétative » ou « virissant », ces deux termes étant également utilisés pour se définir l'un l'autre dans le glossaire. La faculté sensitive, commune aux animaux et aux hommes, est nommée « le sentant », et est le lieu des « sanlances » et « ymagenes », également nommées dans le glossaire « espesce » ou « impressions ». C'est à partir de ces représentations que la faculté rationnelle, nommée ici « le raisonnant u entendans », peut extraire une connaissance universelle. Ces facultés sont dans une relation d'interdépendance, mais aussi, dans l'ordre idéal vertueux, de subordination de la végétative et de la sensitive à la raison¹⁵.

Le sommeil, contrairement à cet ordre idéal vertueux, est caractérisé par la prééminence de la faculté végétative, plus opérante qu'à l'état de veille : [la faculté végétative] « *oeuvre plus est ens es gens en dormant k'en villant* »¹⁶. L'homme qui dort est ainsi réduit aux opérations les plus basiques du vivant, tandis que les facultés sensibles et rationnelles, elles, sont dans un état de passivité. Il ne fait donc théoriquement pas de représentations, ces dernières dépendant des facultés sensibles et rationnelles, et ne se distingue ainsi plus ni des bêtes ni même des plantes. Cette passivité psychologique a pour conséquence une certaine indifférenciation éthique : l'homme endormi n'est, en acte, ni bon ni mauvais, car c'est principalement par la faculté rationnelle que « *les gens sont loet u blasmet et tenu pour bon u por malvais* »¹⁷.

Plus d'un demi-siècle plus tard, Nicole Oresme, dans sa traduction de l'*Éthique à Nicomaque* pour Charles V¹⁸, développe dans ses gloses la métaphore végétale induite par le concept de « faculté végétative », et mentionne la difficulté à caractériser l'homme endormi qui en découle : « *Car celui qui dort ne fait nulle operacion et*

11. *Édition du texte* : Petit 1867-1869.

12. *Pour le livre dédié à la description des différentes facultés de l'âme* : *Op. cit.*, p. II, l. 1, p. 185-213.

13. *En particulier Thomas d'Aquin, Summa theologica*, I^a, q. 75-80.

14. *Pour un aperçu général du traité et ses sources* : Collet 2011.

15. Petit 1867-1869, p. II, l. 1, p. 185-213.

16. *Op. cit.*, p. II, l. 1, ch. 1, p. 185.

17. *Ibid.*

18. *Édition du texte* : Menut 1940.

*est comme l'arbre en yver qui ne porte feuille ne fleur ne fruit, et pour ce ne cognoist l'en pas bien aucune foiz de quel nature il est »*¹⁹.

Les « *fantasies des songes* » chez Oresme²⁰, ou bien les « *ymagenes* » qui semblent présentes en dormant dans *Li Ars d'amour*²¹, sont les seuls cas d'activité possible des facultés sensibles et rationnelles, et donc de distinction en acte entre l'homme endormi et la plante. De telles opérations sont cependant imparfaites, précise Oresme en glose²², et font l'objet d'une erreur cognitive de la part des parties susceptibles d'assurer la saisie réflexive de la connaissance. Dans *Li Ars d'Amour*, c'est le « sens commun » qui se trompe en prenant les images du sommeil comme des choses réellement présentes²³, et ce sont à la fois les « *sens* » et la « *pensée* » qui sont « *liée* » chez Nicole Oresme²⁴.

Le sommeil et le rêve apparaissent dans ces commentaires d'Aristote comme des temps d'entrave ou d'absence de certaines facultés, sortes de parenthèses d'incomplétude psychologique. De même que leur description n'occupe d'ailleurs qu'une place marginale dans ces mises en place en français d'un vocabulaire psychologique, toujours mentionnés en glose ou glissés à propos d'autres thèmes, la difficulté à les saisir conceptuellement est reconnue, et ils sont théoriquement relégués en marge des opérations de la connaissance.

19. *Op. cit.*, Nicole Oresme, *Le Livre de Éthiques d'Aristote*, l. 1, ch. 20, gl. 6, p. 142.

20. *Ibid.*

21. « *et che ki sanle en dormant ke les choses soient présentes* », *Li Ars d'amour*, p. II, l. 1, ch. 10, p. 202.

22. « *Et quant l'en dort, la vertu sensitive et la vertu intellectuelle ne ont adonques nulle operacion se ce n'est aucunes fois en songant ; et teles operacions sont imparfaictes.* », Nicole Oresme, *Le Livre de Éthiques d'Aristote*, l. 10, ch. 11, gl. 5, p. 515.

23. *Li Ars d'amour*, p. II, l. 1, ch. 10, p. 202.

24. Nicole Oresme, *Le Livre de Éthiques d'Aristote*, l. 7, ch. 5 et 6, p. 373-375. *La pensée et les sens liés sont une caractéristique commune aux dormeurs, incontinents, malades, gens ivres, fous et enfants*

Dans le même contexte des commandes de traductions de Charles V cependant, d'autres textes combinant théories tardo-antiques chrétiennes du rêve, matériel médical arabe et philosophie aristotélicienne, s'attardent plus longuement sur le sujet et en développent l'ambiguïté en d'autres termes.

Ainsi du *Livre des Propriétés des choses*, traduction en moyen français achevée en 1372 par Jean Corbechon à la demande de Charles V, depuis l'original latin *De Proprietatibus rerum*, encyclopédie terminée entre 1230 et 1240 par Barthélémy l'Anglais²⁵. On lit dans le chapitre 27 du livre 6 consacré aux rêves et au sommeil, que « *Songe est une disposicion des dormans par laquelle moult de semblances de diverses choses sont empraintes en la personne de ceuls qui dorment par leur ymaginacion* » [f. 87r]. On retrouve ici les acceptions aristotéliciennes des termes « *empraintes* », « *semblances* » ou « *ymaginacion* », que l'auteur de *Li Ars d'amour* citait également dans son glossaire. S'ensuivent cependant les mentions des autorités chrétiennes les plus couramment invoquées en ce qui concerne le rêve : Macrobe, Grégoire de Tours et quelques lignes plus bas Augustin d'Hippone. L'intéressant est que ce recours aux autorités chrétiennes ne délie en aucun cas la question du rêve de celle de la connaissance, à la différence près qu'elles tendent à se concentrer sur la question du sens plus que, comme Aristote, sur celle des opérations. Ces trois autorités proposent en effet des classifications hiérarchiques de différents types de rêves en fonction de leur valeur épistémologique. Certains, envoyés par le diable, sont trompeurs, mais d'autres peuvent être apportés par les anges et ouvrir à une connaissance supérieure des réalités divines. S'ensuit cependant à nouveau une description en termes psychologiques :

25. *Les extraits que je transcrirai ici sont tirés du manuscrit BnF fr. 16993, dont la présence dans la librairie de Charles reste incertaine (Delisle 1907, p. I, no XLII, p. 230-235), mais dont la réalisation à la fin du XIV^{ème} siècle à Paris l'assimile temporellement et géographiquement aux autres manuscrits de traductions réalisés pour Charles V.*

« *l'ame quant le corps dort regarde en songant les ymages et les semblances des choses dont elle a eu experience en veillant parmi le corps.* » [f. 87r].

Alors que dans les traductions d'Aristote, seules les facultés les plus basiques du corps sont en opération durant le sommeil, ici les choses s'inversent puisque c'est le corps qui est endormi, ce qui permet à l'âme de se libérer momentanément de son « *applicacion* » diurne à la chair [f. 87r] : rendue momentanément à sa nature spirituelle, elle peut ainsi se contempler avoir été conjointe au corps.

Le sommeil ouvre alors non seulement la possibilité d'une connaissance supérieure des réalités divines, mais aussi d'une contemplation réflexive de soi à soi. Il s'agit cependant d'une réflexivité de rêve, portant sur des images dont les traducteurs d'Aristote comme des encyclopédies à la croisée d'influences antiques et chrétiennes, ont souligné l'intrinsèque mouvance et ambiguïté.

L'enjeu principal est alors de savoir interpréter ces images.

Le sommeil, lieu d'interrogation de la valeur épistémologique de l'image dans la connaissance du réel

Il est intéressant de voir que dans ces manuscrits, non seulement le thème du rêve est souvent lié dans les textes aux interrogations sur le statut des signes et images, mais encore que ces réflexions épistémologiques peuvent se voir accompagnées de représentations picturales de rêves sans pourtant qu'il en soit fait mention dans le texte.

Je m'attarderai sur une miniature du manuscrit BnF fr. 22912, premier volume de *La Cité de Dieu*, traduction en deux volumes du *De Civitate Dei contra paganos* d'Augustin d'Hippone, achevée

vers 1375 par Raoul de Presles à la demande de Charles V²⁶ (Fig. 1).



Figure 1 - « Le Songe de Scipion », La Cité de Dieu, traduction par Raoul de Presles du *De Civitate Dei contra paganos* de Saint Augustin, BnF fr. 22912, Paris, vers 1376, Livre IV, f. 178v. (Gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France).

Il s'agit de la miniature qui ouvre le livre IV, consacré notamment à démontrer que la grandeur de l'empire romain n'était pas liée à la puissance de ses dieux païens, mais au seul vrai Dieu chrétien [f. 178v]. Cette image est identifiée par les catalogues de la BnF comme « songe de Scipion », alors que le texte n'en fait une mention que très allusive.

L'iconographie est en effet similaire pourtant, à l'immense majorité des représentations de rêves au XIV^{ème} siècle, qu'il s'agisse d'enluminures de manuscrits, de fresques d'église ou même de sculptures : le dormeur est juxtaposé à côté du contenu de son rêve, parfois isolé par la composition ou l'iconographie comme pour désigner un autre niveau de représentation, parfois occupant l'espace du dormeur sans distinction particulière. Le bras replié et soutenant la tête endormie, est également extrêmement fréquent dans les représentations de rêves.

Le « Songe de Scipion » est quant à lui un songe très connu des théoriciens du rêve tout au long du Moyen Âge. Ce songe est raconté par Cicéron au livre VI du *De Republica* (54 av. n. è.), et transmis

26. Pour l'édition du texte à partir du manuscrit BnF fr. 22912 : Bertrand 2013 et 2015 ; Stumpf et al. 2021.

par Macrobe sous le titre *Commentarium in Ciceronis Somnium Scipionis* (première moitié du V^{ème} siècle). Ce dernier établit à partir du récit une classification des différents types de faux et vrais rêves, qui est encore si répandue au XIV^{ème} siècle que la plupart des traducteurs de mon corpus la citent dès que leur propos touche au rêve.

Dans ce songe, Scipion Emilien, tribun militaire au II^{ème} siècle avant notre ère, se voit révéler par son grand-père adoptif un certain nombre de vérités cosmologiques et prédire sa victoire sur Carthage, livrée aux païens et au désordre. Dans la miniature du Livre IV de *La Cité de Dieu*, la forme circulaire aux murs crénelés symbolisant une ville ; les personnages qui sont affrontés en deux groupes avec leurs coiffes, leurs barbes et leurs phylactères aux caractères d'aspect hébraïque, pourraient en effet être interprétés comme la représentation d'impies se disputant dans la ville de Carthage. Cette interprétation semble renforcée par la présence des deux idoles dorées à droite. Le personnage endormi serait alors bien Scipion Emilien, voyant en rêve la discorde décrite par son grand-père adoptif.

Comme la plupart des théoriciens, Raoul de Presles connaît en effet ce songe et cite d'ailleurs Macrobe un peu plus loin au folio 184v : « *Dont Tule [Cicéron] en son livre qu'il fist De Republica selon ce que racompte Macrobe De Sumpnio Scipionis* »²⁷. Il le cite cependant à propos de la justice, et non pour rapporter le rêve en question. La seule autre mention de rêve dans ce livre IV n'est faite par ailleurs qu'au chapitre 26 [f. 214r], et est donc relativement éloignée de la miniature en termes de folios. Il s'agit de plus d'un tout autre sujet, un rêve fait par un paysan nommé Titus Latinus, et que Raoul de Presles ne commente même pas dans son « *Exposicion* » sur le chapitre aux folios 214v-215r.

Pourquoi alors une telle illustration, alors même que les neuf autres miniatures ouvrant

27. Raoul de Presles, *La Cité de Dieu*, vol. 1, t. 2, l. IV ch. 4, p. 60-61.

chacune un livre du manuscrit, sont beaucoup plus directement identifiables à des épisodes explicitement rapportés par le texte ? Mon hypothèse est que l'ensemble du programme iconographique du manuscrit, d'ailleurs probablement élaboré par Raoul de Presles lui-même selon la notice de la BnF²⁸, insiste en parallèle du texte sur la potentialité trompeuse ou révélatrice des images, et que la représentation du songe de Scipion peut se comprendre dans cette perspective. En effet sur six des dix miniatures qui ouvrent les livres, sont représentées des idoles païennes, images trompeuses donc. Aux livres VIII et IX [f. 341v et f. 383r], des figures de dieux similaires stylistiquement aux idoles et entourées de démons sont contemplées, au livre X enfin [f. 407v], la véritable image de Dieu qu'est le Christ les remplace comme objet de contemplation.

Par ailleurs, la miniature ouvrant le livre V [f. 227r] conserve encore visuellement le thème du sommeil présent dans celle du Songe de Scipion au livre IV [f. 178v], puisque deux personnages sont au lit à gauche, et deux autres se tiennent à leur chevet en brandissant des instruments d'astronomie. La scène renvoie à une argumentation développée au chapitre 3 du livre V²⁹, destinée à prouver la vanité de l'astrologie et sa prétention à prédire le futur à partir des mouvements célestes. Au rêve oraculaire reçu par Scipion dans la miniature ouvrant le livre IV, succède ainsi la représentation au livre V de mauvais interprètes concentrés sur des signes célestes non porteurs de vérité, les astronomes. Les thèmes du sommeil et des songes sont ainsi associés à celui des vrais ou faux présages dans deux miniatures de suite.

28. <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc781739>. Notice rédigée par Marie-Hélène Tesnière ; mise à jour par Véronique de Becdelièvre (octobre 2018). Lien consulté le 20/04/2021.

29. Raoul de Presles, *La Cité de Dieu*, vol. 1, t. 2, l. V, ch. 3, p. 247-248.

Par ailleurs, Raoul de Presles, dans son « *Exposicion* » au chapitre 4 du livre IV, quelques lignes après avoir cité le Songe de Scipion de Macrobe à propos de la justice, rapporte une réflexion sur le sens qu'il est possible de conférer à des œuvres visuelles. Il s'agit dans ce cas de la justice :

« *Quel merveille car il dit que par les anciens peintres et gouverneurs des cités elle estoit peinte et figurée pres que en ceste maniere. C'est assavoir que elle avoit fourme et et vestement d'une vierge. Elle estoit ressoingnable et fort et puissant de regart. [...] Et par la significacion de celle ymage, il vouldrent entendre que celi qui a le gouvernement de justice doit estre grant personne, sainte, cruel, sans corrupcion* »³⁰.

Ces exemples de *La Cité de Dieu* montrent l'importance de mettre en rapport les descriptions philosophiques du rêve, avec le contexte parfois différent de ses occurrences thématiques et picturales. Le rêve apparaît ici non pas dans le contexte de clarifications psychologiques, mais dans une réflexion sur l'image qui, avec le développement final sur la peinture de la justice, ouvre les questions épistémologiques et herméneutiques sur celle des moyens. Depuis l'interrogation des vraies et fausses religions, et de la manière dont les différents signes du ciel peuvent être interprétés, le fonctionnement conjoint du texte et des images semble ainsi ouvrir la suivante : comment une image en tant que création artistique peut-elle signifier ?

Comment l'image pense le rêve, espaces intermédiaires et perméabilité de l'ego

Dans une autre des traductions commandées par Charles V, une image de rêve intervient également en relation avec une glose sur le Songe de Scipion, et semble ajouter par sa composition de nouveaux éléments à la réflexion.

Il s'agit de la miniature qui ouvre le chapitre 7 « *Des songes* », au Livre 1 du manuscrit BnF fr. 9749 *Les Faits et Paroles Mémorables des Romains*, traduction (inachevée) par Simon de Hesdin entre 1375 et 1380 des *Facta et dicta memorabilia Romanorum* de Valère-Maxime³¹ (Fig. 2).



Figure 2 - « Asclepiades racontant son songe à Auguste », *Les Faits et paroles mémorables*, traduction par Simon de Hesdin des *Facta et dicta memorabilia Romanorum* de Valère-Maxime, BnF fr. 9749, Paris, 1375-80, f. 47r. (Gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France).

Cette image illustre un rêve qu'on peut lire au folio suivant [f. 48r], qui est, précise Simon de Hesdin, « *ce que Macrobe appelle oracle* » [f. 48v]. Octave, futur empereur Auguste, malade et alité, ne s'est pas rendu au combat contre ses ennemis. Son médecin, averti en songe par la déesse Minerve que Octave ne doit pas rester au

30. *Op. cit.*, l. IV, ch. 4, p. 60-61.

31. *Les extraits que je transcrirai sont tirés de ce manuscrit (BnF fr. 9749).*

lit, transmet l'avertissement à Octave qui retourne immédiatement au champ de bataille. Ses ennemis s'introduisent alors dans sa maison et percent le lit qu'il vient de quitter de coups d'épées.

Dans l'image, c'est Octave, et non le médecin rêveur, qui est représenté couché.

Sans le texte, il serait tout à fait possible de voir en Octave le rêveur, et en Minerve et le médecin, des personnages de son rêve. Il se pourrait également que tout cela ne soit encore que le rêve du médecin, se rêvant avertir Octave comme le lui indique Minerve.

Par ailleurs, le médecin comme Octave semblent éveillés puisqu'ils ont les yeux ouverts, mais Minerve est encore à leurs côtés, et a même plus de présence visuelle que le médecin puisque sa lance qui dépasse devant le pied du lit l'inscrit dans une certaine tridimensionnalité. Peut-être annonce-t-elle également les lances des ennemis qui perceront le lit. On reconnaît la « *dieuesse de la sapience* » [f. 48r] au *gorgoneion* sur l'égide, masque de Méduse au pouvoir prophylactique, ouvrant encore un autre degré de représentation puisque image dans l'image mentale qu'est le rêve. En ce dernier quart du XIV^{ème} siècle où la grisaille connaît une certaine vogue et s'utilise par exemple pour la représentation d'images dans l'image, afin de clarifier les différents niveaux sémantiques, ici le *gorgoneion* est peint dans les mêmes teintes que les autres visages « réels », et regarde d'ailleurs Octave au même titre qu'un personnage. Il est difficile d'identifier avec certitude, dans cette miniature, les représentations de la réalité, du rêve, d'autres images ou même de distinguer le présent des signes du futur.

Pourtant il s'agit bien d'un rêve oraculaire, c'est-à-dire une représentation nocturne, qui permet ici d'entrevoir ce que la veille n'aurait pas dévoilé. Comme le précise Simon de Hesdin d'après Porphyre de Tyr :

« *Toute verité des choses est tapie et celée, mais toutefois quant l'ame en dormant*

est un po delivrée de l'office du corps a la fois que elle voit aucune telle verité, et a la fois elle y met paine, mais elle n'en puet venir a chief. Et ce il advient que elle le voie si n'est ce pas clerement et nuement, mais le voit par aucun moyen pour ce que elle est annexée ou conjointe a la caliginosité de la nature corporele. » [f. 47v et 48r]

Comme chez Raoul de Presles, le sommeil délivre l'âme du corps, lui ouvrant la possibilité de contempler la vérité dans toute sa clarté. L'âme cependant, même en dormant reste souvent conjointe à la « *caliginosité de la nature corporele* » [f. 48r], c'est-à-dire un brouillard, une brume de chaleur. Prise dans cette brume, elle ne peut alors contempler la vérité que médiatement, à travers un certain « moyen » : ici la porte de corne de Virgile, qui bien que laissant passer les rêves véridiques, ne laisse entrevoir leur vérité qu'en la brouillant³² : « *la quele est de telle nature que on la puet bien tant attenuier que l'en voit asses cler par my combien que toudis y demeure aucun obstacle* » [f. 48r].

L'importance thématique du regard dans le texte de Simon de Hesdin semble repris de manière visuelle dans l'image. La représentation du *gorgoneion* en premier lieu, n'est pas anodine en ce qu'elle apporte les thèmes du miroir (celui que Persée lui tendit pour la neutraliser) et de la réflexivité. Mais la réflexivité est ici loin de se limiter de soi à soi : le médecin regarde Octave tout en désignant Minerve, Octave regarde Minerve, Minerve et le *gorgoneion* regardent Octave. Toute une réflexivité circulaire, et nocturne, est à l'œuvre dans ces jeux de regards qui traversent les différents niveaux de représentations comme pour les sonder tous, tel le rêveur de Simon de Hesdin scrutant chaque miroitement de la corne de Virgile.

32. *Les portes de corne et d'ivoire, qui laissent passer les rêves vrais ou faux, sont décrits par Virgile à la suite de Homère dans L'Énéide, VI, 893-898.*

Plus encore, la pluralité de ces regards ajoute ainsi à la question épistémologique de la valeur des différentes images, celle du sujet des représentations nocturnes : car ici, comme dans un assez grand nombre d'images de rêves de l'époque, le rêve est en quelque sorte perméable. Tout comme le rêve reçu par le médecin ne le concerne pas tant lui mais Octave, Minerve est ici perceptible à l'un comme à l'autre, la vision onirique n'est pas le fait d'un ego, mais de plusieurs. Alors qu'Augustin s'interrogeait sur les mutations du soi dans le sommeil³³, cette image en suggère plusieurs ; alors que les traductions d'Aristote insistent sur le caractère lié de la faculté rationnelle endormie, ces personnages peut-être endormis, mais les yeux grands ouverts, suggèrent au contraire la permanence d'un état de veille, d'une vigilance au sein du sommeil.

Comprendre le rêve entre textes et images, vers le « dormeur éveillé »

Les traductions illustrées de ce corpus, bien qu'orientées dans un paradigme de transmission du savoir et de normalisation d'un nouveau vocabulaire psychologique en français, ne résolvent en aucun cas les ambiguïtés épistémologiques et cognitives du rêve, mais les énoncent en termes vernaculaires et picturaux nouveaux. C'est cependant cette ambiguïté même, qui apparaît comme occasion de distinction des différents types de représentations et d'interrogation de leur valeur comme voie vers la connaissance de vérités supérieures. Dans ces manuscrits, les mentions textuelles du rêve amènent les réflexions épistémologiques sur la valeur de la représentation, tout comme une iconographie onirique peut intervenir dans le cadre de ces réflexions sans que le sujet du rêve ne soit amené par le texte.

Les images opèrent comme une sorte de discours parallèle, qui met en avant certains types

de réflexivités nocturnes soulignés par les textes, et en explorent d'autres aspects par leurs moyens propres. Si elles ne distinguent pas comme les textes les différentes facultés psychologiques impliquées dans le sommeil et les rêves, elles peuvent suggérer d'autres types d'acteurs, comme dans l'exemple du rêve d'Octave où le rêve semble le fait de plusieurs ego. Elles prennent de plus en charge à un niveau double la question de la valeur épistémologique de la représentation, brouillant les délimitations entre ses différents degrés et invitant ainsi à explorer leurs relations, mais aussi s'interrogeant par l'importance de cet entremêlement et du regard, sur ses propres possibilités expressives en tant qu'image.

C'est en cela même que ces nouvelles iconographies choisies pour accompagner les traductions théoriques, constituent une source extrêmement riche afin d'établir, dans une perspective anthropologique, une détermination nocturne de l'homme. Toujours un peu à la marge des théories de la connaissance, le sommeil et le rêve semblent souvent trouver leur pleine expression dans les images remplissant les espaces vides laissés par les textes : non pas en négations de termes psychologiques de la veille, mais par certaines descriptions de l'espace, des jeux de réminiscences visuelles, l'ouverture à une interprétation mouvante : un fonctionnement, en fait, proche de celui du rêve.

Ce sont peut-être ces images autour des textes alors, qui rapprochent le lecteur de l'idéal du « dormeur éveillé » de Gaston Bachelard³⁴, permettant tout à coup de se percevoir en train de songer, de se saisir non pas dans un « je », mais dans un mouvement psychologiquement commun : le croisement incessant de la pensée et de la rêverie.

33. Augustin, *Confessions*, X, 30, 41.

34. Bachelard, Gaston, « Dormeurs éveillés », émission de radio diffusée sur France inter en 1954.

Bibliographie

Avicenne, *Liber de anima seu sextus de naturalibus*, I-VI, S. Van Riet (éd.), Louvain/Leyde, 1968-1972, I/5, IV/1-3, IV/6.

Bertrand 2018 : Bertrand O., « La constitution d'une bibliothèque royale : la Librairie de Charles V », in *La constitution d'une bibliothèque royale : la Librairie de Charles V*, 2018, p. 3-13.

Bertrand 2013 et 2015 : Bertrand O. (dir.), *La Cité de Dieu de saint Augustin traduite par Raoul de Presles (1371-1375), livres I à V*, édition du manuscrit BnF, fr. 22912, vol. 1, tome 1 et 2, Paris, Honoré Champion, 2013 et 2015.

Brucker 2020 : Brucker C., *Anthologie commentée des traductions françaises du XIV^{ème} siècle. Autour de Charles V. Culture, pouvoir et spiritualité*, Paris, Honoré Champion, 2020 (Linguistique, traduction et terminologie, 5).

Collet 2001 : Collet O., « Li Ars d'amour, de vertu et de boneurté (c. 1300) : la constitution du lexique philosophique à l'aube d'une nouvelle tradition vernaculaire », in *Glossaires et lexiques médiévaux inédits. Bilan et perspectives*, 2011, p. 39-55.

Delisle 1907 : Delisle L., *Recherches sur la librairie de Charles V*, Paris, Honoré Champion, 1907.

Drestke 1995 : Drestke F., *Naturalizing the Mind*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1995.

Hasse 2000 : Hasse D.N., *Avicenna's De anima in the Latin West: The Formation of a Peripatetic Philosophy of the Soul, 1160-1300*, London, Warburg Institute, 2000.

Lagerlund 2007 : Lagerlund H. (éd.), *Representation and objects of thought in medieval philosophy*, Aldershot (GB), Burlington (Vt.), Ashgate, 2007.

Meier 1997 : Meier C., « Illustration und Textcorpus. Zu kommunikations- und ordnungsfunktionalen Aspekten der Bilder in der mittelalterlichen Enzyklopädienhandschriften », *Frühmittelalterliche Studien*, 31, 1997, p. 1-31.

Nicole Oresme, *Le Livre de Éthiques d'Aristote*, Published from the Text of MS. 2902, Bibliothèque Royale de Belgique with a Critical Introduction and Notes by Albert Douglas Menut, New York, GE Stechert & Co., 1940.

Pasnau, Pasnau 1997 : Pasnau R., Pasnau R. C., *Theories of cognition in the later Middle Ages*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

Petit 1867-1869 : Petit J., *Li Ars d'amour, de vertu et de boneurté*, par Jehan le Bel, 2 tomes, V, Bruxelles, Devaux & Cie, 1867-1869.

Roux 2009 : Roux B., *Mondes en miniatures : l'iconographie du Livre du trésor de Brunetto Latini*, vol. 8, Genève, Librairie Droz, 2009.

Sherman 1995 : Sherman C. R., *Imaging Aristotle: verbal and visual representation in fourteenth-century France*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1995.

Stumpf *et al.* 2021 : Stumpf B., Bertrand O., Menegaldo S. et Andronache M. (dir.), *La Cité de Dieu de saint Augustin traduite par Raoul de Presles (1371-1375), livres VI à X*, édition du manuscrit BnF fr. 22912, vol. 2, Paris, Honoré Champion, 2021.

Tesnière 2009 : Tesnière M. H., « Livres et pouvoir royal au XIV^{ème} siècle : la Librairie du Louvre », in Maillard J. F., Monok I. et Nebbiai D. (dir.), *De Bibliotheca Corviniana Matthias Corvin, les bibliothèques princières et la genèse de l'État moderne*, Budapest, Oszgazos Széchényi Könyvtar, 2009, p. 251-264.

Thomas d'Aquin, *Opera omnia iussu Leonis XIII P. M. edita, t. 47: Sententia libri Ethicorum* (Ad Sanctae Sabinae, Romae, 1969), 2 vol.

—, *Opera omnia iussu Leonis XIII P. M. edita, t. 45/1: Sententia libri De anima* (Commissio Leonina-J. Vrin, Roma-Paris, 1984).

—, *Opera omnia iussu impensaue Leonis XIII P. M. edita, t. 4-5: Pars prima Summae theologiae* (Ex Typographia Polyglotta S. C. de Propaganda Fide, Romae, 1888-1889), q. 75-80.

Manuscrits utilisés

La Cité de Dieu, traduction par Raoul de Presles du *De Civitate Dei contra paganos* de Saint Augustin, BnF fr. 22912, Paris, vers 1376.

Les Faits et paroles mémorables, traduction par Simon de Hesdin des *Facta et dicta memorabilia Romanorum* de Valère-Maxime, BnF fr. 9749, Paris, 1375-1380.

Le Livre des propriétés des choses, traduction par Jean Corbechon du *De Proprietatibus rerum* de Barthélémy l'Anglais, BnF fr. 16993, Paris, fin du XIV^{ème} siècle.

PARTIE 2, AUX CONFINS DE LA REPRÉSENTATION VISUELLE : PROJECTIONS IMAGINAIRES ET ESPACES VIRTUELS

Les représentations formelles posent la question du rôle déterminant de la culture matérielle dans le façonnement des perceptions et des représentations mentales. Elles sont au cœur d'enjeux de communication, et doivent en cela être envisagées en fonction de leur degré de partage et de normalisation. Ainsi une représentation formelle normalisée acquiert-elle parfois un statut de signe : c'est le cas des différents types d'écritures, des mots ou de la musique. Elle devient alors à la fois expression d'une conception du monde en un lieu et temps donnés, et véhicule d'enseignement de cette conception. Du point de vue cognitif, notre capacité à nous représenter les choses du monde dépend aussi de la structuration formelle de l'espace quotidien en chemins, rues, immeubles ou maisons, et de la carte mentale qu'elle génère en nous. Comment alors se déplacer dans l'espace physique lorsque celui-ci, de manière continue et discrète, se transforme insensiblement en autant d'anamorphoses ?

IMPLICITE DUALITÉ DANS LES REPRÉSENTATIONS D'UNE MÉTHODE DE VIOLON

« Notre intention est de [...] conserver au violon son véritable caractère ; celui de reproduire et d'exprimer tous les sentiments de l'âme »

Charles-Auguste de Bériot¹

Introduction

L'idée de « représentation » dans la sphère musicale peut se comprendre de façons différentes. On peut l'apparenter en premier lieu à une situation de spectacle musical mais aussi à l'enseignement et à ses méthodes ou traités théoriques. En effet, dans ces deux situations de représentation, « l'acteur » (interprète, compositeur, pédagogue) « se représente » : il donne à voir quelque chose qui vient de lui, l'explique et le transmet. De son côté, le public ou l'élève, sans lesquels l'interaction n'a pas lieu, « se représentent » aussi : au sens de comprendre, assimiler, s'approprier.

Le fait même de faire paraître une méthode d'apprentissage et de se poser en Maître, la difficulté de la transcription par des mots de gestes qui ont vocation à être ressentis, de sonorités qui devront être entendues, de sentiments qui doivent être exprimés invitent à s'interroger sur la manière dont les auteurs et leur public sont amenés à comprendre, concevoir, imaginer, se figurer et donc à « se représenter » des textes qui figurent parfois des notions du domaine de l'indicible.

À cet effet, nous nous appuyons sur des méthodes de violon représentatives de la première moitié du XIX^{ème} siècle, dont certaines furent écrites pour le Conservatoire de Paris, notamment celles de Baillot², Bergerre³, Habeneck⁴, Kastner⁵ et Blanc⁶ que nous avons choisies afin de soutenir notre propos.

Aude Randrianarisoa

Aude Randrianarisoa est agrégée de musicologie. Professeur de violon au Conservatoire à Rayonnement Régional de Boulogne-Billancourt et violoniste à l'orchestre de l'opéra de Saint-Etienne, elle prépare une thèse sur l'enseignement du violon en France au XIX^{ème} siècle à travers ses méthodes. Elle est actuellement en 5^{ème} année de doctorat, mention HTD, sous la direction de Cécile Reynaud. Elle est rattachée au laboratoire Savoirs et pratiques du Moyen-âge au XIX^{ème} siècle (Saprat).

1. De Bériot, 1857, Préface.

2. Baillot, 1834.

3. Bergerre, 1839.

4. Habeneck, 1842.

5. Kastner, 1844.

6. Blanc, 1846.

Pour notre étude, nous confronterons en premier lieu les représentations graphiques et les explications littérales sur la posture⁷ à adopter au violon. Dans un second temps, nous observerons comment représenter le son au sein d'une méthode dans les pages qui décrivent les débuts de l'apprentissage.

Confrontation entre représentations graphiques et explications littérales quant à la posture à adopter : en quoi l'image est-elle un vecteur de pédagogie ?

Le Conservatoire de Paris, créé en 1795, se voit assigner entre autres missions la rédaction d'une méthode pour chaque instrument⁸. En 1802, Pierre Baillot participe à l'élaboration de la première méthode de violon officielle du Conservatoire aux côtés de Rodolphe Kreutzer et Pierre Rode. Elle ne comporte aucune illustration. En 1834⁹, le même Pierre Baillot reprend cette méthode du Conservatoire et l'enrichit : il publie « *L'art du violon* ». L'ouvrage comporte cette fois des reproductions de dessins. Baillot est le premier violoniste français, depuis l'organiste, compositeur et pédagogue Michel Corrette en 1782, à publier des illustrations dans une méthode de violon. Il a révisé la méthode du Conservatoire en insérant notamment des illustrations proches des dessins anatomiques pour indiquer l'attitude du corps à adopter pour jouer du violon. (Fig. 1-2)



Figure 1 - Corrette, *L'art de se perfectionner dans le violon [...]*, 1782. Dessin de Duval et gravure de Hiresset

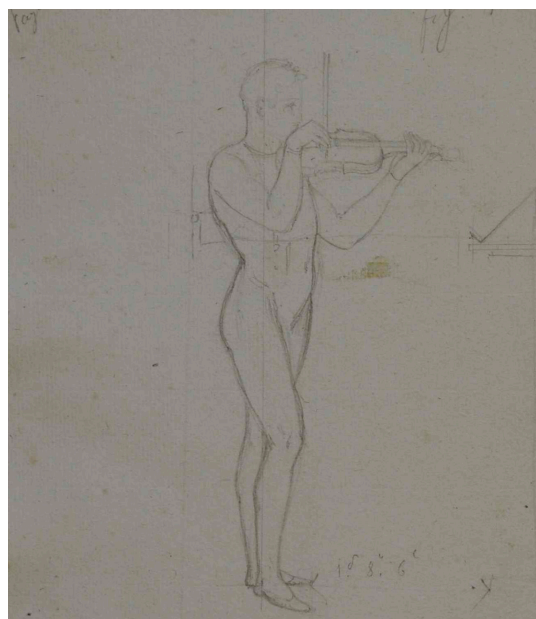


Figure 2 - Baillot, 1834. Dessin préparatoire à l'édition de la méthode par Jacques-Edouard Gatteaux, extrait du «Fonds Baillot» numérisé par le Palazzeto Bru Zane.

7. Nous précisons que dans cet article le mot « posture » se réfère à l'attitude du corps et aux différentes tenues. En effet, les méthodes étudiées ici n'emploient jamais le mot posture. Elles utilisent « Attitude » pour la position du corps et « Manière de tenir » pour le violon, l'archet, le bras, etc.

8. Pierre, 1900, p. 167.

9. Baillot, op. cit.

La comparaison entre les dessins employés par Corrette et Baillot à cinquante-deux ans d'intervalle, révèle des différences de représentations flagrantes. Corrette insère un dessin plus esthétisant que réaliste dans lequel un homme prend une pose impraticable au jeu. Baillot en revanche a sollicité l'artiste Jacques-Edouard

Gatteaux¹⁰ pour produire des dessins préparatoires à l'édition de sa méthode. Ces dessins originaux sont faits d'après nature. On note dans les dessins préalables un effort de représentation fidèle à la réalité de l'anatomie du corps masculin (nombril, plis des genoux et de l'aîne). Dans sa méthode, Baillot insère les planches finalisées dans lesquelles son personnage est alors habillé et où il conserve les traits horizontaux et verticaux des dessins préalables comme des axes qui servent à se repérer dans l'espace pour les lecteurs de la méthode (Fig.3). Baillot fait un effort de rationalisation et de schématisation qu'on pourrait qualifier de scientifique ou géométrique, d'une position à adopter pour jouer du violon.

Dans la première planche¹¹ de sa méthode, Baillot indique l'attitude du corps et la position de la main gauche grâce à des dessins qui nous offrent plusieurs points de vue : de face, de profil face au pupitre et en positions assise et debout. Baillot précise même la position des pieds et leur distance par rapport au pupitre. Il définit en nombre de pouces l'écart entre les côtés intérieurs des talons¹² qu'il schématise toujours par rapport à deux axes perpendiculaires croisés et deux points A et B représentant le positionnement des pieds.

Après le placement du corps, Baillot prend le soin d'indiquer dans une seconde planche¹³ la « position nécessaire » mais aussi la « position vicieuse » de l'archet sur le violon. Là encore, pour montrer que l'archet doit être parallèle au chevalet¹⁴ il conserve les traits des dessins de Gatteaux comme repères visuels. Le trait horizontal partant du cou vers la tête du violon

est perpendiculaire à l'axe du corps. La position nécessaire de l'archet doit être perpendiculaire à l'axe horizontal du violon.

Les dessins de Baillot sont accompagnés d'énumérations contenant des explications littérales nombreuses et très détaillées. Les « principes du mécanisme » ordonnés par « articles »¹⁵ dans la méthode de Baillot contiennent des énumérations explicatives qui renvoient aux figures associées dans les planches.

Il donne notamment le conseil suivant : « poids du corps sur la jambe gauche mais sans que le corps soit penché »¹⁶. Dans la première planche figure 3, on constate sur ce dessin vu de face l'alignement entre la pointe du pied et le nez¹⁷ ce qui induit un déhanchement sur la gauche.



Figure 3 - Baillot, 1834, attitude de face.

Le corps n'est peut-être pas penché mais on peut voir qu'il est désaxé par rapport au centre de gravité. La compréhension du terme « penché »

10. Gatteaux, *Dessins originaux faits d'après nature*, 1834, [En ligne].

11. Baillot, *op. cit.*, planche 1. Les figures sont numérotées de 1 à 10.

12. 4 ½ à 5 pouces = 12,27 à 13,64 cm.

13. *Ibid.*, planche 3. Les figures sont numérotées de 11 à 19.

14. Pièce de bois placée entre les cordes et la table d'harmonie. Le chevalet transmet les vibrations des cordes à la table d'harmonie qui va amplifier le son produit.

15. *Ibid.*, Article premier : attitude ; Article II : Manière de tenir le violon, p. 11. Il partage en 9 articles les différentes tenues préconisées. Et chaque article contient plusieurs énumérations. Par exemple, Manière de tenir l'archet en contient 16.

16. *Ibid.*, 6°, p. 11.

17. *Ibid.*, Figure 3, planche 1.

n'est donc pas immédiate au regard du dessin et de son explication. De nos jours et depuis des dizaines d'années, les points d'appui sont complètement différents et nous préconisons aux violonistes de répartir le poids sur les deux jambes. Pour un(e) violoniste moderne cette asymétrie du corps est donc très étonnante. C'est pourtant la posture que les violonistes pédagogues du XIX^{ème} siècle prônaient. Les codes de représentations et les connaissances sur le corps sont tout autres que ceux que nous connaissons aujourd'hui.

Les méthodes postérieures à Baillot reprennent souvent quelques-unes de ses figures ainsi que leurs explications. Même si celles-ci sont agencées de manières différentes au sein des méthodes et ne sont pas toujours aussi nombreuses, on observe un vocabulaire commun¹⁸.

Par exemple, une « attitude noble » et « sans affectation » fait foi pour Baillot (Fig.4), Habeneck (Fig.5) et Bergerre.



Figure 4 - Baillot, 1834, planche 1^{ère}.

18. *Blanc écrit en note de la page 1 de sa méthode : « La tenue du violon étant une chose invariable et se trouvant bien déterminée dans la Méthode du Conservatoire, nous sommes obligés d'avoir recours à quelques articles de cet ouvrage ».*

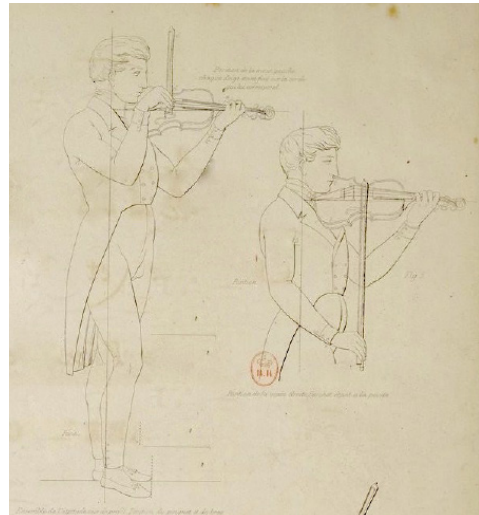


Figure 5 - Habeneck, 1842, planche 1^{ère}.



Figure 6 - Kastner, 1844, p. 10.



Figure 7 - Blanc, 1846, p. 2.

Sur les cinq méthodes étudiées, celle d'Alexandre Bergerre ne contient pas d'illustration mais seulement des explications. Celles de Habeneck, Kastner (Fig.6) et Blanc (Fig.7) comportent des figures copiées de Baillot dans lesquelles seuls les habits et la présence ou non de repères diffèrent.

Alors que Baillot intègre les dessins d'un homme légèrement vêtu, Habeneck reprend les

mêmes planches mais habille son personnage masculin d'un costume. Qu'en est-il des femmes, qui, ne portant pas les mêmes habits, n'auront pas le même résultat pour la tenue du violon notamment car elles n'ont pas de col ? Baillot précise dans une note que les femmes et les enfants dont les épaules ne sont pas encore assez larges pour tenir le violon doivent mettre un mouchoir épais ou un coussin pour compenser¹⁹. Comme Baillot, Habeneck associe à ses planches des conseils et des justifications. Pour lui cette manière de tenir le violon aidera à bien jouer mais aussi à inspirer confiance aux spectateurs²⁰. La posture n'est donc pas indiquée pour le seul jeu mais aussi dans un contexte de représentation face aux auditeurs. Par rapport à la problématique de la représentation qui nous anime, cette remarque est édifiante. Dans un contexte pédagogique où l'on s'attendrait à trouver au sein d'une méthode seulement la position nécessaire à un jeu sain sur l'instrument, l'auteur violoniste, compositeur et chef d'orchestre nous fait part de son expérience d'artiste et de la finalité de l'apprentissage d'un instrument : se produire face à un public. L'image que l'on renvoie aux spectateurs lors d'une représentation publique a tout autant son importance que la pure production musicale. À cette époque-là, comme le souligne Joël-Marie Fauquet, « le musicien n'est plus le sujet d'un prince [...]. Pour tous, le problème est le même : atteindre un public et savoir retenir son attention. Aucun artiste, désormais ne pourra œuvrer sans tenir compte des réactions de ce public »²¹. C'était le cas au XIX^{ème} siècle et cela perdure encore de nos jours dans un contexte social différent.

Habeneck, tout comme Baillot, donne de nombreux conseils très précis. Ils ne sont cependant pas toujours objectifs et sont difficilement quantifiables : « on doit appuyer les doigts sur la corde mais sans excès [...] », « le bras qui soutient l'archet doit être ni trop haut, ni

trop bas »²². Nous pouvons mesurer à quel point il est difficile de théoriser dans une méthode alors qu'il serait plus aisé de montrer et de faire sentir à l'élève en cours de violon. De son côté, le lecteur de la méthode est obligé de donner du sens et de s'emparer pour les faire siennes de ces indications parfois imprécises.

Kastner insère lui aussi quelques figures de Baillot - un homme en tenue légère - mais n'indique pas de repères spatiaux. Elles semblent tout de même assez claires au regard des explications littérales. Les dessins de Kastner sont moins nombreux et ses conseils ne sont pas non plus toujours précis quand il dit par exemple que le violon se tient « à peu près face à l'épaule »²³. Contrairement aux précédents il décrit de manière très succincte les tenues à adopter. Il n'accorde que quelques phrases à chaque tenue (violon, archet, main gauche, main droite, bras droit et corps) quand Baillot et Habeneck les détaillent en de nombreux points.

Dans sa méthode, Blanc reprend de Baillot trois figures nécessaires pour indiquer la position du haut du corps tenant le violon et les positions de l'archet à la pointe et au talon²⁴. Blanc et Kastner n'insèrent pas de figure montrant un violoniste sur ses jambes. En revanche, ils précisent eux aussi, tout comme Baillot, que le poids doit être sur la jambe gauche (ou le « côté » gauche chez Blanc).

Alors que sa méthode est postérieure à celle de Baillot, Bergerre n'y insère pas de planches de dessins. Pourtant il s'adresse surtout à la « province » où « se fait sentir le besoin de méthodes moins sévères²⁵ [que celle du conservatoire] ». Sans illustrer son propos²⁶, il consacre deux paragraphes très complets

22. Habeneck, *op. cit.*, p. 31.

23. Kastner, *op. cit.*, p. 10.

24. *Le talon se situe là où la main droite prend l'archet. La pointe est l'autre extrémité.*

25. Bergerre, *op. cit.*, Préface de la méthode, p. 11.

26. *Il y a quand même le dessin d'un violon p.11 dans lequel il explique les différentes parties qui le composent.*

19. Baillot, *op. cit.*, p. 16.

20. Habeneck, *op. cit.*, p. 30.

21. Fauquet 1986, p. 22.

aux « attitudes » du violon et de l'archet et une phrase à l'attitude du corps. L'absence de dessin est peut-être due à un problème d'ordre éditorial.

Il est vrai que représenter le violoniste par un dessin dans une méthode rend la consigne moins austère et plus facile à comprendre. Nous avons alors un modèle à imiter auquel nous identifier. Sa présence est importante dans un contexte pédagogique car il permet de situer dans l'espace des positions à adopter. Ces représentations dans les méthodes transmettent un savoir par un autre biais que l'écrit. De plus le dessin laisse une trace des positions vues en cours avec le professeur que l'élève garde avec lui pour son travail personnel : l'image devient aussi un aide-mémoire. Dans l'évolution de l'enseignement du violon, c'est un véritable tournant pédagogique qu'entreprennent Baillot et ses successeurs.

Si les auteurs de ces méthodes font un effort considérable dans les détails de leurs dessins et de leurs conseils littéraux, cela introduit inévitablement une dimension subjective qui laisse le professeur et/ou l'élève, lecteur de la méthode, dans l'obligation d'interpréter et de s'appropriier mentalement et physiquement ce qu'il lit.

Dans chacune des méthodes étudiées, la partie concernant la posture du corps ainsi que la tenue du violon et de l'archet pourrait laisser penser qu'il suffit d'appliquer les « règles » pour bien jouer du violon. L'apprentissage du mécanisme guidé par les nombreux conseils à suivre et l'observation des éventuels dessins suffiraient aux fondements nécessaires à la pratique du violon. En fonction de l'âge, de l'anatomie, du sexe, il doit néanmoins y avoir une adaptation de chacun qu'il est impossible de décrire tant la variabilité des situations à prendre en compte est importante. Les professeurs au sein du cours de violon deviennent des passeurs entre les méthodes et les élèves : ils sont un intermédiaire presque indispensable à

l'application de la méthode²⁷. Petite parenthèse ironique, il existe d'ailleurs au XIX^{ème} siècle comme au XVIII^{ème} des méthodes pour apprendre sans Maître²⁸.

Or la musique, au-delà de gestes parfaitement exécutés sur l'instrument ne peut être séparée d'un rapport à l'oreille et donc au son qu'il est difficile de représenter. Les pédagogues tentent néanmoins de décrire une réalité musicale avec des mots.

Comment représenter le son dans une méthode de violon ? Les premiers rapports au violon et à la production du son.

Dans cette partie, nous nous concentrerons sur les débuts de l'apprentissage du violon et les premiers rapports de l'élève au son. À cet effet, seules les premières parties des méthodes concernant le « mécanisme » du violon seront analysées. La construction des méthodes est le plus souvent identique et la progression sur l'instrument est indiquée de manière linéaire. Parfois, comme chez Habeneck ou Kastner, une première partie est consacrée aux « préliminaires théoriques sur la musique »²⁹ ou « principes élémentaires »³⁰ avant une deuxième partie qui concerne le jeu au violon.

Après l'analyse d'une position statique dans la première partie de notre étude, nous nous concentrerons sur la production du son et sur sa perception. Chaque pédagogue exprime à sa manière l'expression sonore de la mise en

27. Baillot, *op. cit.*, *Avertissements p. 10* : « C'est au Maître à trouver la leçon qui convient à l'élève ». La définition doit être lue par l'élève et l'exemple montré par le maître.

28. Roger, *Méthode pour apprendre sans maître*, [1853].

29. Habeneck, *op. cit.*, p. 3. Habeneck reprend ici le manuscrit de Viotti (1755-1824) auquel il a eu accès après sa mort.

30. Kastner, *op. cit.*, p. 2.

vibration des cordes par l'archet. Si chacun d'entre eux décrit comment jouer plus ou moins fort, nous nous intéresserons ici à toutes les autres évocations du son qui ne seraient pas forcément mesurables en terme d'intensité.

Ainsi Baillot développe-t-il la manière de tenir l'archet :

« 13°. Poser le crin de l'archet entre le rond des ouïes du Violon et la touche, un peu plus près des ouïes que de la touche [...].

14°. Approcher plus ou moins le crin du chevalet, selon qu'on voudra tirer plus ou moins de son dans le chant en jouant fort.

15°. Il est bon de s'éloigner du chevalet pour obtenir du moelleux et de la rondeur dans les traits, ainsi que de la douceur dans les chants »³¹.

Baillot donne des indications théoriques pour le placement de l'archet sur les cordes. De telles indications ne sont cependant pas toujours suffisantes pour obtenir le rendu souhaité. C'est pourquoi il nous oriente dans ses quatorzième et quinzième points vers un nouveau type de conseils qui concernent cette fois l'écoute. Ces informations sont indispensables à l'apprentissage d'un instrument. En effet, le son produit et ressenti est également nécessaire pour orienter le violoniste vers des corrections efficaces. Il est en effet impossible de mettre de côté dans cet apprentissage le son émis par l'apprenti sur son instrument. La seule observation de la posture et des gestes effectués n'est pas suffisante. L'écoute et le développement de l'oreille musicale doivent être concomitants au travail postural pour corriger et orienter l'élève dans sa progression. Baillot nous donne une indication de ce qu'il « faut » entendre en utilisant le champ lexical du mot « douceur » : il emploie ici les termes de « moelleux », « rondeur » et continue dans le reste de sa méthode à déployer des adjectifs caractéristiques pour guider et décrire une réalité sonore.

31. Baillot, Article 4, « Manière de tenir l'archet », p. 12.

Bergerre parle de l'archet avec beaucoup de poésie en utilisant une métaphore³².

« DE L'ARCHET.

Cette baguette montée de crins, qu'on peut appeler la langue du violon, puisque c'est elle qui exprime toutes les sensations qui portent à l'âme et dont la coquetterie ou la force nous font entendre les différents caractères que la musique veut peindre, doit être étudiée avec soin et travaillée avec opiniâtreté, afin de parvenir à s'en rendre maître, c'est-à-dire la conduire à volonté. »

La comparaison entre l'archet et la langue invite à imaginer que le violon parle : il est la voix de la musique et il chante ! D'ailleurs la référence à l'art du chant dans les méthodes de violon est toujours très présente. On y retrouve l'idéal de la vocalité³³ depuis Geminiani jusqu'aux auteurs étudiés ici par des allusions littéraires mais aussi par des techniques employées.

D'une façon qui s'éloigne de la description purement technique et objective, l'« effet » du son est décrit chez Baillot par des adjectifs qualifiant son appréhension par le corps et l'esprit (moelleux, rondeur, douceur) et chez Bergerre par des métaphores, afin de rendre les lecteurs des méthodes sensibles à l'aspect difficilement saisissable d'un certain univers sonore. Le choix de Blanc est encore différent : chez lui, c'est de l'attitude du corps que dépend une « exécution parfaite » et la « pureté du son »³⁴. Il n'y a pas d'autre évocation sensitive que la propreté du son qui, bien qu'allusive, n'éveille pas un imaginaire débordant.

Les deux citations qui suivent l'expliquent :

« DE L'ATTITUDE DU CORPS Il faut que l'attitude du corps soit en

32. Bergerre, op. cit., p. 10.

33. Cette notion a été étudiée par Cécile Kubik dans une partie de sa thèse : Kubik 2016, p. 418.

34. Blanc, op. cit., p. 2 et 3.

harmonie avec la pose du Violon et celle de l'archet.

Cet ensemble procure les moyens d'arriver à une exécution parfaite »³⁵.

« MANIÈRE DE TIRER DES SONS DU VIOLON, MOUVEMENTS DE L'ARCHET, DE LA MAIN ET DU BRAS DROIT

Pour tirer des sons du Violon, il faut poser le crin de l'archet sur la Corde, en donnant à celui-ci une légère inclinaison vers la touche ; attaquer la Corde par un petit mouvement du Poignet pour la mettre en vibration, en passant l'archet d'un bout à l'autre, c'est-à-dire, du Talon à la pointe et de la pointe au Talon, mais toujours dans une direction droite et parallèle au Chevalet. Tout écart à cette règle générale serait tout à fait nuisible à la pureté des sons.

L'archet doit être posé au-dessus du Rond des Ouïes du Violon : on pourra l'approcher plus ou moins du Chevalet selon qu'on voudra tirer plus ou moins de Son, ayant soin alors de lui donner aussi plus ou moins de pression »³⁶.

C'est dans un registre toujours « technique » qu'il précise comme les autres que la mise en vibration de la corde par l'archet permet de tirer des sons. Là où Baillot soulignait aussi les effets de rondeur et de moelleux, Blanc indique que la direction de l'archet droite et parallèle au chevalet est une condition essentielle pour ne pas nuire à la pureté du son. Par ailleurs, s'il montre comment jouer plus ou moins fort, il reste là aussi loin des positions des autres violonistes, en ne cherchant pas à décrire quelles autres perceptions nous pourrions avoir du son produit.

Habeneck donne un but à atteindre dans le maniement de l'archet : « [...] tirer du violon un son qui réunisse la force à la douceur, et l'éclat à la rondeur »³⁷. L'image du son que peuvent transmettre les auteurs de ces méthodes permet

d'appréhender et de ressentir une sensation auditive dans un but artistique. Quant au parallélisme de l'archet par rapport au chevalet, les mêmes explications sont aussi présentes chez Habeneck, justifiées par le fait que « la moindre déviation peut faire siffler la corde et produire un son désagréable »³⁸. L'écoute et le ressenti de l'exécutant sont à nouveau convoqués.

Nous avons jusqu'à présent observé dans ces cinq méthodes comment le son et ses variations sont représentés, et ce, toujours dans un contexte de mise en vibration par l'archet. Or, il existe une composante inhérente au violon qui est la justesse définie par la bonne position des doigts de la main gauche. Toujours impliqué sauf dans le cas du jeu en corde « à vide », le placement des doigts influence aussi la qualité du son produit.

Pour Habeneck, le violon « est un instrument où il y a tout à faire » :

« Le violon est un instrument sur lequel il y a tout à faire.

1°. former les sons justes.

2°. les former d'une bonne qualité.

3°. leur donner l'intensité et la durée relative qui constitue la mélodie. »

Dans les trois points qu'indique Habeneck en parlant du violon, le son est représenté de deux manières :

- la première en terme de justesse (hauteurs de notes) qui, par rapport au piano par exemple, est entièrement contrôlée par la main gauche du violoniste ;
- la deuxième en terme de qualité, d'intensité et de durée relative en fonction de la mélodie, est plutôt contrôlée par l'archet³⁹.

35. *Ibid.* extrait de la page 3.

36. *Ibid.*, p. 2 et 3.

37. Habeneck, *op. cit.*, p. 31.

38. *Ibid.*, p. 31.

39. *Il est possible de donner de l'intensité avec du vibrato effectué par la main gauche, mais c'est une technique qui n'est pas abordée dans les débuts de l'apprentissage.*

En effet, si la justesse est une donnée qui est entièrement contrôlée sur les instruments à cordes non frettés comme le violon, la bonne qualité, l'intensité et la durée relative sont communes à tous les instruments de musique. Les points 1° et 2° sont davantage des indications génériques que des pistes pour développer l'écoute spécifique du son du violon. Notons de nouveau la référence au chant, centrale dans les méthodes de violon étudiées, par l'utilisation du mot « mélodie »⁴⁰.

« *La musique est l'art d'exprimer des sentiments par des sons* »⁴¹ : ainsi Kastner exprime-t-il sa vision de sa pratique artistique. Pourtant il ne développe pas les sentiments que pourraient procurer le son du violon. Bien plus tard dans sa méthode⁴², il aborde une partie appelée intensité et expression. Elle traite de ce qui se rapproche le plus de la sensibilité de l'oreille et de l'évocation sonore. Cette partie est commune aux autres méthodes. Kastner utilise très peu le mot « son » mais parle cependant de caractère. Ce qu'il nomme « expressions » et que nous appelons aujourd'hui « nuances » (*piano, forte*, etc.) servent à exprimer différents caractères. Elles se traduisent par une variation de l'intensité qui, au-delà de sa réalisation technique, s'entend et se ressent autant par le violoniste que par ses auditeurs. La méthode de Kastner n'est pas celle qui invite le plus à l'imaginaire sonore car elle est beaucoup plus théorique que les autres, mais elle permet tout de même, grâce aux conseils techniques qu'elle donne, de comprendre comment aller vers une réalité sonore variée.

Conclusion

Les représentations de la musique et de l'apprentissage qu'apportent les pédagogues

40. *Du latin melodia issu du grec ancien μελωδία, melôidia (« chant ») composé de μέλος, mélos (« arrangement musical ») et ᾠδή, ôidê (« chant »).*

41. Kastner, *op. cit.*, p. 2.

42. *Ibid.*, p. 38.

dans leurs méthodes de violon sont nombreuses : on trouve, comme nous l'avons mentionné, les dessins et les conseils littéraux associés mais aussi les descriptions techniques, imagées, poétiques de la production sonore comme autant de tentatives de traduire l'indicible. Le violoniste pédagogue se représente lui-même et sa propre vision de la musique à travers sa méthode tandis que le violoniste, en tant que lecteur de l'ouvrage, s'approprie les conseils écrits et les éventuels dessins qui les accompagnent. La confrontation entre l'auteur de la méthode et son lecteur implique une dualité dans la compréhension et le ressenti de ce qui est exprimé. L'auteur part de la sensation et de l'image qu'il en a pour la représenter à l'écrit alors que le lecteur fait le chemin inverse. L'histoire ne dit pas s'ils se retrouvent toujours.

Le XIX^{ème} siècle a un rapport anatomiste au corps et n'est pas encore dans une approche systémique qui mettrait en relation ses différentes parties. Baillot se situe dans son siècle en décrivant, avec un grand souci du détail et du réalisme, la posture appropriée au jeu du violon. Il démontre par là sa préoccupation de décrire scientifiquement et en toute objectivité le placement du corps. Malgré la rigueur des dessins et des explications détaillées et précises, il n'en demeure pas moins délicat pour le lecteur, aussi bien au XIX^{ème} siècle que de nos jours, de se figurer et d'intégrer la position décrite sans faire intervenir sa subjectivité. L'écart entre la marche à suivre décrite dans les méthodes et ce qui doit être effectué pour obtenir le son souhaité est d'autant plus grand pour les enfants ainsi que pour les femmes, lesquelles devaient adapter la tenue du violon à un habillement différent de celui des hommes. Il faut ajouter que le ressenti est différent d'un corps à l'autre et que le lecteur de la méthode ne peut pas évaluer avec exactitude si les conseils apportés sont correctement exécutés. Malgré les efforts de précision d'une méthode, un regard extérieur (du professeur par exemple) permet de guider. En effet, en temps réel, il peut interagir en montrant un geste, en touchant une partie du corps, en corrigeant une position, en se représentant comme modèle.

Les méthodes sont donc des documents précieux car elles témoignent des évolutions pédagogiques dans l'enseignement du violon au cours du temps.

La position du corps prescrite dans les méthodes étudiées est pour les posturologues d'aujourd'hui extrêmement contraignante⁴³. Elle devait demander beaucoup d'efforts et elle témoigne parfois davantage d'une attitude à adopter pour se présenter à un public que d'une position idéale favorisant un jeu instrumental sain dans le respect du corps. Il n'en demeure pas moins que les auteurs des méthodes ont voulu fixer avec le plus de précisions possibles ce qu'ils estimaient être la meilleure manière de se tenir d'après leur expérience d'interprète et de pédagogue. Ces méthodes transmettent l'évolution notable de la tenue du violon qui a beaucoup changé depuis le XVIII^{ème} siècle. Et la méthode de Baillot expose les fondements de l'enseignement au Conservatoire de Paris qui rayonne dans la France entière.

Nous avons néanmoins gardé encore aujourd'hui des positions similaires de la main gauche ou de la tenue de l'archet. Nous avons fait le choix de ne pas exploiter ces informations pour ce sujet.

Les méthodes d'apprentissage du violon abordées ici mettent en exergue un antagonisme entre scientificité d'une part, et intuition, appropriation et ressenti d'autre part. Le sens pédagogique observé dans ces méthodes part de la technique pour aller vers une réalité musicale et donc vers la production du son. Celle-ci est décrite de plusieurs manières plus ou moins développées en des termes techniques (« mise en vibration » par exemple) ou plus littéraires, par l'évocation de la beauté, de la noblesse, ou encore de la pureté, etc. Ces différents choix sont finalement comme autant de façons d'illustrer une certaine image du son. L'écrit est forcément moins objectif et

précis qu'un schéma mais convoque l'imaginaire, le ressenti et la représentation que se fait chaque violoniste du son. Si la différence d'interprétation est évidente à n'importe quel siècle entre celui qui énonce et celui qui reçoit, notre vision aujourd'hui diffère de celle des professeurs et apprenants contemporains des méthodes étudiées ici. En effet ils étaient immergés dans une société avec ses codes, son vocabulaire et ses expériences sonores.

Bibliographie

Baillot 1834 : Baillot P., *L'art du violon. Nouvelle Méthode Dédiée à ses élèves par P. Baillot, Membre de la Légion d'Honneur de la musique particulière du Roi et Professeur au Conservatoire de musique*, Paris, Imprimerie du conservatoire, 1834.

Bergerre 1839 : Bergerre A., *Nouvelle méthode pour le violon*, Paris, Cotelle, 1839.

Blanc 1846 : Blanc J., *Grande méthode complète et raisonnée pour le violon*, Paris, Alex Grus, 1846.

De Bériot 1857 : De Bériot C.-A., « Préface », in *Méthode de violon*, 1857.

Fauquet 1986 : Fauquet J.-M., *Les sociétés de musique de chambre à Paris de la Restauration à 1870*, Paris, Aux amateurs de livres, 1986.

Habeneck 1842 : Habeneck F.-A., *Méthode théorique et pratique pour le violon*, Paris, Chez Canaux, 1842.

Kastner 1844 : Kastner G., *Méthode élémentaire pour le violon suivie d'airs et d'exercices gradués, Composée à l'usage des pensions par Georges Kastner*, Paris, Troupenas & Cie, 1844.

Kubik 2016 : Kubik C., *Penser l'interprétation des sonates françaises pour piano et violon au XIX^{ème} siècle (1800-1870) : des sources au concert*, Thèse de doctorat (Musique : recherche et pratique, Paris 4), 2016 [non publiée].

Pierre 1900 : Pierre C., *Le Conservatoire national de musique et de déclamation : documents historiques et administratifs*, Paris, Imprimerie Nationale, 1900.

Reynaud 2005 : Reynaud C., « Misère et accomplissement de l'art dans la virtuosité romantique », *Romantisme*, 128, 2005/2, p. 3-17.

43. Nous avons montré les dessins de Baillot à Marie Savage kinésithérapeute et posturologue.

DÉCLIN DU MODE DE VIE PASTORAL ET RÉSISTANCE DES SCHÈMES SPATIAUX NOMADES CHEZ LES TUVA SÉDENTARISÉS DE MÖNGÜN TAJGA (RÉPUBLIQUE DE TUVA, SIBÉRIE DU SUD)

Introduction

18 juillet 2018, village de Mögen Büren, région de Möngün Tajga, en République de Tuva : après avoir été accueillie par la famille de pasteurs nomades de Sergek-Ool Čamzy, me voilà conviée à un repas d'adieu chez la mère de ce dernier avant la poursuite de mon enquête au village. Située à un carrefour secondaire, la maison de bois paraît pauvre et décatie. La clôture de bois est détremmée, le sol boueux, on tente de garder les pieds au sec pour accéder au seuil. Une fois l'étroit vestibule traversé, quatre personnes vivent à l'année dans une petite pièce rectangulaire où tout est rassemblé : deux lits en fer forgé, une table à manger, une table de bureau, deux chaises, un tabouret, un frigidaire dépourvu de courant. Sergek-Ool s'est fièrement assis en tailleur au centre de la pièce : « Ici, c'est comme une yourte ». On m'a ensuite fait asseoir au bureau avec une assiette creuse et une cuillère, tandis que la mère de Sergek-Ool était installée de la même manière à l'autre table et que les autres personnes présentes se sont accroupies autour d'un plat commun posé sur l'unique tabouret.

Les mots de Sergek-Ool paraissent étonnants : n'étions-nous pas dans une maison, et non dans une yourte ? Pourquoi évoquer une yourte pour qualifier cet espace domestique sédentaire qui n'a à première vue rien de commun avec l'habitat typique des pasteurs nomades ? Certes, un jeu d'opposition identitaire se faisait jour : vêtu de son *ton'* traditionnel solidement ceinturé à la taille et de ses bottes cavalières, Sergek-Ool détonnait dans ce paysage maussade de petites maisons kolkhoziennes un peu sales entassées à la hâte. Ses mots à ce moment précis ne laissent pourtant pas d'interroger, car au fond, c'est bien cette question qui se pose : qu'est-ce qu'une maison villageoise² pour les Tuva ?

1. *Manteau en soie et en cache-cœur tuva.*

2. *Dans cet article, le terme de « maison » désignera essentiellement la maison (ru. dom) des villages directement nés des politiques de sédentarisation imposées aux populations nomades par les autorités soviétiques au cours du XX^{ème} siècle. Nous ne traiterons donc pas ici des anciennes maisons de bois sibériennes, attestées dès le tournant de notre ère dans la vallée du Minoussinsk (Stépanoff et al., 2013, p.91-95).*

Léa

Filiu

Ancienne élève de l'École normale supérieure de Lyon, agrégée d'histoire et diplômée d'un master en anthropologie sociale de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Léa Filiu est actuellement doctorante en 2^{ème} année, mention RSP, rattachée au Laboratoire d'Anthropologie Sociale (LAS, Collège de France). Son travail de thèse s'effectue sous la direction de Charles Stépanoff (EPHE) sur le thème : Les lieux du geste. Modalités d'action, techniques du corps et horizon cognitif chez les Tuva de Sibérie du Sud.

Définir ce qu'est réellement une maison n'est pas simple : de la caravane à la barre H.L.M., en passant par l'habitat troglodyte ou le pavillon de banlieue avec jardin, nous avons bien affaire avec la maison à un habitat, soit une structure matériellement déterminée, mais la richesse de ses formes et des représentations qui lui sont culturellement associées en font également le support d'expression privilégié d'un certain rapport au monde : « la maison est [...] bien plus qu'un abri matériel, [c'est aussi] la façon dont un groupe se pense et s'inscrit dans l'espace » (Demoule, 2004, p.110).

Pour Sergek-Ool, il n'y a pas de doute possible : le seul chez-soi domestique digne de ce nom ne peut prendre place que dans un habitat assimilable à une yourte, mais les caractéristiques matérielles de cet habitat ne sont manifestement pas aussi importantes pour établir une telle équivalence que la manière dont ses habitants l'habitent effectivement³. Si l'on considère le contexte interactionnel de la scène, il apparaît que le critère déterminant d'une yourte pour Sergek-Ool est moins sa morphologie que le réseau relationnel dont elle est le lieu privilégié. Ici, c'est le fait de partager un repas commun entre des convives d'un même groupe de parenté, augmenté d'un visiteur étranger, qui reproduit à ses yeux la configuration d'une yourte. En tant que visiteur, l'ethnologue est placé dans un espace honorifique, tout comme l'aînée de la famille, en leur offrant une assise plus confortable et des couverts individuels. À

3. *Ceci va dans le sens d'un concept classificatoire de la « maison » tel que Philippe Descola le définit : « Le concept d'une maison n'est pas construit à partir d'une liste de traits spécifiques - un toit, des murs, des portes et fenêtres, etc. - dont il faudrait vérifier la présence pour s'assurer que l'objet auquel nous avons affaire est bien une maison. [...] Si nous n'hésitons pas à qualifier de maison un igloo de neige, une demeure troglodyte ou une yourte, c'est que nous jugeons en un éclair de leur conformité avec un ensemble flou et informulé d'attributs dont aucun n'est essentiel au jugement classificatoire, mais qui sont tous reliés par une représentation schématique de ce à quoi une maison typique doit se conformer. » (Descola, 2005, p.182-183).*

l'inverse, l'infériorité dans l'échelle de séniorité et d'honneur est manifestée par l'assise à terre et le partage commun du plat, les plus jeunes étant assis plus proches de la porte de la maison que les plus âgés. Malgré les contraintes d'une pièce quadrangulaire particulièrement exiguë, le fait que les personnes se soient spontanément disposées en cercle pour le repas accentue la référence au mode de vie nomade. Pour autant, la ligne de démarcation entre les pasteurs nomades et leurs parents sédentarisés ne s'efface pas tout à fait : aux chaises à dossier des sédentaires, les pasteurs leur préfèrent de loin la position traditionnelle de repos à même le sol (Lacaze, 2006), à l'instar de Sergek-Ool. Cette courte scène rend manifeste la spécificité d'un imaginaire nomade où les différentes dimensions du monde, à la fois corporelle, domestique et cosmologique, sont mises en correspondance du fait de leurs orientations respectives dans l'espace physique.

La sédentarisation des populations de pasteurs nomades implique cependant un changement d'habitat qui va de pair avec une transformation - au moins partielle si ce n'est totale - de leur mode de vie : avec leurs nouvelles structures d'habitation, leur espace domestique, leurs activités quotidiennes, leur motricité se transforment également. La sédentarisation des populations nomades modifie-t-elle aussi leurs manières de se représenter le monde ?

Il faut ici d'emblée distinguer ce qui relève du contenu des représentations partagées par une population donnée et ce qui relève, selon les termes de Philippe Descola, des schèmes collectifs de la pratique, soit la manière dont une société produit une matrice inconsciente de raisonnement à même de formaliser dans la pratique un contenu de représentation donné. Cette fabrique de représentations opérationnelles est généralement le fruit d'une transmission culturelle d'une génération à une autre qui s'insère inconsciemment dans les pratiques quotidiennes (Descola, 2005, p. 190-191). Dans le cas de l'espace, on peut décomposer ce processus de formalisation en fonction de ce qu'il s'attache à

traiter prioritairement, en distinguant ce qui relève du territoire réel (l'objet de représentation), ce qui relève plutôt de la carte mentale (la représentation de l'objet) et ce qui relève de la pratique spatiale (les schèmes collectifs des usages de l'espace).

On touche donc ici aux modalités culturelles des usages de l'espace. Dans le champ de la cognition spatiale, Stephen Levinson et son équipe partent d'un constat similaire d'une diversité des usages et représentations de l'espace en fonction des cultures linguistiques pour développer une typologie des « cadres de référence spatiaux »⁴ utilisés par les différentes sociétés humaines dans le monde. Ces travaux s'interrogent implicitement sur l'incidence du mode de vie dans la manière qu'ont les personnes de se représenter l'espace : en Occident par exemple, notre cadre de référence dépend de « directions basées sur l'opposition gauche-droite par rapport à l'observateur, [et celle-ci] est construite dans notre environnement culturel de bien des façons : la directionnalité de l'écriture, le côté duquel on circule, la nature des directions d'itinéraires, les asymétries égocentriques des meubles, des dispositions de table, des portes et ainsi de suite » (Levinson, 2004, p.112). Il faut pourtant se garder de voir dans cette diversité des cadres de référence spatiaux la conséquence d'un simple déterminisme à sens unique, puisque qu'on retrouve la même préférence pour un schème plutôt qu'un autre chez des populations vivant dans des environnements très différents. Surtout, le passage d'une population d'un mode de vie à un autre, du fait par exemple de l'urbanisation, ne signifie pas nécessairement l'abandon de son cadre de référence spatial antérieur (Levinson, 2004, p. 241), mais donne plutôt lieu à des phénomènes de coprésence voire d'hybridation de différents systèmes de représentation spatiale.

4. La notion de « cadre de référence spatial » a une longue histoire dans l'histoire de la philosophie. Levinson en fait mention, tout en reprenant pour sa part la définition qu'en donne la Gestalt, soit une « organisation d'unités qui servent collectivement à identifier un système de coordonnées en fonction duquel certaines propriétés des objets, y compris le moi phénoménal, sont ajustées » (Levinson, 2003, p. 24).

Pour poursuivre cette réflexion, je m'appuierai ici sur des données ethnographiques collectées en 2018 auprès de populations tuva de la région de Mõngün Tajga. Cette région est située en République de Tuva, un territoire autonome de la Fédération de Russie, à la frontière russo-mongole (Fig. 1). Mõngün Tajga apparaît à bien des égards comme une zone géographique d'autant plus isolée que le climat y est rude et le relief très montagneux, avec un point culminant à plus de 4000 mètres d'altitude. D'une superficie d'environ 4400 km² pour seulement 5661 habitants en 2010, la densité de population y est très faible (1,3 habitant par km² en 2010) avec seulement deux villages : Mugur Aksy, chef-lieu de la région, et Mõgen Büren (officiellement Kyzyl-Haja), plus modeste.

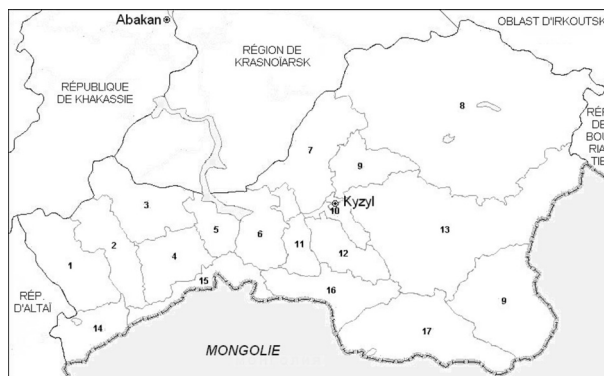


Figure 1 - Situation géographique de la République de Tuva (orientation Nord, échelle 1/7 500 000). La région de Mõngün Tajga est numérotée 14 (carte de l'auteur).

La yourte, une habitation orientée à l'articulation des différentes dimensions du monde chez les nomades tuva

Historiquement, les Tuva étaient des pasteurs nomades, qui vivaient en yourte (tu. *õg*) et se déplaçaient régulièrement avec leurs troupeaux tout au long de l'année. La yourte s'avère particulièrement adaptée au mode de vie pastoral et nomade, car transportable et transposable à divers milieux. Une armature cylindrique en treillis végétal, de circonférence variable, en constitue les murs (tu. *hana*), dont le bord supérieur est relié par des perches de bois à un anneau de

compression (tu. *haraača*), lui-même soutenu par un ou deux poteaux intérieurs. Afin d'isoler la structure du froid et de l'humidité, l'ensemble est enfin recouvert de feutre (Vainshtein [1972] 2009 ; 2016, p. 216-250).

Au-delà des aspects matériels, la structuration et l'organisation intérieure de la yourte reflètent également la manière dont les rapports sociaux, autant au sein du groupe humain qu'avec les entités non humaines, sont régulés. Classiquement, une yourte est divisée en moitiés masculine et féminine. Si les hommes et les femmes peuvent passer d'un espace à l'autre, les instruments et ustensiles nécessaires à leurs activités quotidiennes sont stockés de manière nettement séparée. Au cours des repas, l'espace intérieur de la yourte devient également le support d'une spatialisation hiérarchisée des statuts des uns et des autres au sein du groupe : les aînés et les invités de marque sont placés auprès du coin d'honneur (tu. *dör*), soit dans le fond de la yourte, où sont également entreposés les objets de valeur de la famille, tandis que les cadets se placent à l'opposé, du côté de la porte.

Ces quelques éléments suggèrent déjà une orientation signifiante de l'espace domestique intérieur chez les Tuva qui vivent en yourte. Plus largement, l'orientation d'une yourte par rapport à l'espace environnant, par-delà même les extensions du campement à l'extérieur, n'est jamais laissée au hasard par les habitants. C'est même le critère premier que prennent en compte les pasteurs lorsqu'il s'agit de s'installer à un nouvel emplacement. La porte de la yourte sert de vecteur directionnel et le choix de cette orientation ne se fait pas selon des repères cardinaux absolus : la yourte est en réalité toujours orientée par rapport à un élément du paysage pris comme repère d'orientation.

À Mönġün Tajga, le sommet de Mönġün Tajga détermine très souvent l'orientation du *dör*, et du même coup, la représentation spatiale des pasteurs nomades tuva. Ces montagnes sont réputées abriter des esprits des lieux (tu. *čer*

èèzi) vénérés pour leur puissance d'intervention sur le cours du monde. On a donc affaire à une combinaison d'orientations signifiantes chez les pasteurs nomades tuva, à la fois physique, sociale et cosmologique : « la yourte - ce n'est pas seulement l'habitat des pasteurs : durant des siècles, elle a été leur microcosme, un modèle particulier de l'univers » (Vainshtein, 2016, p. 229). En stabilisant les repères spatiaux des personnes au sein d'un espace sans cesse redéfini par les nomadisations, la yourte devient une sorte de boussole spatio-temporelle (Vainshtein, 2016, p. 231). Cette intégration complète de l'habitat en yourte est bien rendue par la notion tuva d'*aal-kodan* (« campement-troupeau ») et qui désigne tout autant le lieu de vie des pasteurs, la zone du campement, les pâturages et l'ensemble des familles et des troupeaux des alentours. Par la cristallisation matérielle des imaginaires cosmologiques tuva qu'elle permet, la yourte prend donc corps à la fois comme représentation symbolique d'une certaine distribution du monde et comme artefact opératoire de cette représentation.

Les nomades tuva face à la sédentarisation, des années 1920 à aujourd'hui

Aujourd'hui, l'habitat en yourte tend pourtant à disparaître, au point que la population tuva est à présent considérée comme majoritairement sédentaire d'un point de vue statistique : en 2015, plus de la moitié des quelques 300 000 habitants que compte la République habitait officiellement dans sa capitale, Kyzyl (Rojo et *alii.*, 2016, p. 2). Cette transformation de grande ampleur est le résultat d'un processus de sédentarisation massif des populations débuté sous l'URSS dès les années 1920. Par souci de conformer la production pastorale aux principes collectivistes de l'économie soviétique et de canaliser dans le même temps la mobilité des nomades, les politiques de sédentarisation ont été fermement arrimées à la collectivisation des moyens de production pour toutes les populations de tradition

pastorale nomade passées sous la tutelle soviétique (sur le cas kazakh : Ohayon, 2013a ; 2013b).

À Tuva, l'emprise de ces politiques sur la vie des populations ne s'est fait véritablement sentir qu'avec délai : l'annexion du territoire à l'URSS n'est établie officiellement qu'en 1944 et la collectivisation n'y est réellement achevée qu'à partir des années 1950-1960 (Humphrey, Sneath, 1999, p. 73 ; Prokoviev, 2011, p.160-161), à un moment où la remise en question naissante du stalinisme s'accompagne d'un relatif retour en grâce des pratiques pastorales pré-soviétiques (Ohayon, 2017). C'est pourquoi la sédentarisation n'y fut jamais complète : d'après les chiffres des autorités soviétiques, 80 % de la population tuva vivait encore en yourte en 1944 (Grebnev, 1955, p.28). À Möngün Tajga, le village de Mugar Aksy est érigé *ex nihilo* en 1951 tandis que celui de Mögen Büren ne prend véritablement forme qu'à partir de l'implantation tardive d'un premier sovkhoe en 1966.

Ces nouveaux villages correspondent dans leur morphologie aux représentations canoniques de la ville telles qu'elles ont alors cours chez les autorités soviétiques, soit une ville incarnant un certain idéal socialiste de modernité. La logique urbanistique répond aussi à un critère de praticité et d'efficacité : l'espace y est géométriquement ordonné, systématisé et homogénéisé (tracé orthogonal, alignement des terrains, production en série de maisons standardisées). D'abord confiée aux tout nouveaux kolkhozes en 1945, les chantiers de construction sont rapidement repris en main par les autorités soviétiques centrales pour plus d'efficacité. À Tuva, on passe ainsi d'une cinquantaine de maisons construites et prêtes à l'emploi par an entre 1945 et 1948 à plus de 1200 par an à partir de 1949 (Grebnev, 1954, p. 57-58). Elles sont fournies avec un certain nombre d'équipements, notamment un poêle à bois et une cuisinière (Grebnev, 1954, p.62), soit autant d'éléments directement inspirés de l'habitat rural russe traditionnel (ru. *izba*) (voir : Šojgu, 2011, p.126) et totalement nouveaux pour les éleveurs nomades sédentarisés. C'est

exactement ce type de constructions standardisées et bon marché que l'on trouve dans les villages de Möngün Tajga.

Cette région a pourtant d'autant plus échappé à la sédentarisation forcée qu'elle était difficile d'accès et sans potentiel productif significatif aux yeux des autorités soviétiques. Tous mes interlocuteurs tuva considèrent que l'Union soviétique n'a pas constitué un obstacle majeur à la perpétuation de l'élevage nomade et du mode de vie en yourte, ce que confirment également tous les récits de vie collectés. Pour les pasteurs nomades de Möngün Tajga, la véritable rupture dans leur mode de vie n'intervient que plus tard, dans les années 1990.

Après l'effondrement de l'Union soviétique en 1991, des mesures brutales de privatisation et de libéralisation politique et économique ont en effet été initiées depuis l'ancien bloc de l'Ouest, dans l'idée de provoquer un choc salutaire dans les pays d'ex-URSS. Cette stratégie de *shock therapy* a rapidement plongé la majorité des populations dans la pauvreté (Gerber, Hout, 1998 ; Stuckler, King, McKee, 2009), ne serait-ce qu'en raison de la désorganisation profonde de la production jusque-là assurée par les sovkhoez. Contraintes de manger leurs bêtes pour survivre, victimes aussi de raids de trafiquants sur leurs troupeaux (Stépanoff, 2007), de nombreuses familles de pasteurs nomades ont fini par cesser définitivement leur activité d'élevage et par se sédentariser dans les villages de piémont ou aux abords de Kyzyl. Depuis les années 2000, l'urbanisation volontaire des jeunes ruraux a pris le relais et devient aujourd'hui un facteur de transformation prépondérant de la société tuva.

Que se passe-t-il lorsque l'on se sédentarise ? Dans les villages, les maisons se divisent en pièces fonctionnelles individualisées. Ce changement d'habitat, qu'il soit forcé ou non, a d'importantes répercussions dans la vie quotidienne des personnes. L'absence de troupeau et la séparation nette entre intérieur et extérieur va de pair avec l'obsolescence de la notion tuva d'*aal-kodan* pour

définir l'espace domestique. Ce dernier devient un espace enclos sur lui-même, matériellement inamovible et coupé hermétiquement de l'extérieur. Cette transformation prive les habitants d'un accès multisensoriel à leur environnement immédiat et la division en sous-espaces favorise également l'individualisation des activités, des espaces de circulation et de certains objets. Ceci a des conséquences dans les interactions sociales entretenues entre les habitants d'une même maison comme entre les habitants et des personnes extérieures, désormais véritablement considérées comme étrangères (Marois, 2006). Alors que la yourte offrait à ses habitants un espace de vie circulaire unique et modulable, où les circulations restaient fluides, les pasteurs sédentarisés sont confrontés dans leurs maisons villageoises à un espace angulaire fixe et composite où les circulations sont au contraire spatialement entravées par un certain nombre d'obstacles matériels. *A priori*, le passage de la yourte à la maison villageoise va donc à l'encontre des pratiques nomades traditionnelles pour se représenter et s'orienter dans l'espace physique, social et cosmologique tuva.

Chez les sédentaires, des espaces domestiques reconfigurés pour maintenir les schèmes d'orientation nomades

À y regarder de plus près, on constate pourtant que certains villageois n'hésitent pas, au sein même de leurs maisons, à réintroduire des éléments d'orientation qui rappellent ceux qui prévalent sous la yourte. Chez Maj-Ool, à Mugur Aksy, on observe l'installation dans la pièce centrale de l'habitation, dans le coin opposé au poêle central, d'un ensemble d'objets dont l'agencement savant reproduit la forme et la symbolique du coin d'honneur d'une yourte (tu. *dör*) (Fig. 2). Sur une table se trouvent une icône bouddhique, des coupelles d'offrandes, un poste de télévision ainsi qu'un plot électrique et des télécommandes posés bien en évidence. Sous la table semblent être rangées deux valises, rappelant les coffres des

yourtes qui renferment les objets de valeur de la famille. Cette interprétation semble corroborée par la présence à gauche d'une machine à laver⁵, un élément de prestige des intérieurs villageois. Le mur d'angle derrière la table est enfin tapissé des diplômes scolaires et des médailles sportives des membres de la famille. Si l'on considère le strict plan architectural de la maison, lorsque quelqu'un cuisine auprès du poêle, l'action se situe au centre de l'habitation. En revanche, si l'on prend en considération l'aménagement du coin d'honneur, l'on constate que l'action se situe aussi très exactement à l'endroit où elle doit se faire et se fait habituellement dans une yourte. En réaménageant son espace domestique, cette famille l'a donc intégralement réorienté selon les normes spatiales des éleveurs nomades vivant en yourte.

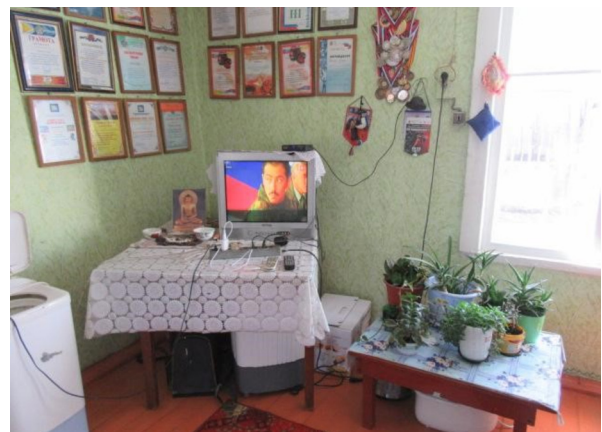


Figure 2 - Réactualiser au village les schèmes d'orientations nomades. Maison de Maj-Ool, Mugur Aksy.

De telles reconstitutions des schèmes d'orientation au sein des habitations villageoises ne sont pas du tout exceptionnelles. On trouve la trace de telles hybridations chez toutes les populations de culture nomade d'Eurasie et d'Amérique du Nord (Anderson, 2013 ; Besacier-Picard, 2013 ; Dumont, 2018 ; Lavrillier, 2005 ; Marois, 2006 ; Sachi-Noro, 2017 ; Wishart, Laurens Loovers, 2013). Les déceler n'est cependant pas toujours aisé, puisque le positionnement réel des portes extérieures des

5. Très rudimentaires, elles n'ont que peu à voir avec les machines utilisées en Occident.

habitations n'est pas toujours compatible avec le maintien des schèmes d'orientation nomades, ce qui donne lieu à des transpositions tacites parfois très sophistiquées. Le plus souvent, les villageois n'ont pas d'autre choix que de reproduire les schèmes d'orientation nomades dans des portions réduites et physiquement disjointes de l'espace domestique. Il faut alors comprendre à quel endroit la porte d'une yourte imaginaire a été placée par les habitants de la maison : une fenêtre, une porte, le coin d'une pièce. La cohérence spatiale de l'ensemble est parfois restaurée par l'intermédiaire de liaisons imaginaires, elles-mêmes fondées sur une conception d'inspiration bouddhiste et chamanique des propriétés fluides de l'invisible. Toujours à Mugur Aksy, l'espace domestique intérieur de la maison de la famille Salčak fait par exemple appel aux flux de chaleur par un système de soupiraux pour relier l'espace central de la cuisine, où se trouve le feu domestique, équivalent du centre de la yourte, et l'espace sacré de l'autel bouddhique, avatar du *dör*, installé dans l'un des angles d'une autre pièce. Cette reconnexion des espaces élabore ainsi une ligne de fuite imaginaire entre le poêle de la cuisine et le *dör* de la maison, coin d'honneur au fond d'une yourte imaginaire. Par ailleurs, cet angle abritant l'autel n'a sans doute pas été choisi au hasard : son arête se trouve très exactement sur une ligne nord-ouest/sud-est et pointe vers le sommet de Mõngün Tajga, sans cesse utilisé par les pasteurs nomades de la région pour s'orienter. Pour finir, cette réorientation globale restaure la corrélation hiérarchique entre les différents espaces domestiques et les statuts d'aïnesse des différentes personnes, puisque, conformément aux pratiques nomades sous la yourte, l'aînée de la famille évolue principalement dans l'espace le plus proche de l'autel, tandis que sa sœur cadette demeure plus proche de la « porte » de la yourte imaginaire.

Il n'y a donc là rien de très étonnant : la capacité d'adaptation des pasteurs nomades à un environnement nouveau fait partie des pratiques quotidiennes des nomades et la juxtaposition de projections spatiales imaginaires à l'espace

physique, même sédentaire, n'est pas en soi une disposition nouvelle (Stépanoff, 2013, p.8 ; Anderson, 2013, p.264). Les pasteurs nomades ne cessent de jouer avec leurs propres cadres de références, lesquels ne peuvent se subordonner à une simple interprétation symbolique des lieux. Dans les maisons villageoises, les ajustements effectués par les personnes visent à conserver les principes fondamentaux de l'orientation spatiale telle qu'elle existe sous les yourtes, au détriment d'éléments subsidiaires moins essentiels à la portée signifiante de l'ensemble. Même adaptée, le plus important est que cette orientation continue de jouer efficacement son rôle à la fois de stabilisation des repères physiques et de mise en conformité de la pratique domestique avec les schèmes collectifs d'usage de l'espace. Les schèmes d'orientation permettent en effet de situer les actes d'habitation des personnes et de construire un ensemble réticulaire changeant de lieux dont la portée signifiante n'est actualisée qu'à partir de la pertinence des actions effectuées. Chez les Tuva, les gestes que l'on fait, en fonction de qui l'on est et de l'endroit où l'on se trouve à un moment donné, ne sont pas réductibles à leur seule efficacité pratique, mais sont comme autant d'outils de mesure du monde. Inversement, la mesure du monde dicte la juste mesure des gestes. Les schèmes d'orientation ne sont donc pas seulement les supports symboliques d'une certaine représentation conventionnelle du monde, mais bien des instruments opérants d'orientation et de navigation qui donnent effectivement au monde environnant sa consistance et sa signification.

Il serait dès lors incorrect de considérer que les pasteurs sédentarisés, en passant à un mode de vie villageois, seraient unilatéralement happés par une acculturation sédentaire. Si ces néo-sédentaires s'intègrent concrètement à leur nouvel environnement quotidien, c'est avant tout parce qu'en tant qu'anciens nomades, ils continuent de traiter les lieux à la manière des nomades qu'ils étaient et intègrent leurs nouveaux espaces de vie à une conception proprement tuva du monde. Ceci n'empêche pas pour autant les Tuva d'accueillir favorablement de nouveaux objets (comme la

débroussailleuse ou le réfrigérateur) ou d'adopter des pratiques (comme regarder la télévision) issus du monde sédentaire, si tant est qu'ils ne leur paraissent pas compromettre à première vue leur manière de vivre. De nombreux écrits ethnographiques en font d'ailleurs le constat (München-Helfen, 1931, p.34-35 ; Khazanov, [1983-1984], 1994, p. XXXII). Autrement dit, l'adaptation des pasteurs nomades au monde sédentaire est trompeuse : certes, le changement d'habitat implique une transformation relative de leur mode de vie chez les pasteurs sédentarisés, mais par les compromis pragmatiques qu'eux-mêmes introduisent au sein de leurs espaces domestiques, ils sont en réalité davantage les acteurs que les objets de cette adaptation - bien plus en tout cas qu'on ne pourrait le penser à première vue.

Conclusion

Si le changement de cadre de vie a des conséquences majeures sur le quotidien des pasteurs sédentarisés, il existe toutefois des continuités frappantes dans les logiques de représentation et d'usage de l'espace. Malgré des normes occidentales de représentation spatiale de plus en plus présentes, on note le maintien d'une orientation des maisons villageoises en fonction de repères nomades anciens. Les habitats villageois, malgré une morphologie tout à fait différente de celle de la yourte, demeurent des unités spatiales signifiantes profondément intégrées à une conception cosmologique élargie du monde.

Il reste en effet primordial de prendre en compte l'orientation des différentes composantes du monde pour les accorder au mieux dans un rapport de correspondance propitiatoire. C'est même le critère décisif pour déterminer ce qu'est une maison véritable au sens tuva. Qu'il s'agisse d'une yourte ou d'une maison sur fondations, l'identification d'une « maison » se situe dans le maintien à différents niveaux d'un lien entre l'orientation des corps, celle des espaces domestiques et celle du cosmos : on n'engage donc

pas son corps n'importe comment dans n'importe quelle action n'importe où. Ces paramètres sont d'autant plus importants aux yeux des Tuva qu'il n'en va pas seulement de l'harmonie générale du monde mais aussi du statut ontologique des personnes : celui qui agirait en dehors des normes attendues de manière infondée pourra par exemple être soupçonné d'avoir été détourné – dénaturé ? - par des esprits manipulateurs aux forces néfastes (voir notamment Oelschlägel, 2013, p. 127-151), à moins qu'il ne s'agisse des signes d'une vocation chamanique (Stépanoff, 2014).

Il reste cependant à déterminer dans quelle mesure l'urbanisation pourrait modifier cet état de fait dans les prochaines années en République de Tuva. La transformation des cadres cognitifs spatiaux semble d'autant plus profonde pour une société qu'elle est confrontée à la fois à l'urbanisation des modes de vie, à la scolarisation des enfants et à la concurrence extensive d'une langue européenne (Levinson, 2004, p. 313). On peut donc imaginer que les jeunes générations tuva, de plus en plus souvent nées et installées dans des villes russophones ou russifiées, perdent finalement le sens des usages traditionnels tuva de l'espace. Si la résistance des schèmes nomades tuva demeure donc à ce jour encore largement négociée, il n'est pas certain que cet équilibre se maintiendra à l'avenir.

De fait, l'urbanisation met en jeu de nouvelles interrogations : en ville, « la maison, transformée en « appartement » (en « partie »), simple unité d'habitation numérotée, n'a plus de visible que ces ouvertures, porte sur le palier et fenêtres extérieures, que rien ne distingue des autres, tandis qu'elle partage ses murs, son plancher et son plafond avec ceux qui l'entourent. [...] Qu'abrite vraiment l'enveloppe de la maison, alors que l'extérieur protège parfois plus que l'intérieur et que des frontières invisibles traversent la maison mais aussi ses alentours ? Pourquoi fallait-il s'immobiliser dans des maisons pour finir empilés dans des non-maisons ? La maison n'est-elle pas ce lieu où l'on n'est jamais seul ? » (Demoule, 2004, p.111). Voilà bien la profondeur des enjeux

finalement soulevés par cette réflexion qu'il faudra enrichir à la lumière de données nouvelles, dès que la pandémie actuelle permettra un nouveau travail d'enquête sur le terrain sibérien.

Bibliographie

Anderson 2013 : Anderson D. G., « Home, Hearth and Household in the Circumpolar North », in Anderson D. G., Wishart R. P., Vaté V. (éd.), *About the Hearth. Perspectives on the Home, Hearth and Household in the Circumpolar North*, New York-Oxford, Berghahn Books, 2013, p. 262-282.

Besacier-Picard 2013 : Besacier-Picard A., « Entre ville et toundra : modes de vie mixtes chez les Nénets du Yamal, Russie », in Stépanoff C., Ferret C., Lacaze G., Thorez J. (éd.), *Nomadismes d'Asie centrale et septentrionale*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 258-261.

Danziger 2010 : Danziger E., « Deixis, gesture and cognition in spatial Frame of Reference typology », *Studies in Language*, 34/1, 2010, p. 167-185.

Demoule 2004 : Demoule J.-P., « Qu'est-ce qu'une maison ? », *Collège international de Philosophie*, 43/1, 2004, p. 104-111.

Descola 2005 : Descola P., *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.

Dumont 2018 : Dumont A., « Are the Evenki reindeer herders still nomads? The alternate use of different types of spaces in Inner Mongolia, China », *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines*, 49, 2018. Consulté le 5 juin 2019 : <https://journals.openedition.org/emscat/3398>.

Gerber, Hout 1998 : Gerber T. P., Hout M., « More Shock than Therapy: Market, Employment and Income in Russia, 1991-1995 », *American Journal of Sociology*, 104, 1998, p. 1-51.

Grebnev 1955 : Grebnev L. V., *Perehod Tuvinskih aratov-kočevnikov na osedlost'*, Kyzyl, Tuvinskoe knižnoe izdatel'stvo, 1955.

Humphrey, Sneath 1999 : Humphrey C., Sneath D., *The End of Nomadism? Society, State and the Environment in Inner Asia*, Durham, Duke

University Press, 1999.

Khazanov 1994 : Khazanov A. [1983-1984], traduit par J. Crookenden et préfacé par E. Gellner, *Nomads and the Outside World*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1994.

Lacaze 2006 : Lacaze G., « L'orientation dans les techniques du corps chez les Mongols », *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines*, 36-37, 2006, p. 163-205.

Lavrillier 2005 : Lavrillier A., *Nomadisme et adaptations sédentaires chez les Evenks de Sibérie postsoviétique : « Jouer » pour vivre avec et sans chamanes*, thèse de doctorat dirigée par Roberte Hamayon à l'École Pratique des Hautes Études [non publiée], 2005.

Levinson 2004 : Levinson S. C., *Space in Language and Cognition. Explorations in Cognitive Diversity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

Mänchen-Helfen 1931 : Mänchen-Helfen O., *Reise ins asiatische Tuwa, mit 28 Photobildern*, Berlin, Der Bücherkreis GmbH, 1931.

Marois 2006 : Marois A., « D'un habitat mobile à un habitat fixe. Fondements et changements de l'orientation dans l'espace domestique mongol », *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines*, 36-37, 2006, p. 207-237.

Oelschlägel 2013 : Oelschlägel A. C., *Der Taigageist. Berichte und Geschichten von Menschen und Geistern aus Tuwa, Südsibirien. Zeitgenössische Sagend und andere Folkloretexte*, Marburg, Tectum Verlag, 2013.

Ohayon 2013a : Ohayon I., « Temps coloniaux de la sédentarisation dans les steppes kazakhes », in Stépanoff C., Ferret C., Lacaze G., Thorez J. (éd.), *Nomadismes d'Asie centrale et septentrionale*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 236-239.

Ohayon 2013b : Ohayon I., « Collectivisation, famine et sédentarisation des Kazakhs sous Staline », in Stépanoff C., Ferret C., Lacaze G., Thorez J. (éd.), *Nomadismes d'Asie centrale et septentrionale*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 239-243.

Ohayon 2017 : Ohayon I., « Après la sédentarisation. Le pastoralisme intensif et ses conséquences au Kazakhstan soviétique (1960-

1980) », *Études rurales*, 200, 2017, p. 131-154.

Prokoviev 2011 : Prokoviev E., *Process nacional'noj konsolidacii Tuvincev*, Saint-Pétersbourg, Nauka, 2011.

Rojo *et al.* 2016 : Rojo M., Chondan R., Chondan C. et Lavrillier A., « Adaptation des rites « traditionnels » chez les Tuvas de Kyzyl de la période soviétique à l'urbanisation », *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines*, 47, 2016.

URL : <http://emscat.revues.org/2856> ; DOI : 10.4000/emscat.2856.

Sachi-Noro 2017 : Sachi-Noro R., « Decline and Transformation of Gypsies' Nomadism in France: Beyond the Nomadic/Sedentary Binary », *Senri Ethnological Studies*, 95, 2017, p. 87-116.

Šojgu 2011 : Šojgu S., *Čërno-belaja Tuva : nezakončennaja istorija/Black and white Tuva : unfinished story*, [lieu d'édition inconnu], Mobile Art LLC, 2011.

Stépanoff 2007 : Stépanoff C., « Les chevaux migrants. Le vol de bétail à Tuva et ses évolutions », *Réseau Asie (publication en ligne des Actes du 3^e Congrès, 26-28 septembre 2007, Atelier 32 sous la direction de Tilman Musch)*, 2007.

Stépanoff 2013 : Stépanoff C., « Introduction », in Stépanoff C., Ferret C., Lacaze G., Thorez J. (éd.), *Nomadismes d'Asie centrale et septentrionale*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 7-10.

Stépanoff 2014 : Stépanoff C., *Chamanisme, rituel et cognition chez les Touvas de Sibérie du Sud*, Paris, Édition de la Fondation de la Maison des Sciences de l'Homme, 2014.

Stuckler *et al.* 2009 : Stuckler D., King L., McKee M., « Mass privatisation and the post-communist mortality crisis: a cross-national analysis », *The Lancet*, 373, 2009, p. 399-407.

Vainshtein 2009 : Vainshtein S. [1972], traduit et édité par M. Colenso et C. Humphrey, *Nomads of South Siberia. The Pastoral Economies of Tuva*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

Vainshtein 2016 : Vainshtein S., *Zagadačnaja Tuva*, Abakan, Fondation culturelle Šojgu, 2016.

Wishart, Laurens Loovers 2013 : Wishart R. P., Laurens Loovers J. P., « Building Log Cabins in Teetl'it Gwich'in Country : Vernacular Architecture and Articulations of Presence » in Anderson D. G., Wishart R. P., Vaté V. (éd.), *About the Hearth. Perspectives on the Home, Hearth and Household in the Circumpolar North*, New York-Oxford, Berghahn Books, 2013, p. 54-68.

PARTIE 3, PEUT-ON CONNAÎTRE SANS SE REPRÉSENTER ? LA REPRÉSENTATION EN SCIENCE

L'opinion commune fait de la science le domaine d'une objectivité sans partage sur le réel, garantie par des méthodes dites « exactes », faites de chiffres et de graphes, épurées de toute représentation subjective qui déformerait la réalité. Nous constatons pourtant que parfois, les résultats que nous obtenons dépendent de la représentation *a priori* que nous nous faisons de l'objet d'étude, mais aussi des représentations formelles et conceptuelles que nous utilisons pour en parler.

Quels sont les fondements historiques et culturels de l'association de la subjectivité à la représentation, et jusqu'à quel point ces biais peuvent-ils être considérés comme des obstacles à la connaissance du monde ? Est-il possible d'acquérir une quelconque connaissance sans passer par une représentation de l'objet d'étude ou du système auquel il appartient ?

SE REPRÉSENTER LA SALAMANDRE EN AFRIQUE DU NORD : LES MOTIVATIONS DES DÉNOMINATIONS DE SALAMANDRA ALGIRA EN BERBÈRE ET EN ARABE MAGHRÉBIN

Introduction

Le genre *Salamandra*, appartient à la famille des amphibiens urodèles, celui-ci comprend sept espèces réparties sur trois continents : l'Europe, l'Asie et l'Afrique. *Salamandra algira* est l'unique espèce de salamandre africaine. Sa distribution géographique est cependant fort réduite : elle se limite à quelques massifs montagneux appartenant à la chaîne de l'Atlas, situés entre l'Algérie et le Maroc. Cette salamandre présente une certaine diversité intraspécifique, avec pas moins de quatre sous-espèces recensées à ce jour. La sous-espèce proprement algérienne correspondant au type décrit au XIX^{ème} siècle (*S. a. algira*), à côté de trois sous-espèces marocaines qui furent décrites durant la dernière décennie (*S. a. tingitana* 2003, *S. a. splendens* 2013, *S. a. atlantica* 2019).

Les dénominations de ses cousines européennes sont d'un grand intérêt pour le lexicographe. À commencer par son nom le plus largement répandu parmi les langues standardisées européennes – latin *Salamandra*, grecque σαλαμάνδρα –, dont l'origine se trouve dans la composition vasconique (substrat préindoeuropéen) : demoiselle d'eau¹. Parmi les langues romanes², la salamandre porte des dénominations souvent motivées par les pouvoirs mythiques qui lui sont attribués (extinction du feu, venimosité importante, etc.). Le caractère exceptionnel du conservatisme préindoeuropéen dans la composition « demoiselle d'eau », ajouté à cette diversité des noms motivés par les légendes qu'elle suscite en Europe occidentale, nous ont conduit à regarder ses correspondants dans les langues d'Afrique du Nord.

Deux groupes linguistiques sont pratiqués dans les montagnes de la chaîne de l'Atlas : le berbère septentrional et l'arabe maghrébin. Cette seconde langue est née à la période médiévale, venant le plus souvent remplacer des variétés de berbère qui correspondent aujourd'hui à son principal élément substratique. Si le berbère septentrional a résisté, celui-ci est toutefois en situation de contact intense avec l'arabe depuis parfois plus de mille ans.

1. Hickey, Puppel 2010, p. 890.

2. Nesi 2001.

Massinissa Garaoun

Étudiant en linguistique, Massinissa Garaoun est actuellement en 2^{ème} année de doctorat à l'EPHE-PSL, mention HTD, au sein du laboratoire LLACAN. Il travaille sous la direction d'Amina Mettouchi et de Martine Vanhove. Il s'intéresse aux langues afro-asiatiques, à la typologie, ainsi qu'aux contacts de langues. Ses travaux se situent dans l'optique d'une linguistique de terrain. Son terrain privilégié est Tamazgha (Afrique du nord), et plus spécialement la Kabylie orientale.

Dans ces conditions, nous nous sommes demandé quelles motivations sémantiques on pouvait rencontrer dans les dénominations d'un animal endémique et culturellement ancré dans les mentalités. Dans les parlers arabes concernés, quelles stratégies furent adoptées pour nommer un animal qui avait de très faibles chances d'être connu par les conquérants³ ? Que ces dénominations pouvaient-elles nous dire du contact berbère-arabe, et des représentations contemporaines des Nord-Africains à l'encontre de cet animal ?

Méthodologie

Nous avons mis en place un corpus de 80 dénominations de la salamandre algire dans douze variétés de berbère et d'arabe au cours de l'hiver 2019-2020 et au printemps 2020. Une partie de celles-ci ont été relevées au moyen d'entretiens réalisés durant une mission de terrain⁴ en Kabylie orientale (Algérie). Les dénominations concernant le reste des aires de répartition de la salamandre en Algérie et au Maroc ont été récoltées à partir de questionnaires envoyés à des locuteurs faisant partie de nos cercles de contacts.

Afin de permettre à nos locuteurs d'identifier correctement cet animal, nous avons mobilisé différentes photographies, ainsi qu'un court film documentaire amateur réalisé par nous-même sur cet animal⁵. Nous avons également quelquefois eu recours à l'énonciation de ses caractéristiques biologiques parmi les plus saillantes, afin de s'assurer que nos locuteurs la différencient d'autres espèces animales ressemblantes, en particulier des pleurodèles et des sauriens.

3. *Seuls des conquérants d'origine levantine auraient pu connaître l'espèce asiatique Salamandra infraimmaculata.*

4. *Financée par le Centre National de la Recherche Scientifique.*

5. *Ce documentaire est disponible en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=UIDVwSxHYJA>.*

Nous n'avons rencontré une certaine difficulté à récolter les noms de la salamandre que dans les régions où celle-ci respecte une écologie strictement troglobie (cavernicole). Il est toutefois possible que dans ces mêmes régions, des noms de l'animal soient connus par certains locuteurs ayant été amenés à parcourir le monde souterrain. Seule une enquête de terrain approfondie pourrait permettre de récolter ces derniers dans ces localités du Moyen-Atlas, du massif des Traras, et sur le littoral de l'axe Collo-Skikda.

Le corpus ainsi réuni a par la suite été classé : en tentant d'abord de déterminer les étymons à l'origine des différentes formes, afin de déterminer les traits sémantiques contenus dans ces dénominations. Les étymons et groupes sémantiques relevés ont par la suite été interrogés sous le prisme de leur distribution géographique, en lien avec la classification des différentes variétés de berbère et d'arabe, et du contact de langue.

Généralités sur *Salamandra algira*

Avant de présenter les résultats de notre enquête, nous pensons opportun de donner certaines caractéristiques biologiques et écologiques de la salamandre algire (Fig. 1). En zoonomie, ces éléments sont indispensables non seulement durant l'enquête, pour s'assurer que l'animal ait bien été identifié, puis durant l'analyse des résultats, afin de proposer des hypothèses sur les origines des traits sémantiques contenus dans les dénominations. À ces données biologiques, il convient d'ajouter les comportements et considérations anthropiques à l'égard de l'animal : les us, mythes et croyances qui lui sont associés⁶.

6. *Voir par exemple Alliou 2012 pour la littérature orale kabyle et Lxiyyer 2010 pour la symbolique de poterie modelée du massif des Babors. Nous présenterons ceux-ci plus longuement dans un second article à venir auprès de la revue Géolinguistique.*



Figure 1 - Photo illustrant « tatarett n igenni », reportage en ligne dit en berbère tasahlit sur l'écologie de la salamandre algire (cliché de l'auteur).

La répartition de la salamandre algire est assez fragmentée et encore mal connue. En Algérie, la présence de l'animal est attestée dans plusieurs massifs littoraux du centre et du nord-est du pays. Une population résiduelle (possiblement éteinte) a également été décrite dans des massifs littoraux de l'extrémité nord-ouest frontalière du Maroc. Au Maroc, la salamandre colonise une large partie du Rif, ainsi que le nord du Moyen-Atlas où elle fut découverte très récemment. La présence de l'animal dans le nord-est de la Tunisie est suspectée, mais les enquêtes n'ont pour le moment pas apporté de résultats positifs⁷.

La présence d'une espèce de salamandre en Afrique du Nord pourrait dater du Miocène, ère durant laquelle cet animal est possiblement venu coloniser le Maghreb occidental à partir de la péninsule ibérique. L'Atlas nord-africain devint un refuge pour cet animal hygrophile. Dans les régions les plus froides et les plus humides comme le Rif occidental et la Kabylie orientale, la salamandre algire est un animal plutôt commun. Présent à toutes les altitudes, l'adulte s'observe fréquemment de l'automne au début du printemps, la nuit ou le matin, durant les épisodes pluvieux ; tandis que les têtards se développent durant la même saison dans les points d'eau stagnante. Dans les régions plus sèches, la salamandre algire est plus franchement troglophile, et par conséquent beaucoup moins bien connue des populations locales qui le rencontrent assez rarement.

7. Bogaerts et al. 2013.

La salamandre algire présente l'allure caractéristique d'un urodèle : l'adulte est un animal fouisseur, nocturne, terrestre ou semi-aquatique, tandis que la larve est complètement aquatique, pourvue de branchies et de palmes (Fig. 2). L'adulte est de coloration noire tachetée de jaune, et plus ou moins fortement de rouge selon les sous-espèces, et la larve est de coloration grisâtre, tachetée de points sombres. La peau des adultes émet différentes toxines ainsi qu'un mucus à l'origine de son aspect humide et luisant. La salamandre algire peut atteindre une vingtaine de centimètres. La longévité de sa cousine européenne *Salamandra salamandra* peut atteindre jusqu'à un demi-siècle en captivité, et il est probable que celle de *S. algira* soit tout aussi importante. La salamandre algire est un carnassier qui se nourrit de petits invertébrés : insectes, lombrics, mollusques. Dans la Kabylie orientale, nous avons observé que les larves colonisant les ornières et les bassins artificiels de fontaines se nourrissaient essentiellement de têtards de grenouilles mais aussi de leurs propres congénères de plus petite taille.



Figure 2 - Têtard de salamandre algire, Algérie, commune d'Aokas, 15 mars 2020 (cliché de l'auteur).

La plupart des sous-espèces sont ovovivipares, bien que certaines sous-espèces ou populations donnent directement naissance à des larves voire à de jeunes adultes métamorphosés. La larve connaît une succession de mues avant de quitter l'eau, le plus souvent au début du printemps, avant l'assèchement total de son habitat.

Les motivations sémantiques relevées

À partir des 80 dénominations relevées, nous avons pu déterminer différents traits sémantiques correspondant soit à des noms seuls, soit à des compositions contenant deux à trois noms. Les traits sémantiques en question ne correspondent pas toujours à des éléments partageant les mêmes étymons, nous présenterons plus bas plusieurs dénominations contenant des traits sémantiques similaires actualisant des noms d'étymons différents, appartenant parfois l'un au fond lexical arabe l'autre au fond lexical berbère.

Nous avons classé les traits sémantiques contenus à travers ces dénominations soit comme « rares », lorsqu'ils n'étaient attestés qu'à une ou quelques reprises, soit comme des « blocs », lorsqu'ils étaient attestés à plusieurs dizaines de reprises.

Parmi les traits sémantiques rares, nous avons dû procéder à une seconde distinction entre deux groupes : celui des formes complètement isolées, employées dans un ou quelques parlers appartenant au même groupe variétal ; contre celui des dénominations rares mais redondantes, observées dans au moins deux parlers appartenant à des variétés voire à des langues différentes.

Les blocs de dénominations sont également au nombre de deux, l'un est spécifique au berbère de Kabylie, tandis que le second témoigne d'une répartition disjointe dans quatre variétés d'arabe et de berbère différentes.

Traits rares et isolés

Ces traits sémantiques se rencontrent dans toutes les zones étudiées, même à l'intérieur des blocs de dénominations homogènes. Ils représentent un quart des formes récoltées. Leurs sémantismes sont très divers et parfois originaux : « décorée », « terreuse », « scolopendre d'eau », « bestiole d'hiver », « amoureux du brouillard »,

« caméléon du brouillard », « boudin du ciel », etc. Chacun d'entre eux est un cas d'étude particulier dont voici deux exemples :

La forme *wald ar-reād* est une composition formée à partir d'éléments lexicaux de fond arabe, elle signifie littéralement « fils du tonnerre ». Elle n'a été relevée que dans le massif de l'Edough (nord-est algérien), lequel correspond à la limite de distribution orientale de la salamandre algire ainsi qu'à la station où le type de cette espèce fut récolté au XIX^{ème} siècle. Dans l'Edough, la salamandre côtoie une seconde espèce d'urodèle endémique, le triton de Poiret (*Pleurodeles poireti*) qui reçoit la même dénomination. Afin de la différencier du triton, les montagnards de l'Edough ajoutent un troisième élément à la composition afin dénommer cette dernière : *mrāngət*, « tachetée ».

Des compositions constituées de deux nominaux dont le premier correspond au nom de parenté « garçon, fils » sont attestées dans plusieurs parlers arabes maghrébins⁸ : Tunis « fils de la mer » > « poisson », Alger, Dellys, Béjaïa « fils de la poule » > « œuf », etc. Les entités représentées par ces compositions sont l'objets de croyances et de pratiques magiques encore vivantes⁹. Ces compositions sont systématiquement attestées à côté de formes plus génériques, dont l'usage est tabou chez certains locuteurs. Si le nom de ces urodèles de l'Edough relève du même procédé d'interdit linguistique, il faut en déduire que ces derniers font ou ont fait l'objet de croyances ou de rites magiques. Peut-être aussi ont-ils connu dans le passé d'autres dénominations remplacées par cette formule ?

Les formes *abūryūn* et *būryūna* sont attestées en arabe jijélien où leur usage a été surtout relevé sur la côte, des Bni/Aït Aïssa de Ziamamansouriah aux Oulad Atiya de Oued Zhour. Les

8. Nous n'avons guère retrouvé ce type compositionnel en berbère ou en arabe oriental.

9. L'utilisation des œufs dans les pratiques magiques est un fait pan-berbère, tandis que celle du poisson est très caractéristique des régions littorales du Maghreb oriental.

deux formes partagent le même étymon, mais la première présente une morphologie berbérisée (très fréquemment observée auprès de noms de divers étymons en arabe jijélien¹⁰), tandis que la seconde présente une morphologie arabe.

Des zoonymes contenant cette racine BRYN d'étymon inconnu sont représentés dans les différentes variétés linguistiques de la Kabylie orientale, où il renvoie plus souvent à des espèces de sauriens : chez les Bni Hbibbi (arabe jijélien, est des Babors) *abūryūn əl-ewər* renvoie au « lézard vert », en berbère tashlit (ouest des Babors) *aburyun* est un terme générique désignant les grandes espèces de sauriens. Sachant que la salamandre est un animal plutôt commun dans les Babors, à l'exception du littoral où elle est plus rare, ces dénominations pourraient être expliquées par une ancienne confusion, à l'origine de l'utilisation d'une même racine pour désigner salamandre et grands lézards.

Traits rares mais redondants

Nous avons également observé une demi-douzaine de types sémantiques rares mais redondants, attestés dans des régions non-adjacentes et donc différentes variétés linguistiques. Ils correspondent partout à des compositions de deux nominaux. Ces types peu communs sont d'un grand intérêt pour la dialectologie et l'étude du contact. En effet, leur origine est soit une situation de contact ancienne entre des variétés aujourd'hui éloignées géographiquement, soit une conservation d'archaïsmes, soit un développement parallèle. Le hasard peut difficilement être présenté comme une explication pour ces traits redondants observés dans une région où sont parlées des langues apparentées génétiquement et en situation de contact millénaire. Nous présenterons trois de ces traits :

- La composition « étoile + ciel/brume » est attestée uniquement en deux localités du Rif

10. Garaoun 2018.

central (Maroc) : la variété de berbère des Bni Hmed appartenant à l'aire des Sanhadja de Sraïr, variété des Kétamas (= *itri n tawwet* « étoile de brume »), et l'arabe voisin des Mezyaz (= *najmat əs-sma* « étoile du ciel »), appartiennent eux aussi aux Kétamas. Il n'est pas très étonnant de constater des compositions très proches dans les deux langues, puisque les Mezyaz correspondent à l'une des fractions arabisées linguistiquement de l'antique confédération berbère des Kétamas du Rif. Nous pouvons supposer que lors du changement de langue, la composition berbère originelle a simplement été traduite vers l'arabe.

- L'association « transpiration + brouillard » est elle aussi attestée en deux points, à la différence que ceux-ci soient géographiquement très éloignés : le kabyle occidental des M'chedallah (= *tidit n waman* « transpiration d'eau »¹¹), et le parler arabe de Tanger (= *əārəq əd-dbāb* « transpiration de brouillard »). Nous n'avons pas connaissance d'éléments nous permettant de comprendre l'origine de cette distribution. L'arabe du Rif occidental (arabe jebli) appartient au type préhilalien villageois. Ces variétés d'arabes sont les premières à avoir émergé en Afrique du Nord, pratiquées pendant longtemps par des bilingues dans des situations où le berbère était encore majoritaire en Afrique du Nord, elles se sont fortement mélangées à cette langue. Toutefois, le substrat berbère de l'arabe des Jbalas est plutôt affilié aux langues berbères voisines du Rif, et la dénomination kabyle est tout à fait isolée au cœur du Djurdjura. La meilleure hypothèse pour expliquer cette répartition serait un déplacement de population dont la directionnalité reste un mystère.

11. La forme pan-kabyle pour transpiration est plutôt *tidi*, l'observation d'un suffixe *-t* fait immédiatement penser à une contamination peut-être par le nominal *taydīt* « chienne », qui entre dans quelques compositions rares et isolés de la salamandre en kabyle.

- La composition « fiancé(e) + eau/pluie » est sans doute la plus frappante que nous ayons récoltée : de manière similaire à la précédente, celle-ci se retrouve dans le Rif marocain (Chefchaouen = *εārūs aš-šta* « fiancé de la pluie »), ainsi qu'en kabyle (Timezrit = *tislit n waman* « fiancée de l'eau »). Ici encore, rien ne permet d'expliquer le caractère disjoint de la distribution de ces formes. Leur intérêt particulier est que le même type compositionnel soit à l'origine de la dénomination de la salamandre dans beaucoup de langues du bassin méditerranéen (dont l'arabe classique (سلمندر), via les langues scientifiques latine et grecque qui l'ont elles-mêmes emprunté à la composition « demoiselle d'eau » de leur substrat vasconique¹². Ce type existerait également au Proche-Orient dans les noms de l'espèce *Salamandra infraimmaculata* : Liban du sud عروس العين « fiancé de la fontaine ». Une telle distribution indique soit des contacts très anciens entre ces différentes langues circumméditerranéennes, soit un développement parallèle peut-être motivé par des représentations et des croyances communes concernant cet animal.

Les dénominations en bloc

Nous avons enfin relevé deux types de dénominations beaucoup plus fortement représentées que les formes précédentes et présentant des distributions regroupées, « en bloc ».

Le premier bloc correspond à un tiers de dénomination, et n'a été relevé qu'en kabyle, où il est majoritaire dans le massif du Djurdjura et la vallée de Soummam. Nous avons identifié sa racine dans la suite (Y)DS, souvent associée à un second nominal « eau »¹³. Cette suite subit au gré des parlers de nombreuses modifications phonologiques (consonnantification [j] > [g] :

taYDeSt > *taGDeSt*, assimilation [st] > [zt] : *taYDeSt* > *taYDeZt*, etc.), de même que la contamination et la réanalyse dans d'autres racines plus ou moins proches (Akbou *tiLeSt gg°aman* « languette d'eau », El Asnam *taGReSt bb°waman* « hivers d'eau », etc.).

Le sens d'origine de (Y)DS n'est pas clair : nous pensons devoir relier celle-ci à la racine pan-berbère DS « ventre ». En effet, son diminutif *tadist* est attesté dans plusieurs langues berbères septentrionales, dont certains parlers kabyles, pour le sème de « ventre de la femme enceinte, petit ventre » et par extension celui de « fœtus ». La composition kabyle pourrait avoir eu pour sens initial « fœtus d'eau », un type compositionnel qui pourrait être motivé par l'aspect de l'animal : petit, humide, gluant, doté d'une longue queue pouvant rappeler le cordon ombilical, etc. Certains parlers kabyles emploient la composition *taDiSt* + « eau » (ex. Sidi Aïch) pour désigner la salamandre ; bien que la plupart des formes relevées présentent une semi-voyelle Y possiblement préfixée à DS, dont l'origine pourrait être expressive ou due à la contamination par une seconde racine.

Le caractère opaque en synchronie du sème à l'origine de (Y)DS signale son ancienneté, tandis que son caractère strictement circonscrit au berbère de Kabylie indique un développement caractéristique de cette région, peut-être lié à des représentations locales.

La seconde dénomination en bloc relevée présente quant à elle une distribution fortement originale, puisque celle-ci se rencontre à la fois dans la Kabylie orientale (Algérie), en berbère tasahlit et en arabe jijélien, ainsi que dans le Rif central (Maroc), dans le berbère des Sanhadjas de Srair et en rifain occidental. Il s'agit d'une composition plus ou moins figée contenant obligatoirement deux éléments : le premier est « pied, patte » dont la racine est liée étymologiquement en berbère au verbe « descendre, tomber », et le second élément « ciel », et plus localement « brouillard, vent de l'ouest ». Cette composition peut donc être traduite par l'expression « pied/patte, tombé/

12. Hickey, Puppel 2010, p. 890.

13. Dont la présence n'est souvent pas obligatoire.

descendant du ciel ». Dans les parlers berbères concernés, cette composition est réalisée à partir d'éléments de fond berbère à quelques exceptions près¹⁴. En arabe jijélien, la composition berbère figée est empruntée directement au berbère.

Cette composition s'explique par une croyance très répandue en Afrique du Nord, selon laquelle la salamandre tomberait du ciel avec les précipitations. Son figement en arabe jijélien indique ici encore son ancienneté. Sa distribution disjointe Kabylie orientale - Rif central pourrait éventuellement s'expliquer par l'histoire des Koutamas. Cette confédération berbère originaire de Kabylie orientale connut son époque de gloire au début du Moyen Âge, époque durant laquelle celle-ci s'allia à la dynastie des Fatimides et partit entre autres à la conquête du nord du Maroc. Les Kétamas actuels du Rif central sont en partie constitués de leurs descendants directs, et ce nom de la salamandre pourrait être une survivance de cette histoire.

Contacts de langues et échange de représentations

Les résultats de notre enquête sont frappants en termes de contact de langue, puisqu'ils mettent en exergue les contacts profonds entre les parlers berbères et arabes pratiqués dans les massifs littoraux du Maghreb occidental. Emprunts directs, copies de compositions, et parfois des phénomènes de réanalyses plus complexes sont à relever. C'est par exemple le cas de la réinterprétation localisée de la racine berbère DR « pied, tomber, descendre » dans l'arabe TR « oiseau » dans la tasahlit des Aït Mhend (= *ṭṭir igenwan* « oiseau des cieux »)¹⁵. Ces phénomènes contiennent parfois des données archaïques, comme la composition figée *ṭṛūgənnān* (< ber. *ṭṛ ū=gənnān* « pied/descendant du ciel ») conservée par le parler

14. Exemple : Aït Seddat *aḍar n ccerqi* « pied du vent de l'est », dans lequel le second nominal est emprunté.

15. Réanalyse sans doute également motivée par le second élément « ciel » de la composition.

arabe jijélien des Bni Mermi, qui indique que le mot « ciel, cieux » était réalisé **gənnān* et prenait une marque d'annexion *u-* dans le parler berbère substratique de cette confédération aujourd'hui arabophone. En berbère, où cet animal endémique dispose de nombreuses dénominations de facture ancienne, on pourra être surpris de constater que l'infiltration des emprunts n'est pas rare : rappelant que le zoonyme berbère est loin d'être immune à l'emprunt et au renouvellement lexical. Ces emprunts sont toutefois associés à des motivations et des conceptualisations locales, rappelant la place toute particulière de la salamandre dans ces sociétés. Ceci est bien illustré par la dénomination *lehlal n tyerza* « ouverture du labour » (parler tasahlit de Tizi N'Berber), dont le premier élément est emprunté à l'arabe, mais dont l'origine est un développement foncièrement local : celle-ci renvoie à une connaissance fine de l'écologie de la région et de la biologie de la salamandre, puisque la sortie automnale des premières salamandres indique la tendresse des sols permettant l'ouverture de la saison des labours.

Les motivations sémantiques relevées en disent également beaucoup sur les contacts entre des populations, qui, au-delà des mots, ont aussi échangé des représentations et des systèmes de croyances. Ces motivations contiennent différents symbolismes liés à des savoirs ethnoécologiques situés aux frontières du spirituel : lorsque la salamandre est dite « fils de l'orage », « fiancée de l'eau », « amoureux du brouillard », ou encore « annonciateur du calendrier agricole », celle-ci est intégrée à une vision de l'environnement immédiat des locuteurs mêlant adroitement subjectivité et objectivité.

Conclusion

Nous avons présenté les résultats d'une enquête zoonymique portant sur les dénominations de la salamandre algire parmi une dizaine de variétés d'arabe et de berbère du Maghreb occidental. La richesse des données récoltées vient nous rappeler

la richesse linguistique souvent minorée de cette région. Elle nous a permis de mettre en exergue la grande diversité des valeurs des associations sémantiques utilisées pour dénommer cet animal dans des variétés génétiquement liées et présentant des situations de continuums linguistiques.

Nous avons pu constater que le contact intra- et inter- linguistique était courant, même dans un zoonyme que l'on imaginerait particulièrement conservateur. L'identification de l'origine des formes communes à l'arabe et au berbère n'a pas toujours pu être déterminée, et celle-ci nous permet de rendre compte de la complexité et de l'intrication des situations de contact nord-africaines.

À travers la grande majorité des noms récoltés, la salamandre est représentée de manière positive. Elle est perçue comme un animal esthétique autour duquel s'ancrent des croyances magiques et des savoirs écologiques. Ces visions sont à l'origine d'une place privilégiée de la salamandre dans les cultures locales des populations montagnardes qui partagent son aire de distribution. Elles mériteraient à ce titre que les écologues s'emparent de l'empathie générée par cet animal pour alerter sur la dégradation de son biotope.

Bibliographie

Allioui 2012 : Allioui Y., *Un grain sur le toit : énigmes et sagesses berbères de Kabylie*, Paris, L'Harmattan, 2012.

Bogaerts *et al.* 2013 : Bogaerts S., Donaire-Barroso D., Pasmans F., Carranza S., Böhme W., « Do North African Fire Salamanders, *Salamandra algira*, occur in Tunisia? », *Herpetology Notes*, 6, 2013, p. 301-306.

Garaoun 2018 : Garaoun M., « Noms à préfixes berbères en arabe jijélien : Comparaison entre le parler du centre-ville de Jijel et celui des Bni Mâad de Ziama- Mansouriah », *RJC2018 - 21^{èmes} Rencontres des jeunes chercheurs en Sciences du Langage*, Paris, 2018.

Hickey, Puppel 2010 : Hickey R., Puppel S., *Language History and Linguistic Modelling: a Festschrift for Jacek Fisiak on his 60th Birthday*, Berlin, Walter de Gruyter, 2010 (1^e éd. 1997).

Lxiyyer 2010 : Lxiyyer B., « Yal azamul isea azal, Iriten n Yimaziyen, Anamek n umawal n rraqem n temnadt n Ayt Smaeal », *Tidukkla Tadelasant Adrar n Fad*, 2010, p. 1-46.

Nesi 2001 : Nesi A., « Les désignations romanes de la salamandre », in *Atlas Linguistique Roman*, II (a), Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2001, p. 467-499.

LA QUÊTE DE LA CONNAISSANCE D'ABŪ ḤĀMID AL-ĠAZĀLĪ (M.1111), ENTRE RATIONALITÉ ET INTUITION, UNE ÉPISTÉMOLOGIE MYSTIQUE EN TERRE D'ISLAM

Comme le fit remarquer Alain de Libera lors d'un séminaire intitulé *Les fonctions psychiques. Intuition, représentation, jugement*¹ qu'il donna en 2015 au Collège de France, lorsque Frantz Brentano (1838-1917), pose sa métaphysique² en formulant une classification tripartite des phénomènes psychiques, la représentation (*Vorstellung*) y occupe une place centrale. Dans la mesure où cet acte psychique de représentation permet de mettre indéfiniment « en présence » (re-présenter) un objet avec un sujet au travers d'une *analogie* (fonction de vicariance), celle-ci semble se trouver au cœur du phénomène de la connaissance. Comme pour les actes de juger et de sentir, l'acte de représentation intercale un objet *intentionnel*, « dit *représentatif* entre un objet qui est dit *représenté* et un sujet *représentant* »³.

Nous nous intéresserons ici au concept de représentation dans les contextes épistémologique (au sens de théorie de la connaissance) et métaphysique. Nous souhaitons ainsi questionner le caractère inévitable de la représentation dans notre connaissance du monde et sa capacité à nous donner accès à la réalité profonde des choses.

Dans le sens où depuis Descartes, la possibilité d'une connaissance vraie n'est uniquement garantie que par l'existence d'un fondement du monde qui ne serait plus immédiatement donné, la représentation, en semblant permettre de jeter un regard neutre sur le monde aurait justement pour caractéristique d'« en révéler le fondement sans le voiler » par le biais d'un traitement fini, rationnel, fondé sur des règles universelles et avec « l'idée générale [...] que la construction mathématique fonde de part en part le cadre représentationnel »⁴. Dans ce sens, le *représentationnalisme* peut être considéré comme un fondement implicite de la science moderne.

Cependant, face au réalisme indirect, certaines formes de réalisme direct, les théories idéalistes, l'intuitionnisme de Bergson (1859-

Pascal Lemmel

Pascal Lemmel est actuellement doctorant en 2^{ème} année, mention RSP, rattaché à l'UMR 8584 Laboratoire d'études sur les monothéismes (LEM). Il prépare une thèse intitulée : *Abū Ḥāmid al-Ġazālī (m.1111), Cheminer vers Dieu, la voie du juste milieu, une réforme de l'Islam au V^{ème} siècle de l'Hégire, sous la direction de Pierre Lory.*

1. Libera 2016, § *Séminaire : Les fonctions psychiques. Intuition, représentation, jugement.*

2. Celle-ci sera source d'inspiration de la philosophie moderne en particulier pour la phénoménologie husserlienne ainsi que pour les philosophies analytique et du langage.

3. Libera 2015.

4. Lassegue, Visetti 2002, p. 9-10.

1941), la phénoménologie ou encore la théorie de l'énaction tentent de proposer une épistémologie ne reposant pas sur l'acte de représentation. Elles ont pour point commun de s'opposer au dualisme épistémologique dans lequel « le sujet et l'objet de la connaissance sont pensés comme les pôles prédéfinis d'une relation extrinsèque dite de représentation »⁵. Si elles focalisent leur attention sur le sujet et la conscience, plus encore, chacune à sa façon, elles tentent d'appréhender « la structure fondamentale de la réalité comme un tout »⁶ au travers des interactions du sujet avec le monde qui vient à la conscience, comme « quelque chose de simple, d'infiniment simple, de si extraordinairement simple que le philosophe n'a jamais réussi à le dire »⁷. L'expérience serait ineffable, la vérité serait indivisible et le monde *unité*.

Or, il est un autre mode de connaissance qui prétend « dévoiler » la réalité intime du monde qui nous entoure en partant de l'idée que toute chose existe et persiste par la volonté d'un être absolu et unique. Nous voulons parler ici de l'expérience mystique.

C'est dans ce cadre, que nous souhaitons évoquer ici l'épistémologie « mystique » du théologien musulman médiéval sunnite d'origine perse, Abū Ḥāmid al-Ġazālī (1058-1111)⁸. Il se trouve que ce théologien a bâti une théorie originale et subtile de la connaissance, visant à atteindre la *réalité profonde des choses*. Celle-ci, fondée sur un discours théologique justifié par un cadre conceptuel métaphysico-psychologique, et dont les concepts d'analogie (*munāsaba*) et de nature primordiale (*fiṭra*) constituent deux clefs de voûte, permet d'une part de dépasser les cadres rationnels théologique et métaphysique, et d'autre part d'unifier le plan cosmologique et le plan anthropologique, pour finalement permettre l'accès à un ordre supérieur.

5. Peschard 2004, p. 24.

6. Lowe 2002, p. 426.

7. Bergson 1969, p. 133.

8. Ġazālī dans la suite du texte.

Comme on peut s'y attendre de la part d'un théologien, Ġazālī considère que la vie de l'au-delà est meilleure que celle d'ici-bas, dans la mesure où l'homme aura la possibilité d'y atteindre la félicité (*le bonheur*), c'est-à-dire d'être proche de Dieu. Cependant, afin de gagner cette proximité Divine, l'homme se doit de connaître Dieu. Pour ce faire, Ġazālī va proposer au croyant une « voie » qu'il nomme « *science de la voie de l'au-delà* » (*'ilm ṭāriq al-āhira*) de façon à guider celui-ci dans son cheminement vers Dieu. Ce cheminement permettra au croyant, d'acquérir, dès ici-bas, une « connaissance de la Réalité », la « vraie connaissance » (*ma'rifa*), celle de Dieu. Dès lors, Ġazālī rédigea un grand nombre d'ouvrages ayant pour but d'explicitier cette « *voie de l'au-delà* » sur le plan tant pratique que conceptuel.

Cela commence par l'ordonnement du monde. Pour Ġazālī, le monde sensible *al-Mulk*, dans lequel nous vivons n'est que le reflet du royaume céleste ou *Malakūt*. Un troisième monde, le monde de la *Ġabarūt* se situe entre les deux premiers. En réalité, celui-ci figure l'homme. Dans plusieurs traités, Ġazālī nous explique que l'organe humain qui assure la jonction entre les deux mondes est le *cœur*. Cet organe, siège des facultés rationnelle et cogitative, serait donc apte à acquérir des connaissances sur les réalités profondes des choses en portant sa réflexion sur les *signes* placés dans la création ou bien en s'orientant vers le monde céleste. On devine donc que la noétique de Ġazālī est étroitement liée à sa cosmologie.

Quant aux mécanismes intimes de la spéculation, c'est vers la noétique du médecin et philosophe perse Ibn Sīnā (980-1037), l'Avicenne des Latins, que Ġazālī se tourne pour élaborer son propre système. À noter que c'est justement la noétique et la psychologie exposées par Avicenne dans son *Kitāb al-naḥs* (*Livre de l'âme*), une exégèse du *De anima* d'Aristote, ainsi que certains textes de son prédécesseur al-Fārābī (872-950), qui furent « à la base de toutes les spéculations

psychologiques en langue latine »⁹. En particulier celles de Thomas d'Aquin (1225/1226-1274) dont F. Brentano hérita. De fait, même s'il n'y a pas une notion de l'intentionnalité partagée par les *falāsifa*¹⁰, le terme latin *intentio* se veut une traduction du terme arabe *ma'ānā*¹¹. C'est ainsi qu'au début du *Kitāb al-'Ibārah*, le troisième traité de logique du *Kitāb al-Šifā'* (*Livre de la guérison*), dans une partie commentant le *De interpretatione* d'Aristote, Avicenne postula un lien entre le sens qu'ont les choses (*alma 'ānī*) et « les intentions de l'âme » qui cherchent délibérément à signifier des objets du monde extérieur :

« Ce qui est émis par le son (*bi-al-ṣawt*) indique ce qui est dans l'âme. On nomme cela les impressions (*āthār^{an}*). Or, ce qui est dans l'âme indique les choses (*umūr*) et ces [dernières] sont appelées les intentions (*ma'ānī*), c'est-à-dire les buts (*maqāsid*) de l'âme. De même, les impressions, par analogie avec les énoncés (*bi al qiyās ilā al-alfāz*), sont les intentions »¹².

Nous sommes ici aux origines des notions d'intentionnalité et de sujet, c'est-à-dire à la source du *représentationnalisme*. Concernant la noétique d'Avicenne, nous nous contenterons de mentionner que celui-ci conçoit l'âme rationnelle comme une substance spirituelle douée de la faculté de penser l'universel. D'autre part, la potentialité d'intellection, c'est-à-dire la possibilité d'acquérir des connaissances, n'est rendue possible que par la présence concomitante, premièrement, de facultés internes à l'âme telles que l'imagination, l'estimative, etc., deuxièmement, de connexions de l'âme avec le monde sensible par le biais du corps et enfin troisièmement, d'un principe séparé

nommé intellect agent, extérieur à l'âme, qui vient *illuminer* celle-ci à partir de la lumière divine qui lui parvient par l'intermédiaire des sphères célestes¹³.

Quelques années plus tard, Ġazālī reprendra de nombreux éléments de la noétique d'Avicenne afin de l'intégrer dans son propre système. Comme nous l'avons déjà évoqué, le théologien s'engage dans une quête de la certitude, dont le but est d'atteindre la « réalité profonde des choses ». Pour ce faire, il élabore progressivement une théorie de la connaissance, une épistémologie que l'on peut qualifier de mystique car faisant appel, entre autres, à une métaphysique de la participation elle-même assise sur une métaphysique de la *lumière*. Si dans son traité sur les noms divins¹⁴, à partir du texte d'Avicenne cité précédemment, Ġazālī semble faire appel au concept d'intentionnalité au sujet de la nature du nom (*ism*) et de son rapport avec le nommé (*musammā*) et la dénomination (*tasmiya*)¹⁵, il ne paraît pas avoir traité spécifiquement de ce sujet par ailleurs. En revanche, dans nombre de ses ouvrages, il se livre à la description et à la classification des facultés humaines dédiées à l'acquisition de la connaissance du monde qui nous entoure. C'est ainsi qu'à plusieurs occasions, il évoque une faculté particulière, nommée *fiṭra*, qu'il qualifie de *disposition naturelle* et qu'il situe au fondement de son dispositif.

En réalité la notion de *fiṭra* prend naissance dans les sources scripturaires musulmanes et en particulier au sein du Coran. C'est au verset 30 de la trentième sourate, *Les Romains*, que l'on trouve l'unique occurrence coranique du terme *fiṭra*¹⁶. Il

9. Di Martino Carla 2002, p. 396.

10. Courant de la philosophie qui s'est déployée en terre d'Islam et qui a trouvé dans la philosophie grecque sa principale source d'inspiration.

11. Gyekye 1971, p. 36.

12. Avicenna, *Al-Shifā'* : *Al-'Ibārah* (*Interpretation*), p. 2-3. Voir aussi Maghsoudlou 2017, p. 43 ou encore Black 2010, p. 70-71.

13. La grande majorité des textes arabes accordent un statut transcendant à l'intellect agent.

14. Dont l'intitulé est : *Maqṣad al asnā fī ṣarḥ ma'ānī asmā' Allah al ḥusnā*, *La finalité ultime dans le commentaire de la signification des plus beaux noms de Dieu*.

15. Maghsoudlou 2017.

16. Le verbe *faṭara* dont il dérive (*fendre, séparer, entamer, déjeuner, conformer, différencier, commencer, créer*), ainsi que le participe passif, *al-fāṭir*, l'un des noms d'Allah (celui qui fend, qui sépare ou celui qui crée selon la majorité des

y est mentionné que Dieu a créé l'homme selon une certaine disposition originelle¹⁷.

Dans un passage du *Ma'āriğ al-quds fī madāriğ ma'rifat al-nafs* (*Échelons de la sainteté dans les degrés de la connaissance de l'âme*), que l'on retrouve quasiment à l'identique dans le *Kitāb Šarḥ 'ajā'ib al-Qalb* (*Les merveilles du cœur*), le 21^{ème} tome de sa somme *Iḥyā 'ulūm al-dīn* (*Revivification des sciences religieuses*), ouvrage à tonalité mystique, Ġazālī nous informe sur l'origine et le rôle de la *fiṭra* :

« [...] tout cœur est par nature apte à connaître les vérités, car le cœur est noble et d'« ordre divin ». Il se distingue de l'ensemble des substances de ce monde par cette prérogative et cet honneur auxquels fait allusion la parole du Très-Haut : “Nous avons proposé le dépôt de confiance aux cieux, à la terre et aux montagnes. Ils refusèrent de le prendre en charge, craignant [pour eux-mêmes]. L'homme, quant à lui, s'en chargea !” (Coran 33 :72) Le cœur a donc une spécificité qui le distingue des cieux, de la terre et des montagnes, et grâce à laquelle il est capable d'endosser le dépôt de confiance divin, ce dépôt étant la science et la connaissance de l'Unicité de Dieu (*tawḥīd*). Aussi, à l'origine, le cœur de tout être humain est-il capable, par sa prédisposition, de porter ce dépôt. [...]. C'est pourquoi l'envoyé de Dieu a dit : “Tout enfant naît conformé à la nature originelle (*fiṭra*). Ce sont ses parents qui font de lui un juif, un chrétien ou un mazdéen” »¹⁸.

commentateurs), présentent de nombreuses occurrences dans des sens et des contextes plus variés.

17. « Acquitte-toi des obligations de la religion en vrai croyant (*Hanif*) et selon la nature (*fiṭra*) que Dieu a donnée aux hommes en les créant. Il n'y a pas de changement dans la création de Dieu. Voici la religion immuable ; Mais la plupart des hommes ne savent rien. », Masson 1967, p. 502.

18. Ġazālī, *Kitāb Šarḥ 'ajā'ib al-Qalb*, *Merveilles du cœur* (*Les*), Chap. *Le Cœur et les sciences*, § 12, et dans

À la suite du Coran, pour Ġazālī, la *fiṭra* est originellement placée dans la constitution de l'homme. Plus précisément elle a été placée dans le *cœur* (*qalb*) de l'homme, lui conférant ainsi la capacité de « porter » un « dépôt divin » qui, pour Ġazālī, est constitué d'une science (*ma'rifa*) et de la connaissance de l'unicité divine (*tawḥīd*). Par science, il convient ici de comprendre « science du dévoilement » ou *'ilm al-mukāšafa*, la seconde science relevant de la science de la voie de l'au-delà. Quant à la connaissance de l'unicité divine, il s'agit de la connaissance de Dieu. Finalement la *fiṭra* permettrait donc l'accès à la *Réalité ultime*. Prérrogative de l'homme, elle est universelle et définit donc ce dernier dans l'état de nature, ce qui signifie pour le théologien, comme un être situé à la jonction du royaume céleste et du monde sensible. En tant que « disposition interne », il est donc logique de la retrouver localisée dans le *cœur*, l'organe assurant le lien entre les deux mondes.

À noter que la *fiṭra* n'est pas exactement un ensemble de connaissances. D'une part, elle s'apparente à une inclination vers le plaisir. À l'origine, lorsqu'elle est saine, elle tend naturellement vers la *beauté*¹⁹, c'est-à-dire la connaissance et la vertu. Elle permet ainsi la mise en mouvement de l'homme vers la certitude. Elle est donc à l'origine de *l'amour* pour le Divin.

D'autre part, il s'agit d'un ensemble d'aptitudes œuvrant pour les facultés cognitives supérieures. C'est ainsi que dans le *Kitāb Ḍamm al-ğurūr* (*Livre de la condamnation de la vanité*), 23^{ème} tome de l'*Iḥyā 'ulūm al-dīn*, Ġazālī écrit :

« Par raison ('*aql*), j'entends cette nature instinctive et cette lumière originelle à l'aide

Ġazālī, *Ma'āriğ al-quds fī madāriğ ma'rifat al-nafs* ; *Watalihā al-Qaṣīda' al-hā'iyā' wa-al-Qaṣīda' al-tā'iyā' lahu ayḍan*, 1927, p. ١٠٣.

19. Ġazālī, *Kitāb al-Maḥabbah wa-al-shawq wa-al-uns wa-al-riḍā*, *Le livre de l'amour*, Chap. “La nature véritable de l'amour. Que signifie l'amour du serviteur pour le Seigneur ?” § 21.

desquelles l'homme perçoit la réalité des choses. La perspicacité et la sagacité sont une nature originelle. [...] La pureté de la raison et l'intelligence de la compréhension sont nécessaires dans le fondement de la nature originelle. Si l'homme n'est pas né avec ces prédispositions, il est impossible qu'il les acquière. Certes oui, s'il dispose du fondement de la nature originelle, il lui est possible de la renforcer par la pratique assidue car la base de tous les bonheurs réside dans la raison et l'intelligence. La véritable intelligence ainsi que l'instinct de la raison sont un bienfait de Dieu dans le fondement de la nature originelle »²⁰.

Nous comprenons ici que la « raison » ou intellect ('*aql*²¹), la fonction réflexive de l'homme qui « est la source de la science, son origine et son fondement »²², est aussi une « lumière originelle » de nature divine. L'Intellect, faculté innée qui se distingue de la *fiṭra*, s'appuie sur les deux facultés constitutives de cette dernière, que sont « la pureté » ou « instinct de la raison » et « la véritable intelligence » ou « intelligence de la compréhension ». La *fiṭra* apparaît donc ici définitivement plutôt comme un ensemble de dispositions innées communes à tous les hommes, présentes à des degrés différents en fonction des individus, et qu'il convient « d'entretenir », de façon à permettre à l'intellect d'intelliger. C'est ainsi que le *cœur* accède au monde céleste, c'est-à-dire à la connaissance de Dieu et de ses attributs, parvenant ainsi à la connaissance des « réalités profondes des choses », c'est-à-dire à la Vérité.

20. Ġazālī, *Kitāb dhamm l-ghurūr. De la condamnation de la vanité*, Chap. "Quatrième catégorie : les détenteurs de biens matériels", § 17.

21. Dont Ġazālī nous dit dans plusieurs de ses traités qu'il « atteint les essences intelligibles (*ma'ānī*) » et qu'il « constitue la substance propre à l'homme. » Ġazālī, *Mishkāṭ al-Anwār, Le tabernacle des lumières*, p. 76, ou Ġazālī, *Le Livre de la science (Kitāb al-'ilm)*.

22. *Ibid.*, p. 230.

Nous voyons donc ici que la *fiṭra* n'est pas un corpus de connaissances à proprement parler, la connaissance étant la résultante des processus cognitifs.

Toujours dans l'*Iḥyā*, dans le premier tome, le *Kitāb al-'ilm (Livre de la science)*, cette fois-ci Ġazālī assimile la *fiṭra* à la « foi ». Il écrit :

« Toute personne est naturellement disposée à croire en Dieu, et même à connaître la réalité des choses profondes ; c'est-à-dire que la foi est contenue dans l'âme pour amener la prédisposition intellectuelle à la connaissance intuitive »²³.

En réalité une lecture plus poussée des textes du théologien montre qu'il existe trois *modes* d'articulation entre la *fiṭra* et l'intellect. Dans le premier mode que nous venons de voir, à l'aide de ses trois facultés intuitives, la « pureté de la raison », l'« intelligence de compréhension » et la *foi*, la *fiṭra* fournit à la capacité rationnelle des jugements le plus souvent véridiques²⁴. Ces facultés manipulent des éléments provenant de chacun des deux mondes. En provenance du monde de la création, il s'agit de connaissances issues de notre vécu (*wahmiyyāt*)²⁵, ce qui fait qu'un individu est expérimenté. En provenance du royaume céleste, il s'agit des « premiers intelligibles » (*awwalīyyāt*)²⁶ et de la « loi divine ». Confirmés

23. *Ibid.*, p. 238.

24. Dans le *Miḥakk al-naẓar fī al-mantiq (Pierre de touche de la spéculation)*, Ġazālī indique que certains jugements de l'estimative (c'est-à-dire de la « sagacité » ou encore « intelligence de la compréhension ») peuvent être erronés et nécessitent un traitement additionnel par l'intellect pour être acceptés ou rejetés. Ġazālī, *كحجج باتك فطن ليا يف رظنلا (Kitāb Miḥakk al-naẓar fī al-mantiq)*, p. ۱۲۳.

25. À l'instar d'Avicenne, Ġazālī se réfère ici aux perceptions et aux émotions, telles que l'amabilité, la douleur, l'amitié et l'hostilité que nous associons à certaines perceptions sensorielles.

26. Sur les « premiers intelligibles » : « [...] se fondent sur le possible et l'impossible, comme le fait de savoir que deux

par la « loi divine » acquise au travers de la « foi », ces jugements vont finalement être traités de façon intuitive²⁷ par l'intellect afin de servir de prémisses aux syllogismes que ce dernier va produire pour la faculté cogitative. Par conséquent, les jugements véridiques de la *fiṭra* permettent à l'individu de développer des connaissances précises sur le monde. Elle permet ainsi à la capacité rationnelle, de faire de l'homme un être raisonnable tout en le disposant à la *foi*. On notera par ailleurs, que les jugements moraux, simples jugements communément acceptés (*maṣhūrāt*), sont considérés comme non véridiques, car relevant du conformisme intellectuel ou *taqlīd*. Altérant le procédé d'acquisition de notre connaissance du monde, ils ne font pas partie de la *fiṭra*²⁸.

Dans un second mode d'articulation, apparenté à la méditation et réservé à une élite, la *lumière* de la *fiṭra*, amplifiée par la *lumière* divine qu'elle reçoit, permet à l'intellect de réaliser ses pleines potentialités et d'atteindre ainsi la *certitude* (*yaqīn*)²⁹. Cela doit nous rappeler le récit coranique de l'ascension spirituelle du prophète Ibrāhīm (Abraham), qui étape par étape - nous pourrions écrire syllogisme après syllogisme - acquiert progressivement la conviction de l'existence d'un Dieu unique³⁰.

Enfin dans un troisième mode, toujours réservé à une élite, la *fiṭra* fournit directement à une faculté supra-rationnelle une *lumière* qui ne peut pas être appréhendée par la capacité rationnelle.

est plus grand que un, ou qu'un même individu ne peut être en deux endroits en même temps ». Ġazālī, *Kitāb al-ʿilm*, op. cit., p. 235.

27. Le terme utilisé est « *alā l-badīha* ». Ġazālī, *Miḥakk*, op. cit., p. 117.

28. Le jugement « *mentir est mauvais* » n'est pour Ġazālī qu'une simple convention sociale. *Ibid.*, p. 127.

29. Ġazālī, *Kitāb Al-Taḥakkur*, *Le livre de la méditation*, Chap. II, « *Le fruit et la nature réelle de la méditation* », § 15.

30. Voir Coran, *Al-Anam* (Les bestiaux), versets 76 à 79 et l'interprétation du passage par Ġazālī dans Ġazālī, *Miḥakk al-Anwār*, op. cit., p. 66.

Au sujet de cette faculté, Ġazālī écrit dans le *Miškāt al-anwār* (*Tabernacle des lumières*) :

« Une part de la faculté cogitative a besoin d'être instruite, éveillée et assistée de l'extérieur; pour poursuivre l'acquisition des diverses sortes de connaissances ; mais une autre part d'elle-même peut être tellement pure que l'on croirait qu'elle va s'éveiller elle-même sans secours extérieur. C'est cette faculté, pure et en pleine possession de ses virtualités, que l'on peut très exactement représenter par la phrase : « *son Huile éclairerait, ou peu s'en faut, même si nul feu ne la touchait* »³¹.

En réalité, la *fiṭra* s'apparente à une *lumière* interne, qui s'illumine lorsqu'elle reçoit la *lumière* du royaume céleste. Une *lumière* interne qui dévoile la réalité profonde des choses lorsqu'elle brille et permet à l'œil du *cœur*, c'est-à-dire l'intellect ou à la faculté supra-rationnelle que possèdent les saints et les prophètes, de percevoir cette *réalité*³².

Finalement, au sein de l'épistémologie mystique de Ġazālī l'intrication entre connaissance spéculative traditionnelle et connaissance intuitive est à son paroxysme. Les deux modes de connaissance, dont Ġazālī affirme la complémentarité, sont en réalité tous deux dépendants d'un même et unique substrat, la *fiṭra*, ensemble de facultés innées et instinctives, dévolues à la recherche et à l'acquisition de la *connaissance vraie*, y compris lorsque la raison se tourne vers le monde sensible. Si pour les philosophes, l'espoir d'atteindre la vraie connaissance repose entièrement sur le mécanisme du syllogisme appliqué à des prémisses tirées du monde qui nous entoure et à partir des jugements

31. Ġazālī, *Miškāt al-anwār*, op. cit., p. 81.

32. La partie de la cosmologie de Ġazālī utilisant le dispositif des sphères célestes pour propager la *lumière* divine du monde Divin vers le monde sensible se voit ici justifiée par le fonctionnement de la faculté de la *fiṭra* tournée vers le royaume céleste.

de la *fiṭra*, pour les masses, le seul espoir réside dans une propédeutique tournée vers le monde céleste. Ce n'est que grâce à un enseignement en accord avec la révélation, une pratique adéquate et l'exposition à lumière coranique ou prophétique par le biais de la méditation du Coran³³ ou des *aḥādīṭ*³⁴, que le tumulte du monde sensible refluera, laissant alors apparaître les signes du royaume céleste déposés en son sein, et que la *fiṭra* procédera alors à un dévoilement de ces connaissances. Quant aux élus, leur *fiṭra* est si développée, que la puissance de la lumière reçue du monde céleste véhicule des connaissances insaisissables par la raison. Ce jaillissement entraîne alors l'annihilation de la conscience du monde sensible, voire de la conscience de soi, et réclame l'utilisation d'une faculté supra-rationnelle. La *fiṭra* constitue donc le fondement d'un mode de relation au monde dans lequel ce dernier est saisi sans aucune médiation, par une fulgurance, dans l'éclat d'une vérité absolue. Comparativement, le mode cognitif ne semble pas en capacité d'atteindre cette vérité. En effet, contrairement au mode participatif, dans le cas des facultés réflexives, il subsiste inmanquablement un écart entre le sujet et l'objet. Se représenter ne serait qu'une façon de réduire cette distance imposée par la matière et les sciences. C'est cet écart que traduit l'attitude de doute, marqué par la suspension du jugement. Or, l'illumination rendue possible par la *fiṭra*, en supprimant toute distance entre le sujet et l'objet, supprime à la fois la nécessité de recourir au procédé de représentation et le doute qui en découle. Elle permet ainsi, comme l'évoquait E. J. Lowe (1950-2014), d'appréhender « la structure fondamentale de la réalité comme un tout », et donc sans aucune nécessité de *se représenter*.

33. Assimilé à « La lumière du soleil pour l'œil externe, puisque c'est par elle que s'actualise la vision », *Ġazālī, Mishkāt al-Anwār, op. cit., p. 45.*

34. Tradition reportant les actes et dires du Prophète de l'islam rapportés par ses compagnons. Ces traditions ont été compilées au sein de recueils, formant ainsi un corpus scripturaire additionnel au Coran.

Bibliographie

Sources primaires

Avicenna, *Al-Shifā' : Al-'Ibārah (Interpretation)*, M. El-Khodeiri, I. Madkour (éd.), Le Caire, Dar elKitab Al-'Arabi, 1970.

Bergson H., *La pensée et le mouvant*, Paris, Presses universitaires de France, 1969 (79^e éd.).

Ġazālī A. Ḥ. al-, *Kitāb Miḥakk al-naẓar fī al-manṭiq*, Dar al-minhaj, 2019.

———, *Ma'āriḡ al-quḍs fī madāriḡ ma'rifa' al-nafs*, Misr, Maṭba'a al-Sa'āda, 1927.

———, *Kitāb al-'ilm, Le Livre de la science*, traduit par Jean Abd-al-Wadoud Gouraud, Beyrouth, Paris, Dar Albouraq, 2009.

———, *Kitāb Sharḥ 'ajā'ib al-Qalb. Les merveilles du cœur*, traduit par Idrīs de Vos. Beyrouth, Paris, Dar Albouraq, 2010.

———, *Kitāb dhamm l-ghurūr. De la condamnation de la vanité*, traduit par Lyess Chacal, Beyrouth, Paris, Dar Albouraq, 2010.

———, *Kitāb al-Maḥabbah wa-al-shawq wa-al-uns wa-al-riḍā. Le livre de l'amour*, traduit par Idrīs de Vos, Beyrouth, Paris, Dar Albouraq, 2012.

———, *Kitāb Al-Tafakkur. Le livre de la méditation*, traduit par Hassan Boutaleb, Beyrouth, Paris, Dar Albouraq, 2001.

———, *Maqṣad al-asnā fī šarḥ ma'ānī asmā' Allāh al-ḥusnā. The ninety-nine beautiful names of God*, translated with notes by David B. Burrell and Nazih Daher, Cambridge, The Islamic Texts Society, 1992.

———, *Mishkāt al-Anwār. Le tabernacle des lumières*, traduit par Roger Deladrière, Paris, Seuil, 1994.

———, *Al-munqid min al-dālal. Le préservatif de l'Erreur*, traduit par Farid Jabre, Beyrouth, Liban, Commission internationale pour la traduction des chefs-d'œuvre, 1959.

Lowe E. J., « La connaissance métaphysique », traduit par Frédéric Nef, *Revue de métaphysique et de morale*, 36, 4, 2002, p. 423-441.

Le Coran, traduit par D. Masson, Paris, Gallimard, 1967 (Collection Bibliothèque de la Pléiade, 190).

Sources secondaires

Black 2010 : Black D. L., « Intentionality in Medieval Arabic Philosophy », *Quaestio*, 10, 2010, p. 65-81.

Di Martino 2002 : Di Martino C., « *Ratio Particularis*. Imagination, cogitative et estimative de Ibn Sînâ à Thomas d'Aquin. Contribution à l'étude de la tradition arabo-latine de la psychologie d'Aristote », *École pratique des hautes études, Section des sciences religieuses, Annuaire*, 111, 2002-2003, 2002, p. 395-399.

Gyekye 1971 : Gyekye K., « The Terms “Prima Intentio” and “Secunda Intentio” in Arabic Logic », *Speculum*, 46, 1, 1971, p. 32-38.

Lassegue, Visetti 2002 : Lassegue J., Visetti Y.-M., « Que reste-t-il de la représentation ? Pour introduire au dossier », *Intellectica*, 35, 2, 2002, p. 7-25.

Libera 2015 : Libera A. (de), *L'invention du sujet moderne (suite) : la volonté et l'action. Les fonctions psychiques. Intuition, représentation, jugement 2/2*. Séminaire Histoire de la philosophie médiévale (2013-2019), 13 janvier 2015, <https://www.college-de-france.fr/site/alain-de-libera/seminar-2015-03-17-17h45.htm>, Consulté le 28 avril 2021.

Libera 2016 : Libera A. (de), « Histoire de la philosophie médiévale », *L'annuaire du Collège de France. Cours et travaux*, 115, 1 novembre 2016, p. 653-672.

<https://doi.org/10.4000/annuaire-cdf.12580>. Consulté le 28 avril 2021.

Maghsoudlou 2017 : Maghsoudlou S., « Étude des doctrines du nom dans *al-Maqṣad al-asnā* d'al-Ghazālī et de leur origine théologique et grammaticale », *Studia Islamica*, 112, 2017, p. 29-75.

Peschard 2004 : Peschard I., *La réalité sans représentation, la théorie de l'énaction et sa légitimité épistémologique*, Thèse de doctorat soutenue le 8 novembre 2004, Sciences de l'Homme et Société, École Polytechnique X, 2004 [non publiée].

PARTIE 4, REPRÉSENTATION DE SOI, REPRÉSENTATION DE L'AUTRE

Dans le jeu complexe des relations humaines, les représentations que nous nous faisons d'autrui sont essentielles. De la coopération active à l'aversion absolue pour une altérité honnie en passant par l'indifférence, les représentations tantôt incitent à l'empathie avec autrui, tantôt assignent à l'autre une identité radicalement différente et qui bien souvent ne trouve que difficilement place dans notre propre vision du monde. C'est de cette oscillation constante que dépend finalement la place que nous nous octroyons dans un monde à la fois idiosyncrasique et multiple.

REPRÉSENTATIONS DE LA RELIGION MEXICA À TRAVERS LES ŒUVRES DE JUAN DE TOVAR ET DE JUAN DE TORQUEMADA (XVI^{ÈME} – XVII^{ÈME} SIÈCLES)

Introduction

Les Mexicas étaient les successeurs des Aztèques, probablement originaires de Aztlan¹. Ce nouveau nom avait été attribué au cours de leurs pérégrinations par leur dieu tutélaire : Huitzilopochtli. Ils se sont installés en 1325 à Tenochtitlan dans la Vallée d'Anahuac, au centre du Mexique actuel, après avoir aperçu un aigle posé sur un nopal et tenant dans son bec un serpent. La civilisation mexica s'est rapidement développée politiquement, économiquement et religieusement. Les différents *tlatoanis*, ou seigneurs, qui se sont succédé ont permis à l'empire de s'étendre, notamment à travers les campagnes militaires et les alliances politiques. La religion polythéiste jouait un rôle prépondérant dans le quotidien mexica : dix-huit fêtes religieuses étaient organisées chaque année lors desquelles les mythes étaient réactivés, les dieux personnifiés et des hommes ou des femmes sacrifiés. En 1519, le seigneur mexica Moctezuma II, fut informé de l'arrivée des Espagnols sur la côte est. Deux ans plus tard, en 1521, l'empire tombera définitivement entre les mains des troupes de Hernán Cortés.

Juan de Tovar (1543-1623), un Jésuite, et Juan de Torquemada (1565-1624)², un Franciscain, sont deux missionnaires de la fin du XVI^{ÈME} et du début du XVII^{ÈME} siècle qui se sont fortement intéressés à la religion mexica en Nouvelle-Espagne. Ils se sont représenté cette religion à partir d'un grand nombre de sources indigènes, qu'il s'agisse de codex ou encore de témoignages directs d'Indiens mais aussi de sources écrites rédigées par d'autres membres du clergé régulier³. Cette profusion de sources diverses et le filtre de leur

1. *Aztlan est un lieu mythique que l'on ne peut pas situer. Les chercheurs évoquent cependant le nord-ouest du Mexique ou, possiblement, la Californie. En fonction des sources préhispaniques et coloniales, le nom du lieu originel peut varier : Aztlan, Chicomoztoc, Teotihuacan, Culhuacan, Tamoanchan ou encore Tollan.*

2. *Nous ne nous référons pas au cardinal dominicain espagnol Juan de Torquemada né en 1388 et mort en 1468, oncle du Grand Inquisiteur dominicain Tomás de Torquemada.*

3. *Juan de Torquemada a par exemple consulté et adapté Andrés de Olmos, Bernardino de Sahagún ou encore Gerónimo de Mendieta. Juan de Tovar a lu Diego Durán et probablement la Chronique X, une source indigène anonyme.*

Maeva Picchiottino

Maeva Picchiottino, agrégée d'espagnol, est doctorante en 2^{ÈME} année mention RSP, sous la direction de Sylvie Peperstraete (GSRL). Sa thèse s'intitule : Étude comparée entre deux ouvrages du XVI^{ÈME} et du XVII^{ÈME} siècles (Tovar, Torquemada) sur les origines, le gouvernement et la religion des Aztèques.

propre foi les ont conduits à représenter dans leurs ouvrages⁴ la religion d'une civilisation découverte moins d'un siècle auparavant afin de dresser un bilan des connaissances sur la religion mexica. Juan de Tovar donne plutôt l'impression de vouloir adoucir les aspects les plus cruels des Mexicas. En effet, il est le fils du capitaine Juan de Tovar, un conquérant arrivé en Amérique lors de l'expédition de Narváez et d'une métisse de Texcoco qui lui enseigne plusieurs langues indigènes : le náhuatl, l'otomí et le mazahua. Ses origines peuvent donc avoir influencé son jugement. Son ouvrage naît de la volonté du roi d'Espagne Philippe II de mieux connaître les populations locales : le monarque charge le vice-roi Martín Enríquez de Almansa, le 17 août 1572, de faire rédiger des comptes rendus. Ce dernier demandera à Tovar de l'aide en 1576. Juan de Torquemada, quant à lui, tenta à travers son œuvre monumentale de deux mille folios de dresser un tableau positif de l'action évangélisatrice franciscaine en Nouvelle-Espagne, tout en compilant et enrichissant les connaissances liées à la religion mexica. Il essaie ainsi de replacer les néophytes indiens dans un panorama plus vaste, celui d'une nouvelle chrétienté si chère aux millénaristes. Peu de sources fiables et publiées existaient à la fin du XVI^{ème} siècle alors que l'Europe et même l'Empire Ottoman s'intéressaient à l'Amérique.

Le terme « représenter » embrasse un nombre considérable d'acceptions et différents niveaux de lecture. Il peut s'agir de montrer, dépeindre, symboliser, imiter ou encore figurer quelque chose ou quelqu'un. Au sein même de la religion mexica, la représentation occupe une place fondamentale. Selon une définition du CNRTL⁵ la

4. Juan de Tovar a rédigé une première version probablement achevée en 1578 qui fut perdue et entreprit une seconde version d'une *Historia y creencias de los indios de México* qui ne sera pas publiée. Un exemplaire sera remis à José de Acosta. Nous utiliserons l'édition de 2001. Juan de Torquemada commence à travailler son œuvre, *Monarquía Indiana*, dès 1591. Elle sera achevée en 1612 et publiée en 1615 à Séville. Nous utiliserons les éditions de 1975-1983.

5. Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales.

représentation serait l'« action de rendre quelque chose ou quelqu'un présent sous la forme d'un substitut ou en recourant à un artifice ». En effet, les hommes pouvaient représenter des dieux, les temples représentaient la maison de ces derniers, les fêtes étaient parfois des représentations de mythes, etc. Les ouvrages qui nous occupent aujourd'hui sont donc des représentations de représentations. Si de nombreux chercheurs ont utilisé avant nous ce terme pour aborder l'univers mésoaméricain, peu de travaux offrent une comparaison rigoureuse des conceptions de la religion mexica par deux missionnaires et encore moins par deux missionnaires qui ont tiré bon nombre d'informations des œuvres de leurs prédécesseurs.

Nous nous proposons d'étudier les différentes représentations de la religion mexica chez Tovar et Torquemada en nous intéressant tout d'abord à l'image d'une société dévouée à sa religion. Dans un second temps, nous parlerons des acteurs conçus comme les miroirs des divinités. Enfin, il nous faudra analyser la place du Démon dans les représentations de la religion mexica proposées par les deux missionnaires.

La représentation d'une société dévouée à sa religion

Origines / mythes

Le récit des origines du peuple mexica occupe une grande place dans l'œuvre de Tovar. De nombreuses pages sont dédiées à cet épisode qui est traité comme historique et non mythique. Le Jésuite tente donc de donner une apparence de réalité à des événements qui n'ont pas eu lieu dans l'histoire mexica, en donnant la date de sortie des Aztèques de la grotte de Chicomoztoc ou encore en incluant dans le récit des pérégrinations des personnages et des lieux mythiques⁶. Ainsi, il élabore le portrait d'une

6. Juan de Tovar, p. 65 : Les Aztèques seraient partis en l'an 820 ; p. 73 : le Coatépec ; p. 76 : le personnage de

civilisation de nomades partis de rien qui ont enduré de lourdes épreuves avant de devenir les maîtres de la Vallée d'Anahuac⁷. Cette vision est pleinement un héritage des récits transmis oralement par les Indiens entre eux de génération en génération. Selon Pedro Carrasco, ces versions de pérégrinations qui s'apparentent à de l'histoire « peuvent être des mythes déguisés en histoire ou [...] combinés à l'histoire »⁸.

Contrairement à Tovar, Torquemada ne tend pas à confondre mythe et histoire. Il élabore une représentation contrastée des origines des Mexicas en n'hésitant pas à se référer à diverses sources et nous transmet, lorsqu'il s'intéresse aux légendes mexicas, ce que Pedro Carrasco a appelé « la vérité métaphorique du mythe »⁹. Il semble complexe à ses yeux de retracer exactement l'histoire des Mexicas puisque ces derniers n'avaient pas d'écriture comme nous la concevons et n'ont donc pas pu consigner par écrit les prémices de leur grande civilisation¹⁰. Le Franciscain ne s'approprie pas le récit de la grotte de Chicomoztoc¹¹ et remet en cause certains mythes qui, bien que présentant des similitudes avec l'histoire de Noé dans la Bible, ne lui semblent pas crédibles pour expliquer l'origine des Mexicas¹².

Cópil qui vengerait sa mère Coyolxauhqui, la sœur du dieu Huitzilopochtli, en demandant de tuer le peuple mexica : le mythe semble présenté comme un événement historique.

7. Graulich 2005, p. 20 : selon ce chercheur, le mythe de l'arrivée à Tenochtitlan n'est pas réel.

8. Carrasco 1990, p. 684.

9. *Ibid.*, p. 682.

10. Juan de Torquemada, vol. I, livre I, ch. XI, p. 47.

11. *Ibid.*, « unos dicen que salieron de aquella gran cueva que ellos llaman Chicomoztotl (que quiere decir, Siete Cuevas) y que vinieron sus pasados, poco a poco, poblando, tomando, dejando o mudando sus nombres conforme a los sitios o tierras que hallaban ».

12. Juan de Torquemada, vol. I, livre I, ch. XII, p. 50 : il remet en cause un mythe selon lequel les peuples se seraient formés à partir des six enfants de Iztac Mixcuatl et Ilancueitl.

Les dieux

En ce qui concerne les dieux, nous sommes confrontés à deux visions du panthéon mexica. D'un côté, Tovar fait référence à peu de divinités : il mentionne dans la seconde partie de son *Manuscrit*¹³ Huitzilopochtli, Tezcatlipoca ou encore Quetzalcoatl. Ceux-ci sont d'ailleurs représentés sur trois planches¹⁴ du *Manuscrit* de Tovar de façon anthropomorphe et portant divers attributs tels que les plumes ou le *xiuhcoatl* (bâton en forme de serpent) pour Huitzilopochtli ; un bec, une mitre pointue en papier et une espèce de faucille pour Quetzalcoatl ; un miroir et des flèches pour Tezcatlipoca. L'image accompagne le texte : le Jésuite élabore par écrit une représentation du dessin qui est lui-même une représentation d'un dieu. Peut-être que Tovar a voulu donner une dimension ekphrastique à son travail dans lequel la description et l'image se nourrissent l'une de l'autre et ne sont pas seulement redondantes entre elles. Si l'on considère les peintures jointes au texte comme des œuvres d'art et le récit de Tovar comme une forme de littérature, on peut en effet appliquer la notion d'*ekphrasis*. Le lecteur peut donc se faire sa propre idée de l'apparence du dieu en question et le plus attentif tentera de comparer les portraits brossés par la plume du missionnaire aux peintures jointes au *Manuscrit*¹⁵. « Représentation d'une représentation, les enjeux de l'*ekphrasis* montrent qu'il s'agit d'une distance, d'un acte de théorie, d'autoréflexivité d'un art qui montre un autre art »¹⁶.

De son côté, Torquemada renvoie à bien plus de dieux tout au long des nombreuses pages

13. *Tratado de los ritos y ceremonias y dioses que en su gentilidad usaban los indios de esta Nueva España.*

14. Huitzilopochtli figure sur la planche XIX, Tezcatlipoca sur la planche XXII et Quetzalcoatl sur la planche XXVI.

15. On remarque notamment que sur le dessin, Tezcatlipoca n'a qu'une flèche en forme de lance dans la main droite, alors que le texte mentionne « quatre flèches qui signifiaient le châtement qu'il infligeait aux méchants pour leurs péchés ».

16. Louvel 2013, p. 5

consacrées à la religion : ainsi Tezcatlipoca, Quetzalcoatl, Xiuhtecuhtli, Tlaloc, Toci ou encore Mixcoatl pour ne citer qu'eux¹⁷, et tous sont « faux » selon lui¹⁸. Si Huitzilopochtli occupe une place importante, étant la divinité tutélaire des Mexicas, le Franciscain n'oublie pas de dresser une liste plutôt fournie de dieux qu'il se plaît à comparer avec ceux du panthéon grec ou romain afin d'inscrire la civilisation mexica dans un ensemble religieux plus global. Malgré ces quelques différences, une impression similaire se dégage après la lecture des deux œuvres : l'univers mexica tourne autour des divinités qu'il faut nourrir et vénérer.

Les temples

Le sujet des temples mexicas n'est pas traité de la même façon dans les deux ouvrages analysés. Torquemada reprend diverses idées qu'il a pu lire dans l'annexe du livre II du Codex de Florence de Sahagún. Il utilise un vocabulaire varié, mêlant l'espagnol (*templo* : « temple », *capilla* : « chapelle ») à l'héritage de la langue maya à travers le terme *cu*. L'utilisation d'un lexique lié à la religion chrétienne pour évoquer une réalité appartenant à une autre religion était courant à cette époque. Souvenons-nous qu'à leur arrivée les conquérants nommaient *mezquita*, « mosquée » les temples mésoaméricains. Le lecteur de Torquemada peut, après la lecture de son catalogue des temples¹⁹, se représenter l'enceinte cérémonielle : il ne s'agit pas tant de pouvoir visualiser de façon précise l'emplacement

17. Juan de Torquemada, vol. III, livre VI, ch. XX, p.68 : Tezcatlipoca ; livre VI, ch. XXIV, p. 81 : Quetzalcoatl ; livre VI, ch. XXVIII, p. 93 : Xiuhtecuhtli ; livre VII, ch. XX, p. 179-180 : Tlaloc ; livre X, ch. XXIII, p. 396 : Toci ; livre X, ch. XXVI, p. 403 : Mixcoatl, etc.

18. Juan de Torquemada, vol. I, livre II, prologue, p. 109 : « su falso dios, Huitzilopuchtli » ; vol. I, livre II, ch. LXII, p. 256 : « la religión de sus falsos dioses » ; vol. III, livre VI, ch. XXXVIII, p. 113 : « falso y abominable dios », etc.

19. Tout le livre VIII de la *Monarquía Indiana* est dédié aux temples mexicas, ce ne sont pas moins de 50 pages qui ont retenu notre attention.

des édifices religieux que de se rendre compte de l'extrême ferveur et de la dévotion sans faille des Mexicas à leurs dieux, au vu du nombre très important de pyramides et autres constructions liées au culte.

Tovar, quant à lui, ne dresse en aucun cas une liste qui se veuille la plus exhaustive possible. Il se concentre sur les temples des principales divinités et même si plusieurs sont visibles sur les planches jointes à son *Manuscrit*, une seule est uniquement destinée à représenter de manière pictographique le temple du dieu tutélaire, qui apparaît nettement plus petit que les sources ne le disent : il s'agit de la planche XX²⁰. Ainsi, il ne perd pas le lecteur dans une multitude de détails, il place au centre de ses préoccupations Huitzilopochtli, sous-évaluant quelque peu l'intensité du polythéisme mexica, peut-être pour rendre cette civilisation moins coupable aux yeux de la Couronne²¹.

Les acteurs : miroirs des divinités

Les prêtres

Les prêtres sont des acteurs cruciaux dans le bon déroulement du culte mais leur rôle ne se limite pas aux cérémonies : ils veillent, balayent les temples, forment les jeunes recrues, jeûnent, font pénitence de façon rigoureuse, s'occupent des brasiers qui ne doivent jamais s'éteindre, font des offrandes, pratiquent l'autosacrifice ou encore déplacent les idoles en pâte des sanctuaires vers les temples. On les retrouve dans toutes les fêtes dans le rôle de sacrificateurs comme nous pouvons l'apercevoir sur la planche XXI du *Manuscrit* de Tovar.

20. Le temple de Tezcatlipoca apparaît également mais le dieu est, dans ce cas précis, présent au centre.

21. Certaines mesures ont été prises dès 1576 pour interdire aux religieux de produire des recherches sur la cosmologie mexica comme ce fut le cas le 27 septembre 1576 de la part du Chapitre provincial des Dominicains à Mexico ou encore dans une cédula datant du 22 avril 1577.

Il existe une véritable hiérarchie au sein de la prêtrise mexica. Chacun a un rôle précis et donc un nom différent. Tovar utilise le lexique connu de ses contemporains pour les désigner²² tandis que Torquemada apporte davantage de nuances en n'hésitant pas à inclure des termes en náhuatl tels que *teotecuhli* pour parler du prêtre suprême ou encore *teupizque* pour les prêtres de grade moins prestigieux²³.

L'apparence physique des religieux est l'objet de commentaires des deux missionnaires et d'une critique de Torquemada²⁴. Il semblerait que leur apparence terrifiante permettait de maintenir l'Empire sous le joug du Démon. Le Franciscain les représente comme étant les « ministres » de ce dernier, obnubilés par le goût du sang et du sacrifice, le teint noirci par une mixture faite d'insectes broyés et d'animaux venimeux²⁵, les cheveux longs, sales et en bataille, toute une panoplie qui les rapproche, selon Sylvie Peperstraete, de l'inframonde, de la mort et de la nuit²⁶. L'on comprend donc que ces acteurs sont bien plus que de simples rouages du monde religieux : ils sont présentés comme de véritables charnières entre le sacré et le peuple, constamment en représentation sur le devant de la scène des temples.

Le tlatoani

Les neuf rois, nommés *tlatoani*, sont mentionnés par ordre chronologique chez Tovar et chacun est représenté par une peinture ainsi que par un dessin symbolique. Ils se ressemblent tous si l'on se réfère aux planches V à VIII ; XII à XV et XVII. Seuls certains attributs changent et le lieu de représentation reste le même : un trône tissé. Ils portent la même toge royale, la même couronne

22. Le terme espagnol « sacerdote » (prêtre) est utilisé avec profusion.

23. Juan de Torquemada, vol. III, livre IX, ch. III, p. 259.

24. *Ibid.*

25. Cette mixture propre aux prêtres mexicas est aussi mentionnée par Juan de Tovar, p. 206-207.

26. Peperstraete 2014.

rouge et bleue et le même sceptre. Les sandales sont similaires et ils ont tous, sauf Moctezuma I^{er} et Moctezuma II, une main sur la taille. Tovar se trompe en parlant de Moctezuma I^{er} comme étant le sixième roi des Mexicas : il était en réalité le cinquième, au centre de la dynastie, le zénith, puisque précédé et suivi par quatre rois. C'est d'ailleurs le seul qui apparaît en plein rite d'intronisation, la main tournée vers l'extérieur comme accueillant le couronnement et son destin, le seul aussi à porter l'ornement nasal que les souverains ont pour coutume de recevoir avant de prendre leurs fonctions. Quant à Moctezuma II, c'est le seul qui arbore des guêtres et une barbe, le signe peut-être de sa rencontre avec les conquérants barbus venant d'Espagne. Le roi du zénith et le dernier ont tous deux une épaulette richement décorée de plumes de quetzal (Fig.1).



Figure 1 - Moctezuma II (Juan de Tovar, *Historia y creencias de los indios de México*, Madrid, Miraguano, Coll. Libros de los malos tiempos. Serie Mayor, 2001, planche XVII.

Les deux missionnaires résument les actions des rois dans le domaine politique, économique et religieux. Les rites d'intronisation décrits se ressemblent, tout comme les rites funéraires. Il semble donc qu'il existe un protocole. Le lexique est mélioratif : on peut lire chez Torquemada un grand nombre d'adjectifs vantant les mérites et les bonnes actions des seigneurs ou encore la répétition des adverbes « beaucoup » ou « très » qui mettent en exergue leurs qualités. Le *tlatoani* joue un rôle crucial dans le domaine religieux depuis le jour de son élection et jusqu'à sa mort, comme le montre Torquemada à travers son

analyse de Moctezuma I^{er} qui aurait augmenté le nombre de prêtres en service, fait ériger un temple pour Huitzilopochtli ou encore offert beaucoup de victimes en sacrifice²⁷. Selon Danièle Dehouve, le seigneur est le « détenteur d'une charge rituelle plutôt que politique ; celui-ci est tout d'abord roi-magicien, qui contrôle le vent et la pluie, puis roi-prêtre, pontife de la religion, et enfin, roi-dieu, censé représenter une divinité ou la divinité suprême »²⁸.

Les sacrifiés

Les personnes qui sont sacrifiées lors des fêtes religieuses figurent en bonne place dans les deux ouvrages. Ce n'est guère étonnant si l'on sait que des sacrifices ont lieu au cours de chacun des dix-huit mois de l'année mexica. Ces hommes et ces femmes, choisis à partir de critères stricts ou figurant parmi les prisonniers de guerre, vont représenter une divinité. En langue náhuatl, on utilise le terme *ixiptla* pour désigner ces représentants, ces personnifications, ces images de dieux sur terre. Sylvie Peperstraete parle même de « peau » ou encore d'« écorce »²⁹ : le corps de ces futurs sacrifiés sera donc le réceptacle du dieu, le lieu qui va matérialiser sa présence³⁰ parmi les hommes avant la mise à mort. Pour ce faire, ils doivent adopter une apparence similaire à celle des idoles, revêtant leurs attributs. C'est d'ailleurs ce que nous dit Torquemada lorsqu'il parle de la fête de *Toxcatl* lors de laquelle on avait choisi un beau jeune homme qui « représentait l'image de ce faux dieu Tezcatlipoca, et que l'on appelait la ressemblance de Tezcatlipoca »³¹. Ces victimes ont un rôle important chez le Franciscain dans la mesure où elles apparaissent comme de la chair destinée à nourrir les dieux. Insister sur leur

description permet de renforcer la construction d'une image négative de la religion mexica.

La représentation d'une société sous le joug du Démon ?

Torquemada et Tovar : vision du péché et place du Démon dans leurs ouvrages

La figure du Démon est une constante qui revient chez plusieurs chroniqueurs de la période coloniale³² et dans un nombre incalculable de chapitres de Torquemada³³, ce qui est moins le cas chez Tovar³⁴. Si le Jésuite nous offre la représentation d'une société organisée, héroïque, civilisée, et que seuls les Espagnols ont réussi à ébranler, le Franciscain présente le Démon comme le seul responsable de la décadence des Mexicas en raison des nombreux sacrifices réalisés en son nom. Le lexique utilisé est négatif et même parfois accusateur : si la civilisation mexica est dépeinte comme brillante dans certains domaines, il semble que sa grande faiblesse est d'avoir été soumise à l'ennemi de Dieu. L'expression « ennemi du genre humain » est également utilisée par Tovar dès les premières pages lorsqu'il se réfère aux sacrifices humains commandités par Huitzilopochtli³⁵. Il semblerait donc que les Mexicas n'aient pas délibérément souhaité vénérer leurs dieux de la manière qu'ils l'ont fait, mais que la « crainte » les ait menés à adopter les rites qu'ils pratiquaient³⁶.

32. Pour de plus amples informations sur l'intérêt qu'Olmos porte au démon, voir Baudot 1972, p. 349-357.

33. Botta 2013, p. 25 : l'influence du démon chez Juan de Torquemada viendrait de José de Acosta.

34. Le terme « Demonio » apparaît par exemple chez Juan de Tovar à la page 207 à deux reprises, ce qui renvoie au polythéisme des Mexicas et au fait qu'ils n'avaient pas connaissance du Dieu chrétien. Néanmoins, la répétition ne provoque pas pour autant le même effet que chez Torquemada.

35. Juan de Tovar, p. 70.

36. Juan de Torquemada, vol. III, livre VI, ch. XLVI, p. 127 : « tout ce que faisaient les indiens, même si c'était au service de leurs dieux, ils le faisaient par crainte. C'est

27. Juan de Torquemada, vol. I, livre II, ch. LIV, p. 234.

28. Dehouve 2006, p. 24.

29. Peperstraete 2015.

30. Bernand et Gruzinski 1988, p. 102 : ces chercheurs ont, comme nous, parlé « d'une véritable présence divine incarnée par la victime ».

31. Juan de Torquemada, vol. III, livre X, ch. XIV, p. 375.

Le cas du sacrifice humain

La société mexica semble, comme nous l'avons signalé, contrôlée par le Démon. Torquemada dédie les 22 chapitres de son livre VII aux sacrifices humains qui s'avèrent être des actes anti-chrétiens par excellence. Le corps ne revêt pas la même importance dans la religion de l'auteur et dans celle de la civilisation qu'il étudie. D'une part, ces chapitres ainsi que d'autres où apparaissent ce type de dévouement donnent l'image d'une société cruelle et cannibale où les corps sont ensuite écorchés, dépecés et les têtes suspendues sur des structures nommées *tzompantli*. Mais d'autre part, Torquemada tente aussi de replacer cet acte dans une sphère plus large, mentionnant que d'autres peuples de l'époque antique et classique le pratiquaient également. Une fois de plus, le lexique de l'horreur et la précision des détails peuvent donner l'image d'un peuple violent et barbare. Rien ne nous est épargné.

Les autosacrifices semblent aussi réalisés avec ferveur comme par exemple lorsque Cuitlauca se rend aux troupes de Tlacaélel, le bras droit de plusieurs seigneurs mexicas, « en s'extrayant du sang des tibias, des parties charnues et des oreilles » pour remercier Huitzilopochtli³⁷. La quête du sang et de la douleur³⁸ semble animer les Mexicas.

dans ce but [...] que les ministres faisaient en sorte qu'ils soient horriblement peints pour qu'ils [les indiens] en aient encore plus peur ».

37. Juan de Tovar, p. 129.

38. Baudez 2012, p. 9 et 12 : la recherche de la douleur semble garantir la réussite d'un autosacrifice et ce dernier permettrait à l'homme ou à la femme mexica de s'affranchir de sa dette.

Représentation de la religion mexica en opposition à la religion chrétienne

Qu'il s'agisse de Tovar ou de Torquemada et quelles que soient les similitudes ou les divergences de leurs descriptions, la compilation de données concernant la religion mexica et le travail de terrain leur ont permis une meilleure connaissance des Mexicas afin de mieux les évangéliser. Il était en effet nécessaire de poursuivre cette mission, car les croyances païennes n'avaient pas encore été complètement éradiquées à la fin du XVI^{ème} siècle. Torquemada n'hésite pas à mentionner à diverses reprises quelle est la « vraie » religion ou encore qui est le « vrai » Dieu. La foi mexica semble si profondément ancrée que l'importance du rôle joué par les missionnaires ne fait pas de doute. Il semblerait donc, comme l'a suggéré Serge Gruzinski, que la représentation éminemment visuelle qui est élaborée de la religion mexica soit une « stratégie d'évangélisation » pour laquelle « l'image devait appuyer la conversion religieuse »³⁹.

Si tous deux semblent s'accorder sur la supériorité de la religion chrétienne sur celle des Mexicas, le personnage de Cortés, le conquérant du Mexique actuel, n'est pas traité de la même façon. Nous pouvons même dire que le lecteur est confronté à deux représentations antagoniques. Torquemada le présente comme un sauveur que Dieu a envoyé. Tovar, quant à lui, le dépeint comme un pillard.

39. Carmen Bernand, Serge Gruzinski, *op. cit.*, p. 84.

Conclusion

L'analyse esquissée dans cet article et qui fera l'objet de notre thèse nous laisse entrevoir diverses représentations imbriquées, parfois complémentaires d'un ouvrage à l'autre. La manière de rédiger de Tovar et Torquemada, tout comme le lexique employé influencent la représentation que le lecteur peut se faire. La société mexica semble, après la lecture des ouvrages des deux missionnaires, codifiée, organisée et pleine de symboles et de mythes réactivés. Qu'il s'agisse des monuments religieux, des acteurs, mais aussi de façon plus large de l'histoire des Mexicas, tout prête à la construction d'une forte image de cette civilisation et donne aussi une image de la religion chrétienne, parfois en filigrane, parfois de manière assumée, mais aussi une vision de l'époque des auteurs et surtout de leurs devoirs de missionnaires. Les représentations tissées semblent justifier leur présence sur le terrain : Tovar en tant que Jésuite une dizaine d'années après l'implantation de cet ordre en Nouvelle-Espagne et Torquemada en tant que Franciscain, dont l'ordre déclinait pour faire place au clergé séculier.

Depuis le XVI^{ème} siècle, les hommes continuent de se représenter la civilisation mexica et ses rites à la manière dont les ont dépeints nos deux auteurs. François de Belleforest a parlé du « peuple le plus cruel qu'on puisse imaginer »⁴⁰, Mariano Cuevas d'un « satanisme féroce et sanglant »⁴¹ ou encore Lévi-Strauss d'une « obsession maniaque du sang et de la torture »⁴², preuves que la représentation une fois établie ne semble pas avoir atteint ses limites spatiales ni temporelles.

40. François de Belleforest, *Histoire universelle du monde* (1572), cité par Graulich 2005, p. 8.

41. Mariano Cuevas, *Historia de la nación mexicana*, cité par Graulich 2005, p. 9.

42. Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques* (1962), cité par Graulich 2005, p. 9.

Bibliographie

Baudez 2012 : Baudez C.-F., *La douleur rédemptrice. L'autosacrifice précolombien*, Paris, Riveneuve éditions, 2012.

Baudot 1972 : Baudot G., « Apariciones diabólicas en un texto náhuatl de Fray Andrés de Olmos », *Estudios de Cultura Náhuatl*, 10, 1972, p. 349-357.

Bernand, Gruzinski 1988 : Bernand C., Gruzinski S., *De l'idolâtrie : une archéologie des sciences religieuses*, Paris, Éditions du Seuil, 1988.

Botta 2013 : Botta S., « Towards a Missionary Theory of Polytheism : The Franciscans in the Face of the Indigenous Religions of New Spain », in Botta S. (éd.), *Manufacturing Otherness. Missions and Indigenous Cultures in Latin America*, Newcastle Upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2013, p. 11-35.

Carrasco 1990 : Carrasco P., « Sobre mito e historia en las tradiciones nahuas », *Historia Mexicana*, 39, 3, janvier-mars 1990, p. 677-686.

Dehouve 2006 : Dehouve D., *Essai sur la royauté sacrée en république mexicaine*, Paris, CNRS Éditions, 2006.

Graulich 2005 : Graulich M., *Le sacrifice humain chez les Aztèques*, Paris, Fayard, 2005.

Louvel 2013 : Louvel L., « Disputes intermédiales : le cas de l'*ekphrasis*. Controverses » in *Textimage, Le Conférencier*, « Nouvelles approches de l'*ekphrasis* », mai 2013, [en ligne : http://revue-textimage.com/conferencier/02_ekphrasis/louvel.pdf], consulté le 11 mars 2017.

Peperstraete 2014 : Peperstraete S., « La fonction sacerdotale au Mexique préhispanique », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences religieuses* [En ligne], 121, 2014, mis en ligne le 18 novembre 2014, consulté le 30 mars 2020. URL : <http://journals.openedition.org/janus.biu.sorbonne.fr/asr/1206> ; DOI : <https://doi-org.janus.biu.sorbonne.fr/10.4000/asr.1206>

Peperstraete 2015 : Peperstraete S., « Teteo et Ixiptlahuan. Les dieux aztèques et leur iconographie », *Koregos – Revue et encyclopédie multimédia des arts*, 139, mis en ligne le 10

juillet 2015, consulté le 26 avril 2020, URL : http://www.koregos.org/fr/sylvie-peperstraete_teteo-et-ixiptlahuan/7483/

Torquemada 1975-1983 : Torquemada J. (de), *Monarquía indiana*, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, Coll. Serie de historiadores y cronistas de Indias, 1975-1983.

Tovar 2001 : Tovar J. (de), *Historia y creencias de los indios de México*, Madrid, Miraguano, Coll. Libros de los malos tiempos, serie Mayor, 2001.

LA REPRÉSENTATION ? DU JEU DE MIROIR AU MIROIR AUX ALOUETTES

La vie sous le soleil n'est-elle pas...qu'un rêve ? Ce que je vois, entends et sens, n'est- ce pas simplement l'apparence d'un monde devant le monde ?

Nous avons choisi de partir de deux autoportraits de Rembrandt, nous inspirant en cela des analyses de Michel Guérin², et d'étudier comment ils illustrent, ou pas, le concept de représentation.

Puis nous opérerons un tournant radical du côté de la biologie et nous tenterons d'ériger une passerelle entre ces deux univers qui paraissent si opposés, en montrant que des interrogations identiques les réunissent et peuvent s'enrichir les unes des autres.

Représentation et peinture

Dans un autoportrait réalisé dans les années 1660 (Fig. 1), Rembrandt se peint massif, matériel, fatigué. Son visage est plissé, avec des yeux qui ont l'air de scruter. Un visage avec des excès de chair, des boursofflures. Pourtant, tout en étant « lourd », il n'est pas flasque. Malgré la fatigue et l'âge, il y a quelque chose de robuste.

L'autoportrait ici est de solitude. Le peintre se regarde dans un miroir, sans complaisance. Le portrait représente le dialogue avec son miroir : il est duel. Tout au long de sa vie, Rembrandt interroge son miroir, pour tenter de trouver la justesse d'expressions ou de sentiments.

Dans un autre autoportrait réalisé en 1635 (Fig. 2), Rembrandt se peint dans un luxueux pourpoint bleu gris. Il porte un collier et une plume sur son chapeau. Altier, il est en représentation.

Le portrait représente, en général, le sujet de profil ou de trois-quarts ; il s'agit de reproduire les traits du visage. Le portrait vise la ressemblance mais dans le même temps, le sujet est idéalisé, embelli, en lien avec une certaine forme de majesté. Représenté à son avantage, il s'agit le plus souvent de commande. Usage transmis

1. Ouverture du film de Wim Wenders, *Der Himmel über Berlin (Les Ailes du désir)*, 1987, sur un poème de Peter Handke, "Lied vom Kindsein" ("Chanson de l'enfance"), dans Handke 2001.

2. Guérin 2011.

Laurence Terzan

Inscrite en 2^{ème} année de doctorat, mention SIEB, suite à un Master 2 de Philosophie des sciences, Laurence Terzan est titulaire d'un doctorat de médecine et de plusieurs diplômes dans le domaine de la santé publique et de la clinique. Sa thèse est dirigée par Claire Brun de l'Université Catholique de Lyon (UCLY) et encadrée par Béatrice de Montera (UCLY). Elle portera sur l'effet des dilutions infinitésimales sur le microbiote.



Figure 1 - REMBRANDT, *Autoportrait aux deux cercles*, Huile sur toile, entre 1665 et 1669, 114,3 × 94 cm, Kenwood House, Londres. Source/photographe : www.rijksmuseum.nl.



Figure 2 - REMBRANDT, *Autoportrait portant un bonnet à plumes blanches*, Huile sur bois, 1635, 90,5 × 71,8 cm, Buckland Abbey, Devon (Angleterre). Source/photographe : www.nationaltrustcollections.org.uk

La représentation questionne le rapport entre le moi et le sujet

Le moi : ici, il ne s'agit pas du moi freudien (ni même un moi psychologique), ni le moi-je mais le moi-monde, celui de Montaigne³, le moi matière, charnel. Mortel, passible, passif et réceptif, il est capacité infini de réceptivité, d'amour, de grâce, de souffrance aussi. Ce moi est poreux, ouvert, il communique avec les autres. Il est temporel, fait de chair et de mort.

Le sujet : le sujet est action, volonté. Il est du côté du pouvoir, de la représentation. Il est toujours en majesté, emphatique. Artéfact psychologique, il est sa propre représentation. Le sujet fait des représentations. Le sujet coïncide avec son être représenté.

La dialectique « moi - sujet » en convoque une autre : « présence - représentation » ou « présence - absence ». La présence serait ici l'autoportrait, et l'absence, le portrait dans sa tradition glorieuse.

L'autoportrait devient dès lors une contestation du portrait, mais aussi une quête impossible. Pour Antonin Artaud comme pour Alberto Giacometti, l'homme attend toujours son vrai visage. Le visage est l'objet d'une quête obsédante, inassouvie. « Le visage humain, nous dit Artaud, n'a pas encore trouvé sa face »⁴. Et ils partagent un même sentiment d'échec dans la représentation de la figure humaine.

Le philosophe Paul Ricœur en 1994 analyse le tableau dit autoportrait de Rembrandt :

« Il y a un intermédiaire aboli qui est le miroir. Le peintre se voit dans le miroir et peint ce qu'il voit. Si bien qu'il y a, si je puis dire,

3. *Si le « moi » est le grand absent des Essais, Montaigne peint un moi auquel il ne croit pas, qu'il ne cesse de déconstruire, pour mieux en faire ressortir les illusions, l'inconstance et la fragilité.*

4. *Artaud 2004, p. 1534.*

trois visages en rapport : le visage qui ne se voit pas de celui qui est en train de peindre, le visage reflété dans le miroir mais qui disparaît et, le visage peint. C'est ce visage peint qui est celui sur lequel Rembrandt scrute les ravages de l'âge, de l'échec, de la misère, et par conséquent, il ne se connaît qu'à travers un miroir aboli et en se créant comme œuvre »⁵.

Pour Emmanuel Levinas, le visage est plus qu'une présence. Il se donne tel une « vie nue » et en cela se déborde lui-même⁶.

Ce que montre le visage de Rembrandt dans l'autportrait, c'est justement ce qui ne tient pas dans le paraître.

Rembrandt se représente car on ne peut jamais complètement échapper à la représentation mais ce face-à-face est un échec : le miroir ne me rend pas ma vraie face mais il la confisque. Il est ici un instrument de défection : le face-à-face du miroir ne consiste pas à représenter par l'intermédiaire du visage la face, mais consiste à représenter ce face-à-face comme impossible. Il met face à l'abîme. Nous sommes dans le « Que suis-je ? ». Parce que se regarder dans un miroir pour un peintre, c'est accepter de se perdre, c'est accepter de trouver quelque chose en peinture mais dont il n'est pas assuré que ce soit lui-même.

Toute représentation donne à voir sensiblement une absence et en même temps elle est exhibition d'une présence.

Plus avant, « se représenter » nous oblige à une expérience duale : une démarche spéculative qui consisterait en une tentative de construction consciente, plus ou moins contrôlée de ma représentation et de la perception de l'autre, que je ne contrôle pas. La représentation serait tel un processus de dédoublement virtuel dans l'univers d'une subjectivité assumée en résonance avec autrui, elle-même en prise avec ce que je

5. Ricoeur 1994, p. 13-15.

6. Levinas, Nemo 1982, p. 91.

donnerais à voir et à comprendre. Je me mets dans la posture erronée d'imaginer comment l'autre me perçoit, c'est-à-dire me voit, m'entend, etc., le tout au prisme de sa propre subjectivité. Cette perception est une conception, dans le sens d'une naissance : j'advies chez l'autre et cet avènement participe à la constitution de mon identité chez autrui.

La représentation : et puis...

Si le visage a d'abord été peint, l'invention des techniques de reproduction (le daguerréotype, la photographie, le film puis leurs équivalents numériques) en fait un « objet technique » parmi d'autres dont il est possible de retracer la construction historique. Walter Benjamin ou Michel Foucault ont étudié comment l'apparition de la photographie participe au système de contrôle des sociétés.

La reproduction de l'image : la photo, le film

Benjamin parle de mutation de l'appareil perceptif grâce aux appareils. Ils permettent d'améliorer les performances naturelles des sens : « Dans le cas de la photographie, par exemple, elle peut faire ressortir des aspects de l'original qui échappent à l'œil et ne sont saisissables que par un objectif librement déplaçable ; grâce à des procédés comme l'agrandissement ou le ralenti, on peut atteindre des réalités qu'ignore toute vision naturelle »⁷.

Benjamin a comparé le peintre et le cameraman :

« L'un observe, en peignant, une distance naturelle entre la réalité donnée et lui-même, le cameraman pénètre en profondeur dans la trame même du donné. Les images qu'ils obtiennent l'un et l'autre diffèrent à un point extraordinaire. Celle du peintre est globale, celle du cameraman se morcelle en un grand

7. Benjamin 2000, p. 72.

nombre de parties, qui se recomposent selon une loi nouvelle. Pour l'homme d'aujourd'hui l'image du réel que fournit le cinéma est incomparablement plus significative »⁸.

La photo et le film changent notre perception et donc notre rapport au monde.

Le selfie apparaît en 2013

Adopté et à la portée du plus grand nombre, cette image spéculaire objective le glissement du « sujet-visage » qui par extériorisation de sa face sur un support, donne lieu à un « objet-visage ». Le selfie produit une masse d'autoportraits. Dès lors, la foule ne serait plus massive, passive mais vivante de toutes ses singularités actives. Avec les selfies, nous sommes passés du portrait privatif, familial aux visages-images, vivier des GAFA⁹, équivalents de flux, marchandises, supports de toutes les projections fantasmatiques, économiques ou techniques. Quelle finalité à poster ses selfies sur les GAFA ? Les « buzz », les « likes » permettraient-ils de fabriquer une image propre, singulière ? Cette évolution permet-elle un accès au « visage nu » ? Le selfie renvoie-t-il à un « self » réel ?

Le selfie exerce une injonction à se montrer soi-même se montrant. En ce sens, il encourage une forme de servitude volontaire. Se « représenter » serait-elle une nouvelle aliénation ?

Ces représentations « autres » nous montrent que le fondement technique de la représentation de soi évolue et la façon de se percevoir subit cette coévolution. La technogénèse (évolution de la technique) induit une forme d'ontogénèse. Pour Simondon¹⁰, la notion d'ontogénèse est synonyme d'individuation, processus dynamique en relation avec l'environnement social et technique.

8. *Ibid.*, p. 100.

9. L'acronyme GAFA désigne les quatre plus puissantes entreprises du monde de l'internet : Google, Apple, Facebook et Amazon.

10. Simondon 2005, p. 27.

Représentation-identité

Au fond, qu'il s'agisse de peinture, de photo, de film, la représentation questionne l'identité. Se demander ce qui fait identité pour un être vivant particulier revient à se demander quelles sont ses caractéristiques propres.

Pour cela, nous proposons un changement de focale, car nous allons passer à l'échelle biologique. Il s'agit là de la charnière décisive de notre dé-connexion/re-connexion au biologique. En cela, nous thématisons le passage, crucial, entre le domaine biologique et le domaine des sciences humaines, en posant un postulat évolutionniste de continuité entre le naturel et le social-historique. L'homme est biologiquement calé dans la logique évolutive du vivant. L'identité questionnée au niveau biologique fonde le concept global d'identité. Ce qu'il produit, dans le domaine de l'organisation des vies, des sociétés, des théories politiques en général, ne peut se légitimer que par un enracinement dans une certaine conception de la vie, du vivant et de l'évolution.

Le monde microbiotique

Tout être humain est constitué de bactéries symbiotiques dont le nombre dépasse très clairement celui de ses propres cellules. La majorité de ces bactéries symbiotiques vit dans l'intestin mais aussi la bouche, les poumons, le vagin, en fait dans tous les lieux en interfaces avec l'environnement. L'organisme est posé comme une superposition d'interfaces. La plupart de ces symbioses sont obligatoires, ce qui signifie que le monde microbiotique ne peut pas survivre en dehors de l'hôte et que l'hôte ne peut pas survivre en son absence. Elles jouent des rôles physiologiques indispensables, en particulier dans la digestion et dans l'immunité. Ces bactéries entretiennent des interactions biochimiques permanentes et constitutives avec d'autres constituants de l'hôte.

Les endobactéries obligatoires ne sont pas limitées aux mammifères, puisqu'on les trouve

chez les arthropodes, les plantes, la terre, l'air, l'eau, etc.

Tous les organismes vivants, animaux, végétaux, hommes, bactéries, virus, levures, champignons, sont en interrelations symbiotiques permanentes.

De la symbiose

Lynn Margulis est l'une des premières à avoir défendu la thèse selon laquelle chaque organisme serait le résultat d'une succession de processus symbiotiques qui expliquerait sa physiologie et sa situation dans l'arbre phylogénétique¹¹.

La symbiose se pose en concept fondateur :

« La cellule est une communauté symbiotique de molécules, le chromosome une communauté symbiotiques de gènes, les cellules eucaryotes une communauté symbiotique de procaryotes, un organisme multicellulaire une communauté symbiotique de cellules diversement différenciées »¹².

Au fil de l'évolution, des séquences symbiotiques se sont intégrées dans notre génome, qu'elles soient d'origine microbienne ou virale. On sait que seulement 1,5 % de cet ADN humain code la synthèse des protéines humaines (c'est-à-dire des principaux constituants de notre organisme). 37 % de notre ADN sont formés de séquences répétitives, sans doute d'origine virale. Une grande partie du génome humain serait formée de virus intégrés ou de parties dérivées de virus intégrés tout au long de l'évolution¹³.

La symbiose : concept philosophique

Le monde microbiotique est premier sur notre terre : il se tient en amont du « soi » et du « non-soi », dans l'indifférencié, d'avant la distinction

phylogénétique. Cette temporalité est aussi une spatialité matricielle tel un film invisible dans lequel nous nous lovons plus qu'il ne nous revêt. Le microbiote est une historicité d'où procède toute chose et qui efface les limites : celle que constitue la peau entre un milieu intérieur et extérieur qui dès lors ne s'opposent plus. L'articulation de cette continuité est réalisée par la symbiose.

Ce que nous montre la symbiose, l'endosymbiose, c'est que le soi se déclôt, s'ouvre, est en mouvement dans un devenir qui dépasse le « soi » et le « non-soi ». Cet « entre » microbiotique est un écart, une tension entre « moi » et le monde. La pensée de « l'entre » est celle du décentrement alors que notre vision est anthropocentrée et attachée à cerner les bornes. La vie ne se fait pas au sein des organismes classiquement identifiés. Elle se fait par et dans « l'entre », finitude floue qui se modifie à perpétuité et dont les modifications redéfinissent nos rapports au monde et à nous-même.

Et l'identité ?

L'identité biologique est un concept qui s'écarte de la dichotomie « soi, non-soi » et qui pourrait se situer dans « l'entre ». C'est au sein d'un interactionnisme biologique dynamique que l'organisme construit son environnement, et réciproquement est construit par lui.

L'identité, l'individuation se génèrent dans un processus permanent d'échanges fluctuants avec le milieu, dans une logique adaptative, au gré des contingences, des dynamiques microbiotiques, cellulaires, génétiques : l'individu est un acte en mouvement. Nul ne peut dire où il commence, où il finit. Les frontières entre le « dehors » et le « dedans », le « soi » et le « non-soi » sont les ponts d'une perméabilité symbiotique. Nous serions l'habitable d'un nombre non calculable d'échanges d'informations et de messages au sein d'écosystèmes qui s'entremêleraient pour ne former qu'une matrice unique, celle de la vie.

11. Margulis 1991, p. 1-14.

12. Debré 2015, p. 58.

13. Feschotte, Gilbert 2012, p. 283-296.

Le microbiote symbiotique est cet « entre » biologique, permettant de ne pas trancher, rendant inséparable le « soi » et le « non-soi », traduisant l'ambiguïté du vivre. Car la dialectique « soi, non-soi », en renonçant à l'ambiguïté, perd et le « soi », et le « non-soi ».

Il nous semble que c'est l'identité diluée dans un « entre » qui brouille les limites, prend consistance dans la dimension d'une histoire unique qui se déploie dans le temps. L'identité serait une temporalité qui se donne comme une historicité.

Quand la biologie renouvelle le concept de représentation de l'humain

Une philosophie du vivant n'a d'intérêt qu'en ce qu'elle éclaire l'homme dans toutes ses dimensions, physiques (corporelles), psychiques, comportementales, spirituelles.

Le vivant, c'est le monde microbiotique dont nous sommes à la fois une inclusion, un débordement et une évolution. Le concept d'identité est une émergence. L'identité du vivant est un « entre » qui nous déborde et nous accueille dans une oscillation perpétuelle. La symbiose microbiotique supprime les frontières entre la nature d'un côté et moi de l'autre, entre la créature et le créateur. Le « je » existe mais il ne nous sépare pas du monde. Le « Je est un autre » de Rimbaud pourrait se lire au prisme de la biologie comme : « je » est un « je » qui comprend qu'il émerge de ses interactions à « l'autre », au vivant, au monde, qu'il est le monde. Le « je » est un « nous », est « le monde ».

Il est nécessaire d'emblée d'identifier un glissement de la pensée et de tenter d'analyser sa validité : est-il pertinent de transposer cet « entre » dans le domaine existentiel, ontologique ? Est-il pertinent dans la sphère de la pensée, dans le retrait de l'expérience intérieure, individuelle, singulière ?

La question posée par la représentation, que nous avons choisi de conjuguer aux autoportraits de Rembrandt nous permet d'assumer cet élargissement spéculatif.

La symbiose inscrit « ce corps que je suis » dans une dimension mystérieuse : il n'advient pas à notre perception que notre corps est une chimère qui pose notre « moi » comme un non-moi, au sein d'un réseau qui le constitue, contextuel et relationnel, jamais par isolement avec autrui.

« Tel est le mystère fondamental : toutes les configurations du vivant (plantes, animaux, hommes) ne sont pas des identités closes sur elles-mêmes, mais bien plutôt des configurations instables, éphémères, d'une seule et même vie, qui aime à migrer, transiter, circuler d'une forme à une autre »¹⁴.



Figure 3 - REMBRANDT, *Rembrandt aux yeux hagards*, gravure à l'eau forte et burin, 1630, 50 × 43 mm, Nationalmuseum (Stockholm), Bibliothèque nationale de France, Rijksmuseum, musée Städel.

Nous sommes tout à la fois de l'animal, du végétal et même du minéral. Génétiquement, nous sommes un bricolage chimérique de virus et de

14. Coccia 2020, p. 157.

bactéries. Le mystère est que toute vie est appelée à être vécue par d'autres. Notre identité ne se résume bien sûr pas à notre réalité biologique mais il est clair que cette réalité oblige une nouvelle lecture ontologique. Pourquoi cette séparation profonde à l'égard d'un monde qui ne parle pas notre langage mais qui pourtant est notre source, notre origine ? Est-ce ce mystère que dénude Rembrandt dans ses autoportraits ? Il en est un, *Rembrandt aux yeux hagards*, une gravure à l'eau-forte et burin, réalisée en 1630 (Fig. 3), sur laquelle il se peint dans la non-représentation, en amont du sujet, dans le temps intime du « moi » au plus nu de la détresse humaine : c'est un Rembrandt hagar, stupéfait qui interroge, qui sonde ce moi, tel une aporie dans le vide.

« Tous les êtres circulent les uns dans les autres » écrit Diderot dans *Le rêve de D'Alembert*¹⁵ un dialogue délirant rédigé en 1769. Il poursuit : « Tout est un flux perpétuel, tout animal est plus ou moins homme, tout minéral est plus ou moins une plante, toute plante est plus ou moins animale, il n'y a rien de précis dans la nature »¹⁶.

Mais si tout est dans tout, si les espèces, les genres, les sexes, les individus ne sont que des formes transitoires, alors d'où vient la vie ?

Bibliographie

Artaud 2004 : Artaud A., *Portraits et dessins par Antonin Artaud : Galerie Pierre, du 4 au 20 juillet 1947*, Paris, 1947, texte écrit à l'occasion de l'exposition des dessins de l'auteur à la Galerie Pierre. Réédité dans Artaud A., *Œuvres*, édition établie, présentée et annotée par É. Grossman, Paris, Gallimard, 2004.

Benjamin 2000 : Benjamin W., *Œuvres*, III, traduit de l'allemand par M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Paris, Gallimard, 2000.

Coccia 2020 : Coccia E., *Métamorphoses*, Paris, Payot & Rivage, 2020.

Debré 2015 : Debré P., *L'homme microbiotique*, Paris, Odile Jacob, 2015.

Diderot 1875 : Diderot D., « Entretien entre d'Alembert et Diderot », in *Œuvres complètes*, II, texte établi par J. Assézat, Paris, Garnier, 1875, p. 122-181.

Feschotte, Gilbert 2012 : Feschotte C., Gilbert C., « Endogenous viruses: insights into viral evolution and impact on host biology », *Nature Reviews Genetics*, 13, 2012, p. 283-296.

Guérin 2011 : Guérin M., *La peinture effarée : Rembrandt et l'autoportrait*, Chatou, Les Éditions de la Transparence, 2011.

Handke 2001 : Handke P., *Kindergeschichte*, traduit de l'allemand par G. A. Goldschmidt, Paris, Gallimard, 2001.

Levinas, Nemo 1982 : Levinas E., Nemo P., *Éthique et infini : dialogues avec Philippe Nemo*, Paris, Fayard - Radio France, 1982.

Margulis 1991 : L. Margulis (éd.), *Symbiosis as a Source of Evolutionary Innovation: Speciation and Morphogenesis*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1991.

Ricoeur 1994 : Ricoeur P., « Sur un Autoportrait de Rembrandt », in Ricoeur P., *Lectures. 3, Aux frontières de la philosophie*, Paris, Seuil, 1994.

Simondon 2005 : Simondon G., *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Grenoble, Jérôme Millon, 2005.

15. Diderot 1875, p. 147.

16. *Ibid.*



École Pratique
des Hautes Études

PSL 

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

www.ephe.psl.eu

