THÉIA
revue d'histoire
et d'histoire de l'art

nº 3 | 2026

Histoire expérimentale et sensorialité

De nouveaux enjeux méthodologiques en histoire et histoire de l'art

sous la dir. d'Audrey Colonel-Coquet, Stéphane Gal et Érika Wicky

Théia
ISSN : 3074-5527
Publisher : Université Lumière Lyon 2

3 | 2026
Histoire expérimentale et sensorialité

De nouveaux enjeux méthodologiques en histoire et histoire de l'art

Experimental History and Sensory Experiences: New Methodological Challenges in History and Art History

Edited by Audrey Colonel-Coquet, Stéphane Gal and Érika Wicky

http://publications-prairial.fr/theia/index.php?id=533

Electronic reference
« Histoire expérimentale et sensorialité », *Théia* [Online], Online since 15 septembre 2026, connection on 25 novembre 2026. URL : http://publications-prairial.fr/theia/index.php?id=533

Copyright
CC BY-NC-SA 4.0

DOI : 10.35562/theia.533

Prairial
Pôle éditorial
Lyon Saint-Étienne

ISSUE CONTENTS

Histoire expérimentale et sensorialités
Experimental History and Sensory Experiences

Audrey Colonel-Coquet, Stéphane Gal and Érika Wicky
Introduction. Histoire expérimentale et sensorialités : de nouveaux enjeux méthodologiques en histoire et histoire de l'art
Introduction: Experimental History and Sensory Experiences: New Methodological Challenges in History and Art History

'Ada Acovitsioti-Hameau and Philippe Hameau
L'expérience du sentir et du ressentir. Les artisanats de la transformation du bois

Ju Garry-Combet
Le sentiment du fer. Remettre en mouvement l'escrime de guerre

Cyril Lacheze and Marion Weckerle
La musique ancienne historiquement informée comme histoire expérimentale du sensible

Sandra Barré
Reenactment olfactif, entre archive et création

Océane Fontaine Cioffi
Techniques olfactives et savoirs sensibles. Une approche expérimentale des parfums du XVIe siècle

Mecthilde Airiau
Faire pour mieux voir ? Les apports de la reconstitution historique à l'étude de la peinture

Marine Haurillon and Lucas Ficheur
Joachim Meyer au laboratoire. La construction d'un protocole expérimental biomécanique pour comprendre le geste du combattant au XVIe siècle

Audrey Colonel-Coquet, Marina Gasnier, Cyril Lacheze and Érika Wicky
Reconstituer le paysage d'une usine disparue. La dimension sensorielle dans le projet Techn'hom Time Machine

Élise Petit
Mettre en espace la matérialité sonore. À propos de l'exposition « La musique dans les camps nazis »

Charlotte Gaudry
Reconstituer un parfum italien de la fin du XIXe siècle. Un projet à la croisée des enjeux scientifiques et de la mémoire sensorielle

Varia

Ingrid Bray
Impressionnisme et science de la couleur. Sur la découverte des exemplaires de la *Grammaire des arts du dessin* de Philippe Burty et d'Alfred Niaudet

Aliénor Bautru-Valois
Faire florès à l'aquarelle. Étude croisée du parcours de Mathilde Delattre, d'Eugénie Faux-Froidure et de Blanche Odin, peintres de fleurs au tournant du XXe siècle

Cécile Cunin
La figure de Jeanne d'Arc dans l'œuvre de Jeanne Tripier (1869-1944). Spiritisme et performance de genre à l'asile

Charline Granger
Les frontispices ou la fabrique d'un monument. *Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra-comique* de Lesage et d'Orneval (1721-1737)

Nicolas Heimendinger
Ni culture savante ni culture populaire. Le Centre Pompidou, instrument et emblème d'une troisième voie pour les politiques culturelles dans l'après-68

Notes et documents

Mathilde Castanié
Sous une République nue. Rapport d'enquête pour attentat à la pudeur (Villeneuve-lès-Béziers, 1886)

Soukeyna Lakhal
Une lettre de Gratiane de Gardilanne au musée d'histoire et d'art local de Clermont-Ferrand : circulation transatlantique du costume auvergnat (1938)

Histoire expérimentale et sensorialités

Introduction. Histoire expérimentale et sensorialités : de nouveaux enjeux méthodologiques en histoire et histoire de l'art

Audrey Colonel-Coquet, Stéphane Gal and Érika Wicky

DOI : 10.35562/theia.667

Copyright
CC BY-NC-SA 4.0

TEXT

1 L'histoire expérimentale, qui se construit en s'appuyant sur une expérimentation en complément et en prolongement des sources classiques que sont les documents d'archives, manuscrits, imprimés, iconographies, s'impose depuis les années 1990 parmi les nouvelles méthodologies de la recherche en histoire et en histoire de l'art. Des premières expériences en armure d'hoplite de Victor David Hanson au fameux chantier d'archéologie expérimentale du château de Guédelon (Yonne), en passant par la reconstitution des fêtes commémoratives de la victoire de Marignan coordonnées par Pascal Brioist [1], l'expérimentation apparaît comme un champ toujours plus favorable à l'ouverture de pistes heuristiques nouvelles et prometteuses, et ce en dépit de certaines incompréhensions de la part du monde académique. En effet, le dialogue ouvert par l'histoire expérimentale avec des praticiens tels que des artisans ou des sportifs a remis en cause les hiérarchies traditionnelles entre les expertises, ce qui a d'autant mieux semé le doute sur le caractère scientifique de cette méthodologie que des reconstitutions, pratiquées en tant que loisir par des passionnés, se développaient en marge de l'expérimentation de nature scientifique mise en œuvre dans le cadre d'une recherche appliquée. L'histoire expérimentale a considérablement pâti de cet amalgame.

2 Pourtant, Lucien Febvre s'interrogeait, dès 1949, sur la problématique d'une histoire sans sources écrites, appelant de ses vœux une science imaginative, capable de faire son miel de tout afin de mieux

comprendre les sociétés humaines : « D'un mot, avec tout ce qui, étant à l'homme, dépend de l'homme, sert à l'homme, exprime l'homme, signifie la présence, l'activité, les goûts et les façons d'être de l'homme [2]. » Inspirée par les travaux de Marcel Mauss sur les techniques du corps [3] et de Jean-Claude Schmitt sur les rythmes [4], nourrie par la pratique de l'archéologie expérimentale consistant à retrouver les chaînes opératoires, l'histoire expérimentale s'est intéressée aux matériaux et aux objets, aux gestes et aux corps. Se diversifiant, elle a conquis progressivement de nouveaux champs de recherche, dont l'histoire des sens située à la croisée de l'histoire culturelle et de l'anthropologie historique. En la matière, elle dialogue aussi avec tout un pan de l'historiographie, consacré en particulier à l'histoire des sciences et des techniques, qui vise à identifier la place de l'expérience, notamment physique et sensible, dans l'acquisition de savoirs et de savoir-faire à l'époque moderne comme à l'époque contemporaine [5]. Ainsi, le projet « Knowing by Making », initié par Pamela Smith en 2014 dans la perspective d'une histoire matérielle des sciences, s'est-il transformé sous l'impulsion de plusieurs de ses jeunes membres en « The Receipe Project », un travail collectif sur l'étude de recettes et faisant la part belle aux sensorialités, notamment à travers l'attention portée aux perceptions sensorielles qui accompagnent l'expérience, mais aussi à la façon dont celles-ci peuvent transformer le déroulement et l'interprétation de ces expériences.

3 Si les sensorialités constituent désormais, grâce aux travaux pionniers d'Alain Corbin et du Center for Sensory Studies (Concordia University, Canada), un sujet de recherche historique à part entière, prendre les sens comme laboratoires ne va pas toujours de soi en sciences humaines et sociales, en particulier en histoire et en histoire de l'art. L'hypothèse défendue par Peter Charles Hoffer, selon laquelle faire l'expérience des sensations du passé permettrait à l'historien d'atteindre une certaine vérité, a fait long feu et il est désormais généralement admis que les perceptions étant historiquement déterminées, resentir les stimuli auxquels ont été exposés les gens vivant aux époques passées ne nous renseigne pas précisément sur la façon dont ces personnes les percevaient. Mais un tel biais interdit-il toute expérimentation autour des sensorialités et de l'intersensorialité, au risque de priver les sciences humaines et

sociales d'un outil heuristique original et complémentaire dans leur approche du passé ? Il s'agit à présent de rouvrir ce débat historiographique qui semble avoir été clos à peu de frais et d'éclairer par les résultats d'expérimentations récentes les questions suivantes : dans quelle mesure l'histoire expérimentale peut-elle apporter une contribution à celle des sens ? Si elle ne nous apprend rien sur les perceptions sensorielles du passé, alors que nous apprend-elle ?

4 En confrontant l'histoire expérimentale à celle des sens, on soulève ainsi une nouvelle fois la question de la légitimité de l'expérimentation, en partant de sa scientificité, donc de sa méthodologie. Dans sa réflexion sur la notion d'histoire expérimentale et sur ses enjeux en sciences humaines et sociales, Sven Dupré distingue une série d'actions en « r », qui recoupe les approches appliquées : *reconstruction*, *replication* et *reenactment* (RRR) sont les trois principales à retenir son attention, qu'il complète avec d'autres, d'usage variable selon les disciplines, tels que *reproduction* et *reworking*. Si l'histoire de l'art, en quête des techniques convoquées par les artistes, et la musicologie ont été pionnières en la matière, l'histoire fait figure de tard-venu, notamment par le biais de l'histoire des sciences et de l'anthropologie. Selon Sven Dupré, les RRR comportent quatre axes méthodologiques majeurs : « (1) Truthfulness and accuracy; (2) 'Re'-terminology: process or product; (3) Communication and the public; and (4) Documenting RRR practices and the challenge of ephemerality [6]. » Cette approche pointe le souci de scientificité qu'il faut donner à toute démarche appliquée, tout en soulignant avec pertinence le rôle central des mots et de la place de toute pratique expérimentaliste dans la société et avec la société. Si les pistes de Sven Dupré jettent en effet des bases méthodologiques générales, elles appellent des adaptations et des compléments, notamment par le recours constant à d'autres expertises, en les croisant dans un travail interdisciplinaire et transdisciplinaire qui prend en compte non seulement les savoirs académiques, mais aussi l'apport des savoir-faire artisans, voire de la créativité artistique, dans la tentative de comprendre son objet de recherche [7]. « Le défi de l'éphémère », que Sven Dupré évoque en point quatre, pose également la question de la manière dont les scientifiques en action peuvent et doivent garder les traces de leurs propres expérimentations pour en faire en

soi une archive. Une telle démarche invite, comme le souligne Jan-Friedrich Missfelder, « non seulement à faire des sens l'objet d'une anthropologie historique, mais aussi à y relier les conditions sensorielles du travail historique [8]. »

5 Ce numéro de *Théia. Revue d'histoire et d'histoire de l'art*, propose précisément d'en explorer les fondements à travers une réflexion épistémologique à partir de l'histoire et de l'histoire de l'art. Il s'agit non seulement de souligner la pertinence d'instaurer un dialogue entre l'expérience et les sources de l'histoire des sens, mais aussi de comprendre, et de faire comprendre, la manière dont l'expérimentation se pense et se pratique, dans quels cadres interdisciplinaires, voire transdisciplinaires, dans quelles conditions spécifiques et pour quelles finalités.

6 Parmi les contributions retenues dans le cadre de ce numéro thématique, trois familles de pratiques se dessinent, souvent déterminées en fonction de leur objet, sachant que toutes partagent le même souci d'apporter une dimension appliquée et expérimentaliste à leur recherche.

7 Très liées aux expériences menées en histoire des arts (arts visuels, musique, théâtre, etc.), les premières convoquent l'expérimentation dans le but de retrouver soit les matériaux du passé, soit les gestes qui ont présidé à des activités plus ou moins anciennes. Dans un cas comme dans l'autre, cela permet de combler les vides laissés par les sources écrites ou encore de retrouver la trace de savoirs tacites.

8 Dans la mesure où les perceptions sensorielles nous offrent un savoir fondé sur l'appréhension matérielle du monde, les sens jouent un rôle important dans les démarches expérimentales visant à retrouver des matériaux anciens. Ainsi, constatant l'importance prise par l'expérimentation comme méthode dans l'étude de la matérialité de la peinture, Mecthilde Airiau détaille la méthodologie convoquée et montre comment celle-ci, loin de se limiter aux besoins de la restauration, fournit désormais des apports précieux à l'histoire matérielle de l'art. Dans l'étude qu'ils consacrent aux savoirs liés au travail artisanal du bois (chêne, genévrier et pin), Ada Acovitsioti-Hameau et Philippe Hameau ont collaboré avec des artisans pour retrouver les savoirs sensoriels grâce auxquels ils mesuraient l'efficacité et la qualité de leur action sur la matière. Mettant

également au jour une expertise sensorielle, mais cette fois relevant spécifiquement de l'olfaction, les deux textes suivants sont consacrés aux parfums. Océane Fontaine Cioffi et Charlotte Gaudry relatent dans chacun de leurs articles la démarche consistant à refaire un parfum à partir de recettes lacunaires en soulignant la contribution que cela peut apporter à l'histoire des techniques et à celle des sens.

9 Dans chacun des cas, retrouver les savoirs sensoriels liés à la matière n'est pas sans lien avec l'étude des gestes qui accompagnent les modifications des matériaux. Le dialogue entre les pratiques expérimentales de l'histoire et les sensorialités passe aussi souvent par l'attention au corps. C'est tout d'abord le cas des pratiques musicales, qu'il s'agisse de manier des instruments, comme le soulignent Marion Weckerle et Cyril Lachèze dans leur article consacré à la musique ancienne qui met l'accent non seulement sur les gestes, mais aussi sur un ensemble de recherches visant à s'approcher au plus près des sons du passé. Distance, force, vitesse, les perceptions à l'œuvre dans les gestes du combat sont d'un tout autre ordre, mais ils n'en sont pas moins ancrés dans le corps. Ainsi, Marine Haurillon et Lucas Ficheur décrivent une expérience menée en collaboration avec des biomécaniciens dans le but de comprendre les gestes de combattants à l'arme blanche du XVIe siècle. Les recherches de Ju Garry-Combet, quant à elles, consistent à analyser les expériences menées à partir de manuels militaires de manière à retrouver les gestes d'escrime militaire des XVIIIe et XIXe siècles, une période dominée, dans l'historiographie, par l'usage des armes à feu.

10 Enfin, une dernière catégorie de recherches réunit des articles situant ces expériences à la fois dans une démarche de recherche historique et de valorisation de la recherche. En effet, les expériences impliquant les sens reçoivent toujours plus les faveurs du public et sont susceptibles de motiver la création de dispositifs articulant expérimentation historique et exposition. C'est le cas, notamment, du travail mené par Sandra Barré qui a recréé l'odeur perdue d'œuvres présentées autrefois dans le cadre de l'exposition « Mondes sensibles » organisée au Musée international de la parfumerie en 2024. Également destinées à une mise en espace, les recherches menées par Élise Petit sur la matérialité musicale ont enrichi l'exposition « La musique dans les camps nazis » qu'elle a présentée au Mémorial de la Shoah en 2023. Enfin, c'est tout le paysage

sensoriel d'un quartier de Belfort et son évolution du XIXe siècle aux années 1990 que le projet « Techn'Home » vise à donner à sentir aux spectateurs. Audrey Colonel-Coquet, Marina Gasnier et Cyril Lachèze se penchent notamment sur un aspect important du caractère immersif de l'expérience : l'odorat, ainsi que le son, dont ils montrent comment ils orientent les recherches préparatoires et l'ensemble du dispositif.

NOTES

1 Pascal Brioist, « Marignan reconstitution d'une fête de Cour, 1515-2015 », Université François-Rabelais, https://marignan2015.univ-tours.fr/.

2 Lucien Febvre, *Combats pour l'histoire*, Paris, Dunod, 2021 [1952], p. 617-618.

3 Marcel Mauss, *Les techniques du corps*, Paris, Edico, 2024 [1936].

4 Jean-Claude Schmitt, *Les rythmes au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2016.

5 Pamela H. Smith, Amy R. Meyers, Harold J. Cook (dir.), *Ways of Making and Knowing. The Material Culture of Empirical Knowledge*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2014; Peter Dear, Lissa Roberts, Simon Schaffer (dir.), *The Mindful Hand: Inquiry and Invention from the Late Renaissance to Early Industrialisation*, Amsterdam/Chicago, Edita/The University of Chicago Press, 2007.

6 Sven Dupré, Anna Harris, Julia Kursell *et al.*, *Reconstruction, Replication and Re-enactment in the Humanies and Social Sciences*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2020, p. 22, https://doi.org/10.2307/j.ctv1b0fvx7.4.

7 On trouve une telle adaptation dans la classification Nomen proposée pour distinguer les reconstitutions olfactives à visée historique en fonction de leur méthodologie et des sources sur lesquelles elles ont pu être fondées : Isabelle Chazot, Érika Wicky, Sophie-Valentine Borloz *et al.*, « NOMEN — A classification of methods used to create odourous compositions with a historical dimension : Re-weighing, adapting, reconstructing, transposing, evoking », *Open Research Europe*, nº 5, 2025,

8 Jan-Friedrich Missfelder, « Quand l'histoire passe par le corps. Sens, signification et sensorialité au service d'une anthropologie historique », Anne-Laure Vignaux (trad.), *Trivium*, nº 27, 2017, https://doi.org/10.4000/trivium.5617.

AUTHORS

Audrey Colonel-Coquet
Université Grenoble Alpes/LARHRA
IDREF : https://www.idref.fr/262763346
ORCID : http://orcid.org/0009-0003-9509-2461

Stéphane Gal
Université Grenoble Alpes/LARHRA
IDREF : https://www.idref.fr/082684243
ISNI : http://www.isni.org/0000000061514874
BNF : https://data.bnf.fr/fr/13608028

Érika Wicky
Université Grenoble Alpes/LARHRA
IDREF : https://www.idref.fr/167909754
ORCID : http://orcid.org/0000-0002-6253-1398
ISNI : http://www.isni.org/0000000400134105
BNF : https://data.bnf.fr/fr/16658282

Introduction: Experimental History and Sensory Experiences: New Methodological Challenges in History and Art History

Audrey Colonel-Coquet, Stéphane Gal and Érika Wicky

DOI : 10.35562/theia.869

Copyright
CC BY-NC-SA 4.0

TEXT

1 Since the 1990s, experimental history, which was developed through experimentation to complement traditional sources such as archival documents, manuscripts, printed materials, and iconographic sources, has emerged as a new research methodology in history and art history. From Victor Davis Hanson's first experiments in wearing hoplite armour to the renowned experimental archaeology project at Guédelon Castle in Yonne and the reconstruction of the commemorative celebrations of the victory at Marignano coordinated by Pascal Brioist,[1] experimentation has increasingly been a fertile ground for exploring new and promising avenues of inquiry, despite a degree of misunderstanding within the academic community. The dialogue established by experimental history with practitioners such as craftspeople and athletes has challenged the traditional hierarchies between different forms of expertise. However, it has also raised further doubts about the scientific status of this methodology, particularly as reconstructions undertaken by enthusiasts primarily as leisure activities have developed alongside scientific experimentation being conducted as part of applied research. Experimental history has suffered considerably reputational damage from this conflation.

2 As early as 1949, Lucien Febvre questioned the possibility of practising history without depending on written sources. He called for an imaginative science that could draw on all available resources to improve our understanding of human societies: "Words, signs, landscapes, titles, the layout of fields, weeds, eclipses of the moon,

bridles, analysis of stones by geologists and of metal swords by chemists, in a word, anything which, belonging to man, depends on man, serves him and signifies his presence, activity, tastes and forms of existence." [2] Inspired by Marcel Mauss's work on techniques of the body [3] and Jean-Claude Schmitt's research on rhythms, [4] and further informed by the practice of experimental archaeology which seeks to recover operational sequences, experimental history has turned its attention to materials and objects, as well as to gestures and bodies. As it has diversified, it has progressively expanded into new fields of research, including the history of the senses, which lies at the intersection of cultural history and historical anthropology. In doing so, it also engages with a substantial body of historiography, particularly in the history of science and technology, which seeks to identify the role of experience, especially physical and sensory experience, in the acquisition of knowledge and skills, both in the early modern and contemporary periods. [5] Thus, the "Knowing by Making" project, initiated by Pamela Smith in 2014 with the aim of developing a material history of science, was later transformed, under the initiative of several of its younger members, into "The Recipe Project", a collaborative undertaking devoted to studying recipes with a particular focus on sensory experiences. This has been achieved by paying close attention to the sensory perceptions that accompany experimentation and the ways in which these perceptions can transform the course and interpretation of experiments.

3 Although sensory experiences are now a well-established subject in historical research thanks to the pioneering work of Alain Corbin and the Centre for Sensory Studies at Concordia University in Canada, treatment of the senses as an area of experimentation is not always straightforward in the humanities and social sciences, particularly in the subject fields of history and art history. Acceptance of Peter Charles Hoffer's hypothesis that experiencing the sensations of the past can enable historians to attain a certain degree of truth proved short-lived. [6] Instead, it is now generally accepted that because perceptions are historically determined, experiencing the stimuli to which people in past societies were exposed does not offer any precise insight or knowledge of how those individuals actually perceived them. However, the question remains whether this acknowledged limitation rules out all experimentation involving

sensory experiences and intersensoriality, thereby depriving the humanities and social sciences of an original and complementary tool for approaching the past. This historiographical debate – which appears to have been closed rather hastily – must be reopened, and the findings of recent experiments must be used to shed light on the following question: to what extent can experimental history contribute to the history of the senses? If it tells us nothing about the sensory perceptions of the past, then what can it tell us?

4 By bringing experimental history into dialogue with the history of the senses, the question of the legitimacy of experimentation arises once again, beginning with its scientific validity, and consequently its methodology. In his reflections on the concept of experimental history and its implications for the humanities and social sciences, Sven Dupré identifies a series of actions beginning with the letter R. These encompass applied approaches, the three main practices being reconstruction, replication, and reenactment (RRR). He supplements them with further practices whose use varies across disciplines, such as reproduction and reworking. While researchers in art history and musicology have been pioneers in this field through their investigations of the techniques employed by artists, experimental history has been a relative latecomer in the history of science and anthropology. According to Dupré, RRR practices involve the following four major methodological dimensions: "(1) Truthfulness and accuracy; (2) "Re"-terminology: process or product; (3) Communication and the public; and (4) Documenting RRR practices and the challenge of ephemerality."[7] This approach highlights the importance of ensuring the scientific rigour of any applied research, while also emphasizing the central role of terminology, the place of experimental practices within society, and their relationship with its members. While Sven Dupré's proposals establish general methodological foundations, they also require adaptations and further development, particularly through continuous engagement with other forms of expertise. These should ideally be brought together through interdisciplinary and transdisciplinary approaches that consider not only academic knowledge, but also the contributions of craft skills and artistic creativity, in order to understand the object of research.[8] "The challenge of ephemerality", addressed by Sven Dupré in his fourth

point, also raises the question of how researchers can and should preserve records of their experiments to create an archive. As Jan-Friedrich Missfelder points out, this approach invites us "not only to make the senses the subject of historical anthropology, but also to relate them to the sensory conditions of historical work itself". [9]

5 This issue of *Théia. Revue d'histoire et d'histoire de l'art* sets out precisely to explore these foundations through an epistemological reflection grounded in history and art history. It aims to explain the importance of establishing a dialogue between experience and the sources of sensory history, to promote understanding of how experimentation is conceived and practised within interdisciplinary and transdisciplinary frameworks, and to outline the specific conditions under which, and purposes for which, this work should be done.

6 Three broad categories of practices in experimental history emerge from the contributions selected for this thematic issue, and these provide a framework for organizing the content into three main sections. Although these contributions share the common aim of introducing an applied and experimental dimension into research, they are distinguished according to their respective objects of study.

7 The first category of practice is closely connected with experiments conducted within the context of the history of the arts (the visual arts, music, theatre, etc.). It involves experimentation aimed either at recovering the specific materials used in the past, or at recreating the gestures that underpinned activities carried out in earlier periods. In both cases, the aim is to fill the gaps left by written sources and recover tacit knowledge. As sensory perception provides knowledge based on material understanding of the world, the senses play a significant role in experimental approaches that seek to recover historical materials. Recognizing the increasing significance of experimentation as a method in the study of the materiality of painting, Mecthilde Airiau analyses the employed methodology, revealing that it is not confined to the demands of conservation and restoration, but also makes valuable contributions to the material history of art. In their study of traditional woodworking practices involving oak, juniper, and pine, Ada Acovitsioti-Hameau and Philippe Hameau worked with craftspeople to recover sensory knowledge to

support them in assessing the effectiveness and quality of their work with these materials. The following two articles also bring to light a form of sensory expertise specifically related to olfaction, focusing on perfumes. Océane Fontaine Cioffi and Charlotte Gaudry each describe an approach involving recreating a perfume from an incomplete recipe, emphasizing how this process can contribute to the history of techniques and the history of the senses. In each of these cases, recovering the sensory knowledge associated with materials is closely connected with the study of the gestures involved in transforming them.

8 The dialogue between experimental practices in history and sensory experiences frequently involves paying attention to the body, forming the second category of experimental endeavours. This is particularly evident in musical practices, whether in the handling of instruments or performance, as demonstrated by Marion Weckerle and Cyril Lachèze in their article on early music. The authors focus not only on gestures, but also on a range of investigations aimed at recreating the sounds of the past as accurately as possible. The perceptions involved in combat gestures, such as distance, force, and speed, are of an entirely different nature; yet they are no less firmly rooted in the body. Marine Haurillon and Lucas Ficheur describe an experiment conducted in collaboration with biomechanical specialists in order to understand the movements of sixteenth-century fighters using bladed weapons. Ju Garry-Combet's research, meanwhile, involves analysing experiments based on military manuals in order to accurately recover the techniques and movements of military fencing in the eighteenth and nineteenth centuries. Although this era was dominated by the use of firearms in historiography, the use of bladed weapons nevertheless continued in the warfare of the time.

9 Finally, a third category of research brings together articles that contextualize these experiments within a historical research approach, as well as the broader processes of research dissemination and public engagement. Experiments involving the senses are becoming increasingly popular with audiences, a trend which may encourage the development of further initiatives that combine historical experimentation with exhibition practices. This is exemplified in the work of Sandra Barré, who recreated the lost scents of artworks previously exhibited as part of the "Mondes

sensibles" exhibition at the Musée international de la Parfumerie in 2024. Also intended for presentation in an exhibition space, Élise Petit's research on musical materiality was featured in the exhibition "Music in the Nazi Camps", which she presented at the Shoah Memorial in 2023. The "Techn'Home" project aims to give audiences access to the full sensory landscape of a neighbourhood in Belfort and trace how it has changed from the nineteenth century to the 1990s. Audrey Colonel-Coquet, Marina Gasnier, and Cyril Lachèze focus particularly on important sensory aspects of the experience's immersive nature: smell and sound. They demonstrate how these sensory dimensions shaped the project's preliminary research and overall design.

NOTES

1 Pascal Brioist, "Marignan reconstitution d'une fête de Cour, 1515-2015", Université François-Rabelais, https://marignan2015.univ-tours.fr/.

2 Lucien Febvre, *A New Kind of History and Other Essays*, New York, Harper & Row, p. 34.

3 Marcel Mauss, *Techniques of the Body*, London, Routledge, 2004 [1936].

4 Jean-Claude Schmitt, Les rythmes au Moyen Âge, Paris, Gallimard, 2016.

5 Pamela H. Smith, Amy R. Meyers, Harold J. Cook (eds), *Ways of Making and Knowing. The Material Culture of Empirical Knowledge*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2014; Peter Dear, Lissa Roberts, Simon Schaffer (eds), *The Mindful Hand: Inquiry and Invention from the Late Renaissance to Early Industrialisation*, Amsterdam/Chicago, Edita/The University of Chicago Press, 2007.

6 Peter Charles Hoffer, *Sensory Worlds in Early America*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2003.

7 Sven Dupré, Anna Harris, Julia Kursell et al., *Reconstruction, Replication and Re-enactment in the Humanies and Social Sciences*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2020, p. 22, https://doi.org/10.2307/j.ctv1b0fvx7.4.

8 A good example can be found in the Nomen classification proposed to distinguish historical olfactory reconstructions based on their methodology and the sources upon which they may have been based: Isabelle Chazot, Érika Wicky, Sophie-Valentine Borloz et al., "NOMEN — A

classification of methods used to create odourous compositions with a historical dimension: Re-weighing, adapting, reconstructing, transposing, evoking", *Open Research Europe*, no. 5, 2025

9 Free translation from French. Jan-Friedrich MISSFELDER, "Quand l'histoire passe par le corps. Sens, signification et sensorialité au service d'une anthropologie historique", Anne-Laure Vignaux (transl.), Trivium, no. 27, 2017, https://doi.org/10.4000/trivium.5617.

AUTHORS

Audrey Colonel-Coquet
Université Grenoble Alpes/LARHRA
IDREF : https://www.idref.fr/262763346
ORCID : http://orcid.org/0009-0003-9509-2461

Stéphane Gal
Université Grenoble Alpes/LARHRA
IDREF : https://www.idref.fr/082684243
ISNI : http://www.isni.org/0000000061514874
BNF : https://data.bnf.fr/fr/13608028

Érika Wicky
Université Grenoble Alpes/LARHRA
IDREF : https://www.idref.fr/167909754
ORCID : http://orcid.org/0000-0002-6253-1398
ISNI : http://www.isni.org/0000000400134105
BNF : https://data.bnf.fr/fr/16658282

L’expérience du sentir et du ressentir. Les artisanats de la transformation du bois

The Experience of Sensing and Feeling: The Art of Wood Transformations

‘Ada Acovitsioti-Hameau and Philippe Hameau

DOI : 10.35562/theia.626

Copyright
CC BY-NC-SA 4.0

OUTLINE

Le choix d’un travail empirique
Terrain et interrogations
  Les artisans
  Les principes de la cuisson du bois
  L’expérimentation : des observations « par corps »
Lieu, végétal et perceptions
  Installation et transformation de la zone au site
  L’anthropomorphisation des éléments
  Sentir et ressentir la transformation du vivant
Des sensations réelles et revisitées

TEXT

Le choix d’un travail empirique

1 Les expérimentations que nous avons menées et présentons ici portent essentiellement sur l’obtention du charbon de bois de chêne et de l’huile du genévrier oxycèdre, appelé cade (de *cado* en provençal)[1]. Les vestiges référents remontent à la période comprise entre la seconde moitié du XIXe siècle et la première moitié du XXe siècle et beaucoup d’entre eux sont encore observables dans la garrigue et le maquis provençaux. Charbon et huile sont produits par des artisans différents, mais qui se côtoient dans le même espace, au terme d’itinéraires de vie diversifiés imposés chaque fois par des considérations de subsistance économique. Chacun vit au cœur de son essence végétale et n’emprunte pas

vraiment d'éléments techniques à l'autre artisan [2], mais tous expriment une même pensée symbolique et un rapport particulier à la nature où l'arbre et ses produits sont conçus comme des entités vivantes dotées d'une certaine agentivité.

2 Dans ce cadre, comparer, expérimenter et reproduire les pratiques représentent des démarches indispensables pour approfondir un premier travail de terrain, pour éviter la sécheresse d'une première expertise, essentiellement quantitative, celle que Claude Lévi-Strauss qualifie de « véritable caricature du métier [3] ». Ses informateurs ont déserté le campement et il « s'assigne une tâche minutieuse et vaine » : inventorier les éléments végétaux nécessaires à la construction d'une case désertée. De même, notre travail sur les artisanats forestiers (charbonnage, distillation de l'huile de cade et de la poix), axé sur les transformations de trois essences végétales emblématiques du bassin méditerranéen (chêne, genévrier et pin), a commencé, classiquement, par les relevés des structures et de leur proche environnement (aires, pégoulières et enguentières [4]). Il a très vite été amplifié par des enquêtes orales auprès des anciens artisans et leurs descendants, et par des expérimentations concernant la construction de leur habitat et le montage et l'utilisation de leurs structures de conversion de la matière. Loin du sévère constat de l'auteur de *Tristes Tropiques*, nous imaginions bien qu'il existe autant de raisons idéelles que fonctionnelles dans le choix des matériaux et dans l'agencement de l'espace, lors de la construction d'une cabane ou d'une structure de combustion, seraient-elles rudimentaires. La connaissance fine des vestiges encore visibles devenait donc un moyen d'élaborer questionnaires et pratiques expérimentales.

3 Ainsi, dans le cas précis du charbonnage, et parce que les artisans éludent systématiquement la présentation de leur habitat au profit du montage et du fonctionnement de leur four, il a fallu que nous engagions des fouilles sur d'anciens sites artisanaux pour suppléer nos enquêtes [5], pour avancer des arguments factuels auprès de nos informateurs et pour démontrer, finalement, que la cabane édifiée endossait un rôle identitaire plus important que celui qu'ils veulent bien lui reconnaître. Les vestiges sont le signe d'un contexte précis, celui d'une migration transfrontalière pour raisons économiques et d'un passage obligé des acteurs dans un espace forestier éloigné de la communauté d'accueil, situation marginale qu'ils s'efforcent encore

soit d'oublier soit d'embellir, pour signifier qu'elle n'a été qu'accidentelle. Cette évocation du site de charbonnage ancien est d'autant plus intéressante que les vestiges de la structure de transformation de la matière y sont absents, qu'une couche résiduelle de terre brûlée y reste l'unique trace pour définir le statut des lieux et que les arguments pour exprimer les connaissances techniques de l'artisan ont été détruits par lui-même. En conséquence, seule la cabane prouve sa présence sur le site et suggère la pratique de son artisanat.

4 En revanche, malgré leur déstructuration plus ou moins avancée, enguentières et pégoulières sont des vestiges encore visibles et qui définissent sans conteste l'action technique des artisans sur le genévrier et le pin. D'un point de vue strictement technique, les cuissons de ces essences sont documentées dans la littérature, depuis les auteurs antiques jusqu'aux encyclopédies pré et postrévolutionnaires, quoique les présentations y soient souvent succinctes et ne reflètent qu'imparfaitement la réalité ressentie et exprimée par les praticiens.

5 Les documents d'archives dont nous disposons sont très rares et n'abordent aucun fait technique. Ils sont souvent inclus dans des descriptions et règlements génériques sur les milieux manipulés. Les accords sur la fabrication et la distribution des produits transformés des coupes sont apparemment oraux et conditionnés par des questions de gestion de terrains topographiquement diversifiés, définis avant tout par les relations sociales plus ou moins étroites entre l'artisan et le propriétaire des lieux. C'est dans ce cadre, dès la fin de l'Ancien Régime, que l'artisan est autorisé à faire et/ou est tenu de fournir au propriétaire de la chaux, du charbon de bois, des poutres, des pierres de taille, etc., en plus du bois. Ces accords se multiplient et prennent une forme de plus en plus stéréotypée avec l'organisation stricte de l'administration forestière après la Révolution et nous en trouvons en livrets reliés jusqu'à la seconde guerre mondiale [6]. Ces arrangements obligent le chercheur à considérer le caractère situé de son terrain et les conditions sociohistoriques dans lesquelles la démarche expérimentale est censée être menée [7].

6 Parce que les expérimentations ont été réalisées en présence des anciens artisans, leur restitution est donc l'occasion de retranscrire ici leur pensée et leurs paroles, différentes des présentations savantes parce qu'elles usent d'images, jouent souvent de l'analogie et ont un rapport de proximité avec les éléments manipulés. Nous abordons là une distinction classique entre « l'observation vivante » et « la reconstitution de la série logique », expressions que propose Hélène Balfet [8] pour souligner la disparité entre les explications que fournissent nos informateurs et l'exposé que nous proposons des étapes nécessaires au déroulement d'une chaîne opératoire. Il s'agit donc d'une approche sensible de la conversion artisanale des matières ligneuses dans un contexte précis et daté. Nous l'abordons sur trois aspects qui nous semblent exprimer précisément l'enchaînement des faits qui conduisent à l'obtention du charbon de bois et de l'huile de cade : la transformation de l'espace de la pratique par l'artisan, le contact de celui-ci avec les éléments qu'il prélève et qu'il transforme, son usage des sens pour apprécier l'efficacité et la qualité de son action sur la matière.

Terrain et interrogations

Les artisans

7 Les artisans qui ont guidé nos gestes lors des expérimentations appartiennent tous au milieu rural, mais les trajectoires de leurs familles sont diversifiées et souvent complexes. Les artisans du chêne sont pour la plupart issus des vagues d'immigration de l'Italie vers la France qui débutent à la fin du XIXe siècle. Les Piémontais, principalement ceux de la région de Cuneo, sont parmi les premiers migrants, suivis des Toscans, des Ligures, des Bergamasques, des Calabrais et des Sardes [9]. En Provence, ils trouvent des emplois dans les domaines agricole, minier et forestier, dans le cadre d'une évolution des pratiques agricoles et pastorales amplifiée par un exode des populations rurales vers les villes de la côte. Ces montagnards italiens vivaient chez eux de la récolte des châtaignes, de l'élevage de quelques brebis et chèvres et d'une agriculture de subsistance sur de maigres parcelles de terre. En Provence, ils sont embauchés pour

pallier une défection de la main-d'œuvre locale qu'ils ne remplacent pas totalement.

8 Les recensements de la population entre 1836 et 1946 dans le centre du Var montrent une évolution des acteurs du domaine forestier[10]. De 1836 à 1876, charbonniers et bûcherons sont exclusivement français, natifs des villages concernés ou proches. De 1876 à 1911, on compte autant d'artisans locaux que d'employés italiens. Après la première guerre mondiale et jusqu'en 1946, on observe une diminution progressive des artisans locaux qui ne représentent que 20 % environ des effectifs pour 80 % d'exploitants étrangers. Au nombre de ces derniers, à partir de 1936, on compte l'arrivée d'Espagnols. Après la seconde guerre mondiale, beaucoup d'Italiens se font naturaliser et sont donc recensés comme Français.

9 Dans la deuxième phase, les charbonniers italiens font essentiellement partie de la population éparse, celle vivant dans les grandes fermes proches de la « colline », hors agglomérations. Il s'agit souvent d'adultes jeunes qui partagent leur année entre travaux forestiers dans le Var et travaux agricoles au Piémont. Ils œuvrent en Provence « de novembre, quand la neige commençait à tomber, jusqu'à mi-mars ». C'est essentiellement dans la troisième phase que les Italiens viennent avec leur famille, leur inscription dans la communauté villageoise passant par la scolarisation des enfants et les emplois domestiques des épouses chez des paysans aisés.

10 L'insertion dans le tissu social local se fait également par l'image que les charbonniers étrangers offrent d'eux-mêmes et celle que la société perçoit d'eux, construit et transforme. Naît ainsi l'idée d'hommes hors du commun, travailleurs et polyvalents, rustres et rusés, complices de la nature en même temps que destructeurs de l'ordre naturel. C'est qu'en plus de leur activité, nocturne et diurne, où leur gestion du feu est magnifiée, ils fréquentent la colline, cet amalgame de *saltus* et de *silva* aux limites imprécises et changeantes, qui associe des vocations d'économie artisanale et de subsistance, d'espace de retraite et de ritualités, de lieu propice aux expressions bénéfiques ou maléfiques d'êtres supranaturels[11]. La connaissance et l'usage de ces lieux, attractifs et répulsifs tout à la fois, confèrent à ceux qui les pratiquent des qualités qui abolissent rapidement les

stéréotypes qu'on attribue trop facilement aux « hommes des bois [12] ».

11 À aucun moment, les charbonniers et/ou bûcherons italiens [13] ne remplacent totalement les artisans locaux, si bien que les vestiges de leur art et de leur présence dans la colline et le vocabulaire qu'ils utilisent ne leur sont pas nécessairement spécifiques. Il n'y a en la matière aucun diffusionnisme technique et langagier, mais une propension de ces étrangers à apprendre et reproduire les savoir-faire et à montrer leur aisance à parler comme leurs homologues. De même, la comparaison et les divergences avec les artisans du cade ne sont donc pas dues à la nationalité.

12 Ces artisans du cade, qui se disent enguentiers [14], sont également issus du monde rural. Ce sont souvent des paysans pauvres qui, démarchés par les représentants de firmes pharmaceutiques à partir de la fin du XIXe siècle, se tournent vers une activité rémunératrice : la distillation du bois de genévrier oxycèdre. Quelques autres pratiquent des activités forestières. L'huile de cade est connue de longue date pour un usage tourné essentiellement vers les soins vétérinaires : traiter diverses maladies du pelage des ovins et des caprins, le piétin (une affection bactérienne des pieds des petits ruminants), etc. Cette huile était obtenue par distillation dite « à la marmite » et souvent réalisée, en petite quantité, par le berger lui-même. La production des enguentiers est faite désormais en fours, très ressemblants à ceux qui étaient utilisés, dans les mêmes zones, pour la poix. L'huile de cade entre alors dans la composition de pommades à usage essentiellement dermatologique pour soigner l'eczéma, le psoriasis, etc. [15].

13 En France, la distillation du cade à l'époque moderne est concentrée au sud du massif de la Sainte-Baume, dans une zone connue de longue date pour son usage pastoral, même si d'autres lieux sont signalés, comme les Causses ou la haute vallée du Var. Quatre familles d'enguentiers sur trois générations ont été repérées dans cette zone [16]. Chacune d'entre elles a exercé dans des communes différentes, mais on note au moins deux unions entre deux familles exerçant sur plusieurs générations la distillation. Les recensements de population déjà signalés ont permis de suivre la trajectoire d'un de ces artisans, Paulin Olivier, d'abord bûcheron à Cuges-les-Pins, qui a

distillé plus tard l'huile de cade à Solliès-Ville, trente kilomètres plus au sud, en s'y qualifiant encore de bûcheron.

Les principes de la cuisson du bois

14 Qu'il s'agisse du chêne, du genévrier, du pin ou d'autres espèces végétales, la cuisson répond à des processus identiques réalisés avec des artefacts qui peuvent sembler différents. Ce sont dans tous les cas des techniques, des « moyens d'action sur la matière [17] », des « procédés de manipulation par l'homme d'un matériau naturel en vue de le transformer en produit ou objet utilisable [18] ». Ainsi, le bois est amené à se transformer sous l'action d'un feu en milieu clos en trois éléments qui sont, prosaïquement, un charbon, un liquide et un gaz. L'objectif du charbonnier provençal est l'obtention du charbon de bois, mais dans d'autres régions des rigoles creusées sous la meule permettent à l'artisan de recueillir aussi un goudron liquide utilisé pour rendre imputrescibles certains objets en bois. Le but de la distillation du genévrier est de produire une eau et une huile à usage médical et vétérinaire. Le charbon de bois également obtenu est cédé par l'enguentier au propriétaire du terrain. Dans certaines exploitations industrielles, le gaz issu de la cuisson du bois est utilisé pour chauffer des bâtiments. Pour diverses raisons, les artisans peuvent donc écarter certains produits, mais ils n'en ignorent pas l'existence sous peine, dans le cas des gaz par exemple, de réduire leur fournée en cendre.

Figure 1.



Un four à cade de l'arrière-pays toulonnais avec sa voûte en façade où coule l'huile et un évent latéral destiné à alimenter la chambre de combustion.

Crédit : Philippe Hameau, CC BY-NC-SA 4.0

15 La structure qui permet une cuisson en milieu clos est systématiquement appelée « four », qu'il s'agisse d'une construction avec pierres et briques pour le four à cade (fig. 1), d'une grande jarre renversée selon le système décrit par Duhamel Dumonceau pour la pégoulière [19] ou de l'agencement soigné des bûches (fig. 2) placées sous une couverture de feuilles et de terre pour la charbonnière. Il ne s'agit donc pas d'une même enveloppe de la charge à cuire, faite de matières dures et réutilisables pour les deux premiers fours, d'un « solide souple » [20] qu'on retire lors du défournement pour le troisième. Dans les années 1940, pour le charbon de bois, apparaissent les fours en tôle qui n'exigent pas une surveillance nocturne de la cuisson du bois, mais ceux qui travaillent « en meule » déconsidèrent ceux qui travaillent « en chaudron », l'artifice du four s'interposant entre l'opérateur et le feu qui couve. En effet, quels que soient les matériaux dont il est fait, le four exige de l'artisan la compréhension d'un feu qu'il ne voit pas, qui monte et qui descend à

l'intérieur de la structure (pour la charbonnière) ou qui diffuse sa chaleur à travers les briques (pour le four à cade).

Figure 2.



Une charbonnière sans son chemisage de feuilles et de terre. Quelques alignements suggèrent les niveaux superposés des bûches. L'artisan préfère ce type de cliché qui révèle son art du montage du four.

Crédit : Archives de l'ASER, domaine public

16 Toutefois, la cuisson ne peut se faire dans un milieu anaérobie et l'air est constamment sollicité pour l'avancée de la cuisson et la montée en température, nécessitant de l'artisan une connaissance parfaite des fumées qui s'échappent du four et de leur densité. À ce titre, les structures de combustion sont diversement positionnées dans l'espace et l'on retrouvera plutôt des enguentières dans les zones moyennement abritées (pentes, replats), afin de gérer l'aération des évents, et plutôt des sites de charbonnage en fond de vallon pour éviter les sautes brusques de vent. Les exceptions à ces règles restent nombreuses et la construction de brise-vent, appelés *baragno* en Provence, est courante. Arrive enfin le terme de cette progression où le chargement en combustible est arrêté, où la structure est

totalement obstruée, où la transformation s'opère pour obtenir charbon, liquide et gaz. Le défournement n'est réalisé qu'au moment où l'artisan estime que la charge mise à cuire est éteinte, ou du moins peu susceptible de s'enflammer au contact de l'air.

L'expérimentation : des observations « par corps »

17 Les expérimentations que nous avons réalisées s'inscrivent entre observations et reproductions des gestes, en présence des artisans et en se conformant à leurs conseils. La proximité de ces praticiens permet de poursuivre l'enquête, d'apprendre leur raisonnement et leur gestuelle et de tenter de ressentir leur relation aux éléments, lieux, bois, outils, feu, produits finis, etc., selon les multiples déclinaisons qu'ils en dressent. Toutefois, la méthode a ses limites. Nous apprenons les façons de faire des artisans qui nous guident, nous nous conformons aux gestes qu'ils nous dictent et à la succession des opérations qu'eux-mêmes ont toujours suivie. C'est pour nous l'occasion de connaître ces gestes et cette chaîne opératoire qui leur ont été transmis, mais aussi de nous impliquer nous-mêmes dans le fil de cette transmission que nous pourrions croire inchangée. Or, il nous faut sans cesse analyser les données transmises, détecter les hésitations, les atermoiements, les méconnaissances, les oublis autant que les certitudes de nos informateurs. Parce que nous avons pu profiter de la présence conjointe de plusieurs anciens artisans certains jours, nous avons aussi pu juger des spécificités techniques de chacun, des détails qui ne bouleversent en rien la suite logique des étapes mais qui semblent incontournables pour chacun des acteurs. C'est d'ailleurs sur ces astuces, dont chacun amplifie l'importance, qu'il faut s'interroger, plus que sur les pratiques qui font consensus parce que réellement indispensables à la transformation de la matière. Ce ne sont jamais des variables au sens de pratiques qui produiraient des effets différents de ceux habituellement attendus tout en soulignant la pertinence globale du processus, mais des actions indiquant des personnalités, un effet de distinction, une croyance dans la transmission (« on a toujours fait ainsi »). Ce ne sont jamais des « interventions délibérées [qui nous permettraient] de déterminer

quels paramètres sont pertinents quant à la production d'un effet donné [21]. »

18 Nous avons donc réalisé des observations « par corps [22] », en adoptant les conseils de nos informateurs et en nous impliquant par la gestuelle et par les sens dans les opérations de transformation du bois de chêne et de genévrier. Toutefois, le geste reste soumis à la parole et la transmission ne peut se résumer à l'apprentissage des gestes, mais l'artisan n'utilise pas automatiquement les mots qui permettent de comprendre le principe à suivre. Lui-même imite sans avoir la connaissance théorique. Dans son introduction à l'*Encyclopédie*, Denis Diderot affirme que les artisans démontrent un savoir-faire de producteur, mais qu'ils possèdent rarement un savoir-faire d'opérateur [23]. Ils procèdent selon une chaîne opératoire souvent complexe, mais il leur est difficile d'analyser le processus suivi et d'imaginer d'autres modalités d'agir. Les expressions qu'ils utilisent pour décrire les étapes de leur travail sont souvent imagées, en lien avec les sens, mais leur compréhension reste délicate et elles ne sont jamais reproduites dans les ouvrages de technologie. Nous pouvons d'ailleurs nous interroger sur ce que connaître veut dire, car il y a une immédiateté dans la connaissance artisanale que le savant ne parvient pas à saisir complètement : celle-ci paraît s'imposer à la suite non pas d'une logique mais d'une intuition. Toutefois, si Diderot conçoit l'incapacité des ouvriers à « s'exprimer avec quelque clarté sur les instruments qu'ils emploient et sur les ouvrages qu'ils travaillent [24] », il admet aussi qu'« un garçon charbonnier parlera toujours mieux de son métier que toute une académie, et que tous les Duhamels du monde [25]. »

19 Nous pouvons donc arguer que, s'il est admis que les perceptions sont historiquement déterminées et que les stimuli auxquels ont été exposées les personnes vivant à des époques antérieures peuvent avoir été autrement ressentis, l'intervalle de temps entre l'activité professionnelle de nos informateurs et le moment où ils nous ont guidés et conseillés est réduit. Ce sont eux qui nous ont parlé de leur pratique et nous l'ont fait vivre et nous étions simplement dans la situation de l'ethnographe qui interroge et duplique les gestes d'informateurs ayant cessé de pratiquer. Leur présence permettait d'éviter ou de diminuer les biais que connaît l'expérimentation en

archéologie, puisqu'il s'agissait d'opérer à partir de vestiges récents avec ceux qui les avaient produits [26].

20 La presse locale a d'ailleurs signalé que certains charbonniers retraités avaient « repiqué », ponctuellement : qu'ils avaient d'eux-mêmes procédé au montage et à la cuisson d'une meule, dans un double mouvement de rappel mémoriel pour eux-mêmes et de devoir de transmission pour leurs proches [27]. Les autres artisans ont vécu cette remémoration lors de nos expérimentations. Nous comprenons donc la portée de leurs perceptions, parce que nous sommes encore sociologiquement proches de ces situations et de ces valeurs et aussi parce que nous pouvons solliciter des précisions.

Lieu, végétal et perceptions

Installation et transformation de la zone au site

21 Les artisanats présentés ici se déroulent dans la colline provençale [28], dans le *saltus* et le milieu sylvestre, et se développent en lien avec d'autres formes de gestion forestière, de cultures dérobées, de pratiques pastorales, etc. Toutefois, charbonniers et bûcherons ont besoin d'un couvert d'arbres, tandis que les distillateurs se contentent d'une végétation arbustive et d'une garrigue basse.

22 La prise de possession de l'espace technique passe par la cabane, car il faut à l'artisan et parfois à sa famille « un toit dès le premier soir ». Pour les charbonniers italiens, l'implantation de la cabane participe à un processus d'intégration, puisque c'est à partir de cette construction que s'exercera la sociabilité de l'artisan en devenant le lieu des rassemblements nocturnes. La cabane est une structure basse faite de deux pignons en pierre sèche supportant un couvrement de branchages et de terre, destinée au repos entrecoupé de moments de surveillance du four. On y entre « les pieds les premiers et la tête à l'entrée pour ne pas être privés d'air [29]. » Quand la famille est présente, une deuxième cabane, plus grande, sert d'habitation : on s'y tient debout. Parfois, la cabane est réduite à une simple toile posée sur une corde entre deux poteaux, à la façon d'une tente. On l'appelle *capouchoun* (capuchon), terme qu'on donne aussi à

la petite cabane de surveillance. La cabane combine des qualités de simplicité (montage, entretien), de solidité (basse et empattement large) et d'isothermie (creux central, couvrement de terre) et marque l'appartenance à un corps de métier. Les enguentiers construisent plutôt un cabanon, une construction à quatre murs porteurs avec toiture de tuiles, qui ressemble beaucoup aux structures que l'on rencontre dans les parcelles cultivées, exprimant par là leur statut premier d'agriculteurs.

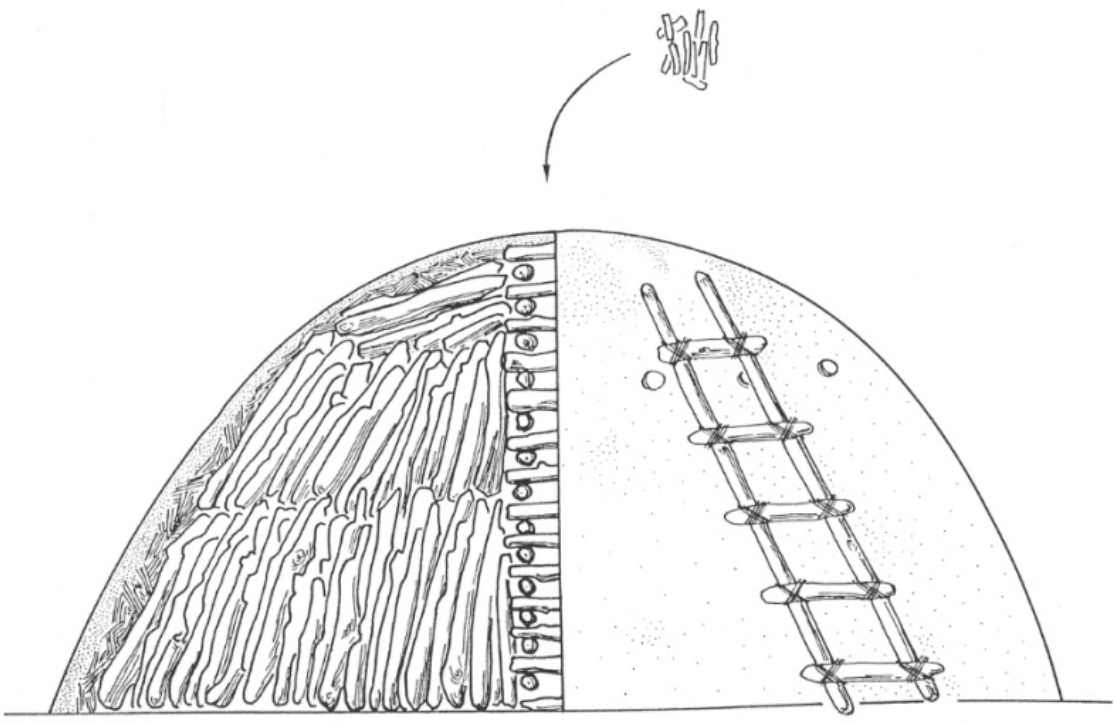
23 Pour se protéger, le charbonnier use des mêmes solides souples que pour garantir l'intégrité de sa meule, tandis que l'artisan du cade construit cabane et four en matériaux résistants. Le couvert est donc assuré dans les deux cas, bien que l'essentiel de la vie quotidienne se déroule à l'extérieur des structures bâties. Les charbonniers parlent d'une longévité de trois ans pour leur cabane, mais ils doivent aussi en changer puisque les coupes d'arbres s'éloignent progressivement de l'aire de travail, tandis que les enguentiers peuvent utiliser plus longtemps leur cabanon, la ressource en genévriers s'épuisant plus lentement.

24 Le four du charbonnier est implanté sur la *luego*, la place, la bonne place, le lieu choisi pour son accessibilité, sa configuration, la proximité des bons arbres et de certains éléments naturels (ruisseau, auvent rocheux, etc.)[30]. Autour de la *luego*, l'artisan sélectionne les arbres à abattre en fonction de la grosseur de leur tronc et leurs branches. Il utilise du bois qui a entre 15 et 20 ans, question de consistance et de grosseur, des branches qui ont « le diamètre d'une bouteille de vin ». Il préfère les rejets d'une précédente coupe, tronçonnés à 20 ou 30 centimètres du sol de façon, pour que les surgeons repartent nombreux, ce qu'il appelle le recépage. Il a donc le sentiment d'entretenir la forêt, de soigner la colline et de la rendre propre par rapport au « sale », c'est-à-dire aux zones de taillis bas, embroussaillées. Il n'hésite pas à déplacer des pierres sur des zones d'accès ou à aplanir certains accidents de la *luego*, chaque élément devant être à sa place[31]. L'artisan du cade ressent différemment son action sur le végétal, parce qu'il supprime un arbre propagateur d'incendies, qu'il le déracine puisque « le meilleur, c'est la souche », l'endroit où l'arbre est le plus gras. Il la prélève, alors que le charbonnier la laisse en place volontairement. C'est aussi que son four est constitué de certains éléments apportés, briques, tuiles et

argile réfractaire, là où le charbonnier tire la totalité de ses ressources des matériaux recueillis sur place. Enfin, l'enguentier ne se soucie pas du calendrier pour dessoucher le genévrier, alors que le charbonnier coupe à la lune vieille « tout ce qui perd la feuille » (le chêne blanc) et à la lune nouvelle « tout ce qui garde la feuille » (le chêne vert).

25 Le charbonnier installe son four dans la « fosse », qui n'est qu'une légère dépression de la *luego* après qu'il l'a débarrassée des pierres, et en « faisant la place », c'est-à-dire en rangeant les matériaux nécessaires, bois, feuilles, terre noire, en cercles concentriques. Le centre de l'espace est destiné au montage de la cheminée qui peut être un assemblage de petits rondins placés en quinconce contre lesquels on place les bûches ou bien un tronc d'arbre tenu au sol par quatre pierres et qu'on retire lorsque le four est monté. La seconde solution permet à l'artisan de montrer sa force autant que sa dextérité, car il ne faut pas que le reste des branches se déplace dans l'espace central devenu vide. Ensuite, les bûches sont placées les unes contre les autres sur deux ou trois niveaux, selon l'idée que « tout bois a sa place », que toutes les bûches, droites ou tordues, petites ou grandes, seront utilisées. Pour sa forme, le four doit « faire le dos de la tortue », se présenter en demi-sphère (fig. 3), loin des agencements coniques ou pyramidaux que préconise l'*Encyclopédie*. C'est à cette étape du montage que sont réalisées les rares photographies que l'on connaisse, avec un artisan, voire sa famille, installés au sommet du four pour montrer que l'empilement des bûches est solide et stable. Vient enfin le « chemisage » du four, fait d'une couche d'herbes ou de feuilles recouverte du *frasin*, la terre noire et brûlée, issue d'une précédente cuisson et censément imperméable.

Figure 3.



Une charbonnière, montage interne côté gauche/vue externe côté droit.

Crédit : Archives de l'ASER

26 La cuisson du bois dure plusieurs jours à plusieurs semaines selon la taille du four et l'anticipation météorologique de l'artisan (fig. 4). Une forte pluie ou un vent violent peuvent altérer la qualité du charbon de bois, voire détruire la structure. Lors du défournement, « on fait la roue », on retire progressivement la chemise de la meule en reculant, dans un mouvement circulaire, en redéposant terre noire, feuilles, puis bûches en cercles concentriques. Le charbon prélevé est de qualité s'il ne noircit pas les mains et s'il rend un son cristallin.

Figure 4.

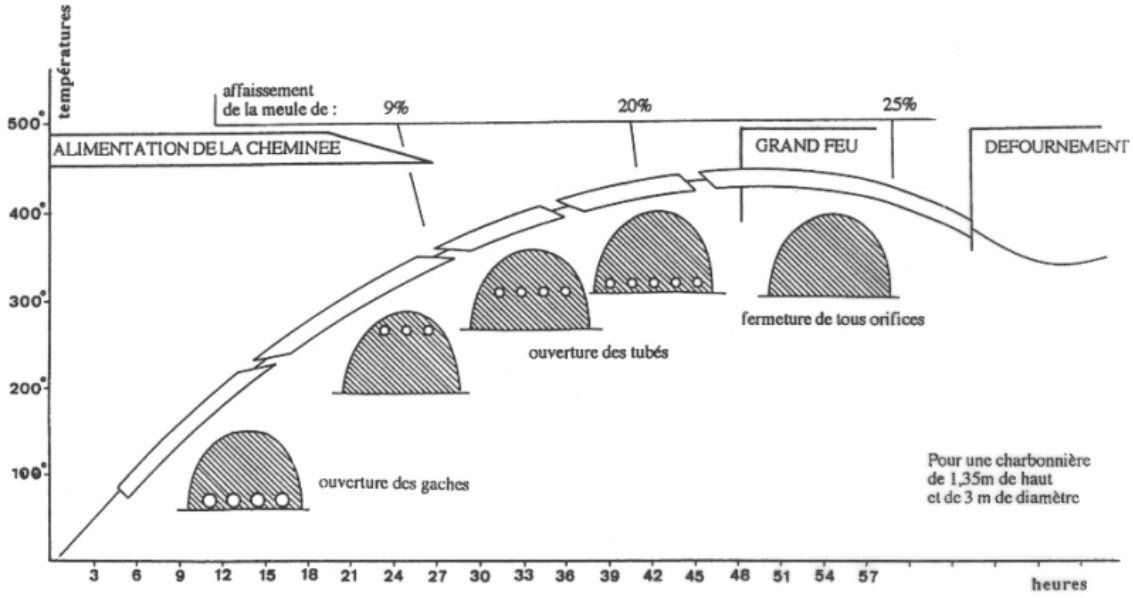
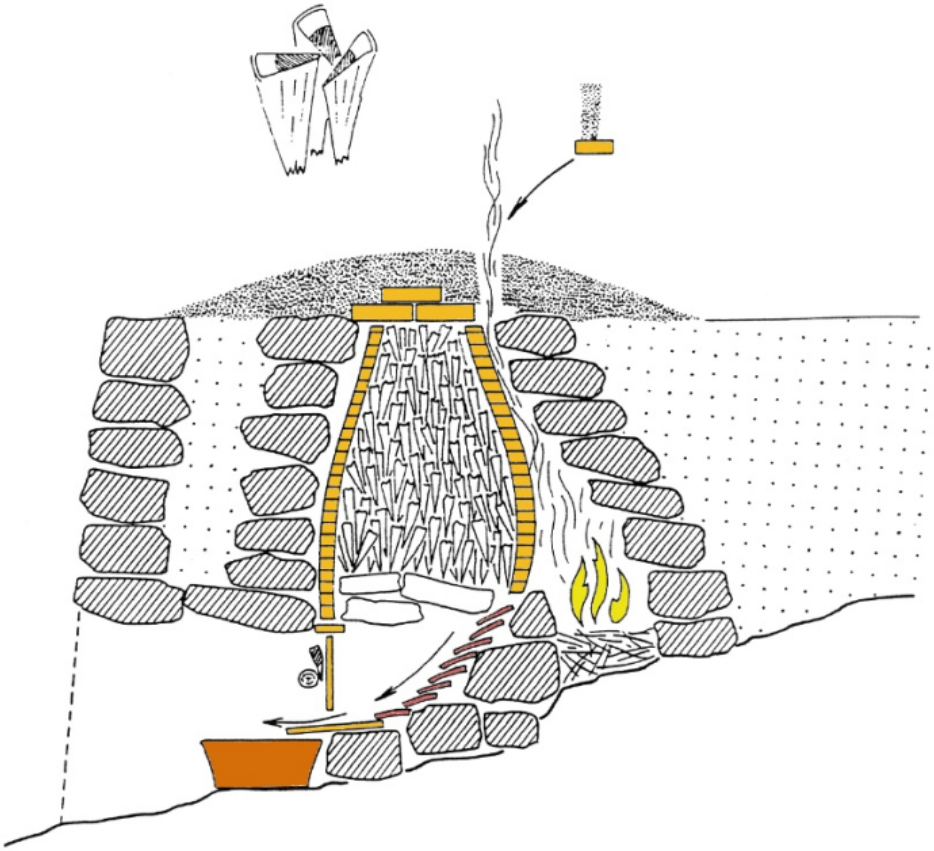


Schéma de la chaîne opératoire d'une cuisson du bois de chêne.

Crédit : Archives de l'ASER

27 Autour du four à cade, le même agencement du bois, à divers stades de coupe et d'ébranchement, est opéré pour faciliter l'enfournement et l'approvisionnement de la chambre de combustion (fig. 5). Nous l'avons même observé sur le site semi-industriel de la distillerie des Cévennes à Claret (Hérault) où la répartition des tas de bois, des fûts, des remorques et des balances exprime toute la transformation du végétal, de la découpe du genévrier jusqu'à l'huile prête à commercialiser. De même, les produits issus de la distillation, eau et huile, se séparent peu à peu, la seconde surnageant est évacuée vers un récipient différent.

Figure 5.



Coupe d'un four à cade pendant la distillation avec ses bûchettes disposées verticalement dans la chambre de distillation (la « jarre » ou la « *fabi* »), le feu allumé dans la chambre de combustion et l'huile qui coule et est recueillie dans un récipient placé sous la voûte.

Crédit : Archives de l'ASER

28 De la zone déforestée aux produits finis en passant par les opérations de montage et de cuisson du bois, on assiste à une géométrisation de l'espace. Chaque élément occupe une place précise. Sauvage, la zone devient domestique : elle est organisée par l'homme, d'où l'idée qu'il la rend propre et belle. En fait, d'autres systèmes techniques vont vers une telle géométrisation, ne serait-ce que pour une simplicité de travail et une certaine vision de l'esthétique naturelle [32]. Sans l'exprimer, les planches de l'*Encyclopédie* elles-mêmes traduisent cette géométrisation de l'espace et de la structure.

L’anthropomorphisation des éléments

29 Hormis quelques exagérations, meule et four à cade sont à taille humaine. Beaucoup de charbonniers tracent rapidement un cercle sur le sol avant d’agencer les bûches de façon à garantir la forme finale de la meule. Un enguentier s’oppose à cette méthode : « Mon père ne traçait pas les contours du four, il avait tout ça dans l’œil. » Chacun use néanmoins de proportions et de détails qui lui sont personnels. Ainsi, à leur taille, à leur forme et à certains détails, il est possible de savoir à quelle lignée familiale appartient tel ou tel four à cade du sud du Var. Ces dimensions des structures sont importantes, puisque selon les étapes de la transformation du bois l’artisan appréhende son four par des faces différentes et qu’il veut éviter une trop grande amplitude de ses gestes.

30 Le four à cade reste indemne après fonctionnement, tandis que la meule s’affaisse progressivement jusqu’à ne mesurer plus que la moitié de sa hauteur initiale. On compte généralement un rendement de 20 % environ (80 kilogrammes de charbon de bois de chêne pour un stère de bois dur de 420 kilogrammes), mais ce n’est pas simplement le poids qui diminue, c’est aussi le volume du bois. La meule s’étale, en plus de diminuer en taille, ce qui la rend vulnérable au vent et exige de l’artisan des réfections fréquentes de son couvrement. L’aspect général est relâché, d’où la remarque d’un enfant d’artisan : « La charbonnière ne se sent plus vivre [33]. »

31 Le four en général, les matériaux qui le constituent ou ceux qui sont voués à la transformation et les produits finis font en effet l’objet d’une anthropomorphisation presque systématique qui exprime le sentiment de proximité que ressent l’artisan avec les éléments. Il peut se découvrir devant l’arbre qu’il a abattu [34]. Il se fait photographier, loin du village, devant le billot qu’il doit fendre à une époque où l’image est plutôt réservée aux actions des personnalités. En fait, il se mesure à l’arbre et au tronc à couper qui sont considérés comme des êtres qu’il faut maîtriser par un jeu d’adresse, de compromis et de ruse. Les accidents peuvent survenir, ils sont attribués alors à la riposte de ces entités végétales : « c’est la forêt qui décide qui subit l’accident […] quoi qu’on fasse, on ne pourra jamais circonscrire tous les risques [35] ».

32 La matière est donc ressentie comme réflexive et réactive et l'arbre a une réalité biologique que l'artisan traduit par des mots. Celui-ci parle souvent en sève pour situer un événement dans le temps : « lors de la sève de 1900, je travaillais dans les collines, aux environs de Cabasse, à la seconde luègue [36] ». La sève (montante) du printemps ou le cœur foncé du bois du genévrier sont présentés comme des « larmes » et du « sang ». Le bois « pleure ». La meule « a faim » et est « nourrie ». En Ardèche, des charbonniers « arribent » la charbonnière, pour dire qu'ils lui donnent à manger comme à un animal. Les écorces détachées du tronc « fument » et les bûchettes de genévrier « suent » sous la chaleur. La meule « gémit », elle « chante » au moment du grand feu, elle « respire » le plus souvent. On ouvre des gâches au pied de la meule « pour sa respiration ». La meule « craque » parfois : des bruits sourds signalent un bois qui se fend, qui a « rumaté ». Elle « siffle » pour annoncer l'imminence d'une catastrophe : le gaz va s'échapper d'un coup et risque d'enflammer les bûches.

33 La matière résiste aux gestes et aux processus qui la transforment avant de laisser l'homme diagnostiquer les étapes de sa conversion. L'opérateur combat une matière d'autant plus agissante qu'elle se modifie par l'action d'un feu invisible que lui-même a provoqué et dont il tente d'anticiper les réactions, à condition que vent et pluie ne viennent s'interposer. À ce titre, on comprend que le charbon fabriqué en chaudron de tôle et qui ne nécessite pas une surveillance continue soit déconsidéré : on imagine que l'artisan ne doit le succès de sa pratique à aucune qualité personnelle, à aucun savoir sensoriel particulier, puisque c'est l'appareillage qui assure le travail.

Sentir et ressentir la transformation du vivant

34 Pendant la cuisson du bois, les artisans discutent donc des bruits entendus et accompagnent leurs métaphores par différentes onomatopées qui font du four un espace sonore [37]. Les autres sens sont également constamment sollicités. Ils expliquent la conduite du feu et la respiration du four par la couleur des fumées qui s'en échappent, blanches ou bleues selon l'avancement de la cuisson, leur recours à un vocabulaire chromatique traduisant les densités et le

taux d'humidité de ces émanations. Ils hument également et pour les mêmes raisons, ces fumées. Enfin, leurs mains passent souvent sur l'enveloppe du four pour en apprécier la chaleur qui doit être homogène en tous points.

35 La meule et son revêtement de terre changent lentement de couleur en même temps que s'évacue la vapeur d'eau contenue dans le bois, mais la transformation la plus étonnante est le moment où la meule « fait la fleur », qu'elle se couvre d'une inflorescence minérale qui va du vert au blanc et qui donne l'impression que le chemisage se couvre de calcaire et de mousse. Des textes antiques à ceux d'aujourd'hui, cette inflorescence, observée et commentée lors de nos expérimentations, n'est pas signalée et on prétend souvent que seul le savoir-faire du charbonnier l'amène à décider de l'arrêt de la cuisson. Pourtant, c'est l'apparition de la « fleur » qui annonce le « grand feu » : le moment où tout le chargement est incandescent et où l'on doit intervenir sans attendre. Ce moment est court et crucial. Le changement de texture du couvrement de la meule permet à l'opérateur de juger de la fermeture des gâches : de l'arrêt de la respiration de la charbonnière.

36 Pour l'enguentière, l'indice de l'écoulement imminent de l'huile est l'humidification du carreau de terre cuite (le *malon*) posé verticalement à la base de la chambre de distillation pour l'obstruer (fig. 6). L'artisan sait alors qu'il peut cesser toute alimentation en combustible de son four et que l'huile va couler « avec le débit régulier d'une huile qui sort d'une bouteille ».

Figure 6.

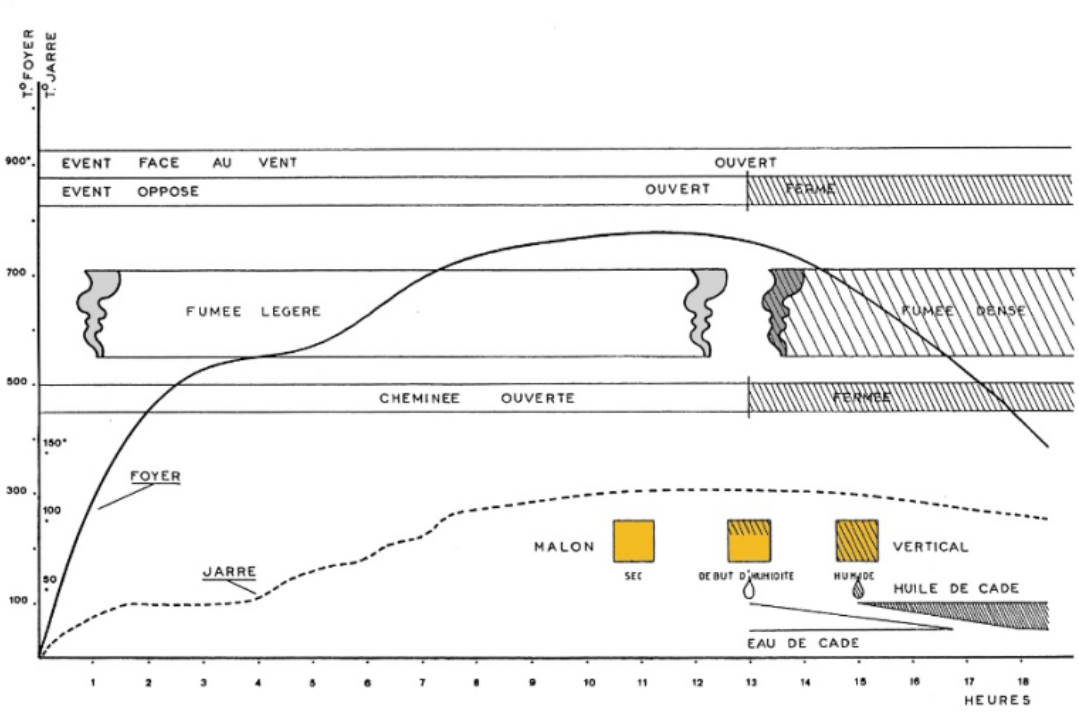


Schéma de la chaîne opératoire d'une distillation du genévrier oxycèdre.

Crédit : Archives de l'ASER

37 Les percepts olfactifs, auditifs, visuels et tactiles de l'artisan sont donc constamment convoqués, d'où son sentiment d'une connaissance sensible que partagent peu de ses semblables et qui lui confère un certain statut. Les expérimentations ont d'ailleurs aussitôt ravivé ces sensations et ces savoirs non sollicités depuis plusieurs décennies. Elles ont aussi permis quelques autres réminiscences sensorielles.

38 Le charbonnier retrouve le plaisir d'être face au four et apprécie l'irradiation de sa chaleur. Le feu de la charbonnière ou de l'enguentière reste pour l'artisan l'élément le plus sensible, puisqu'il en est le détenteur et le manipulateur. Les personnes qui l'assistent dans sa pratique restent d'ailleurs en retrait de ce savoir et, à certaines remarques pendant l'expérimentation, nous comprenons que tous n'ont pas eu cette connaissance et qu'ils n'ont été, plus ou moins volontairement, que spectateurs de cette gestion du feu. Toutefois, le feu du four n'est pas l'unique source de distinction pour l'artisan. Deux autres sources d'énergie le transcendent, le *fanaou*,

c'est-à-dire la lampe-tempête qui lui permet de surveiller nuitamment l'avancement de la cuisson du bois et la *fougagno*, le petit foyer placé à l'entrée de la cabane sur lequel il prépare ses repas [38]. « Le manger de la colline » est un thème qui revient souvent, sous la forme d'une soupe et/ou de grillades, c'est-à-dire des repas préparés avec des ingrédients trouvés sur place et consommés devant le four.

39 La perception de l'huile de cade est un autre *leitmotiv*. Le produit peut être utilisé comme répulsif contre les insectes, les serpents et les rongeurs. Le *Trésor du Félibrige* de Frédéric Mistral donne tout de suite le ton : « huile de cade : liquide résineux et infect qu'on extrait de cet arbrisseau [39]… ». Pourtant, lors du film tourné en parallèle de l'expérimentation [40], la fille d'un enguentier débouche un flacon et le place sous son nez : « Ça va dans les poumons… ce que ça sent bon… » Elle soupire et hume de nouveau. Elle reproduit tout simplement les cadres olfactifs de son enfance et l'on sait que l'odorat chez l'homme « est singulièrement apte à lui rappeler vivement les idées et images de scènes et de lieux oubliés [41]. » Les réminiscences proustiennes que nous évoquons ici correspondent bien au ressentir, dans le sens premier de sentir une deuxième fois, de sentir par rappel mémoriel. Nous les comprenons d'autant mieux que nous-mêmes, lors de « performances » pour le public – nous sommes parfois sollicités pour réaliser une distillation du cade à la marmite –, retrouvons les réflexes sensitifs que nous avons découverts lors de nos expérimentations : juger les fumées qui se dégagent, jauger les montées en températures, sentir les goudrons qui viennent de s'écouler et discriminer eau et huile.

Des sensations réelles et revisitées

40 C'est donc par les gestes et par les sens que nous avons tenté d'approcher ces deux artisanats du feu en compagnie d'anciens praticiens rencontrant parfois quelques difficultés à transmettre, encore plus à théoriser. Ces artisans sont d'autant plus enclins à faire connaître leur art qu'ils le savent perdu et qu'ils espèrent inconsciemment qu'il sera sauvé par la relation que le chercheur tentera d'en faire. Enguentiers et charbonniers ont connu des

trajectoires différentes, les premiers autochtones, les seconds issus de la migration, mais tous s'apparentent par la précarité qui les a faits artisans, par leurs connaissances du milieu naturel qui leur a permis d'aborder la transformation des matières ligneuses, et par les lieux de la pratique qui les ont séparés de leur communauté d'appartenance et/ou d'accueil. Ils opèrent dans un même « milieu technique [42] », imitent et transposent les pratiques d'autres praticiens, celles des pégouliers pour les producteurs d'huile de cade, celles des charbonniers locaux pour les artisans du bois de chêne.

41 Un vocabulaire imagé et polysémique exprime l'investissement des lieux de la pratique par l'artisan autour des termes de « place » (bonne place, tout à sa place), de « couvert » qui désigne tout à la fois le revêtement de l'habitat, celui de la structure de combustion et la végétation ambiante, et de « cercle » qui signale la position de chaque élément dans l'espace et l'ordre dans lequel il intervient dans la chaîne opératoire. Ces trois notions évoquent une recherche plus ou moins consciente de géométrisation de l'espace technique par l'artisan. Face à cette mise en ordre du terrain, la cuisson du végétal et la transformation de l'objet four manifestent une réalité presque biologique. Le praticien recherche les symptômes de l'état présent et mutant de la matière, jugeant et jaugeant les bruits, les odeurs et les surfaces tout au long de l'opération technique. La matière ligneuse est anthropomorphisée, parce que sa conversion est celle d'un être vivant. Par extension, le contrôle du feu par l'artisan se prolonge du four jusqu'au foyer sur lequel il prépare ses repas, en passant par la clarté de la lampe des rondes nocturnes [43].

42 Les données présentées ici ont-elles une valeur générale ou spécifique ? Ce n'est pas en consultant des auteurs anciens, très axés sur la technique, que l'on peut esquisser des comparaisons de sensations et de sensorialités. Il faut plutôt examiner des situations sociales, voire psychologiques, en lien avec la matière, la structure et le lieu, avant, pendant et après leur transformation, et avec les représentations de la pratique, tant professionnelles que sociales. Les expérimentations n'ont pas permis de tout appréhender d'un point de vue sensible, mais grâce à elles nous avons pu restituer certaines conduites des artisans qui ont été nos précepteurs, axées sur les sens et sur le rapport aux éléments naturels et artéfactuels. Quelques comparaisons dans l'espace et le temps amendent souvent le premier

réflexe selon lequel les situations étudiées seraient spécifiques à notre terrain.

43 Les artisanats présentés sont contextualisés. Ils s'effectuent dans la colline. Dans une société qui oppose « gens du finage » et « gens du bois [44] », charbonniers et enguentiers exercent donc dans des espaces conçus comme sauvages, dans des lieux qui échappent aux regards de leur société d'origine et d'accueil. La saisonnalité de leurs activités est aussi à l'inverse de celle des « gens du finage », puisque l'on brûle traditionnellement à la mi-saison et en hiver. Ils ont une connaissance intrinsèque de leur milieu qu'une partie de la communauté paysanne leur envie et qui peut les amener à se sentir dotés d'autres réflexes que leurs concitoyens et/ou de réflexes particuliers aux « gens du bois ».

Figure 7.



Un site de charbonnage dans la forêt des Morières (Méounes-lès-Montrieux, Var). Le relief a été entièrement déboisé. Les charbonniers posent devant leur production. Derrière eux, un *capouchoun*.

Crédit : Archives de l'ASER, domaine public

44 L'idée de la propreté des lieux vient en fait d'un souci de tout utiliser, de tout recycler et d'assurer une pérennité à leur activité (fig. 7). Le recyclage est prégnant : « Du pin il ne restait rien, de la tusco (= chêne vert) restait la rame… et encore elle partait pour la cabane » ou bien « Le cade gras, racines et tronc, est pour l'huile, ses rémanents (restes des coupes) pour le feu, le cade qui ne pique pas (le genévrier de Phénicie) pour la couche [45]… » Un choix est fait des végétaux que l'on prélève, on garde parfois les grands arbres et on ne convertit pas tout taillis en futaie. Les raisons ne sont plus des injonctions administratives – autrefois, dans les mêmes zones, les grands arbres, les « arbres d'espérance », étaient réquisitionnés par l'intendant de la marine –, mais viennent de ce que la colline est un espace collectif où chaque usager sait et anticipe ce que font les autres. On peut garder un grand arbre pour son port et le fait qu'il soit un repère dans l'espace, mais on sait aussi qu'il sert d'étape pour les oiseaux migrateurs ou pour faire de l'ombre pour les troupeaux d'ovins [46]. Quant au taillis, il est le refuge du « petit gibier à poils et à plumes » que traque le chasseur. Pour le Japon, au XXe siècle, un artisan explique de même que « la mentalité du charbonnier est tout entière dans l'idée de la coupe sélective : on coupe la forêt mais on la soigne et on l'élève aussi [47]. » Le propre rejoint le beau en même temps qu'il soumet l'artisan à une proximité avec les végétaux. Ceux-ci ne sont pas réifiés parce que destinés à être transformés. Tout au contraire, leur conversion semble révéler leur nature d'êtres animés, ce qui provoque l'impression que les fluides qui s'en écoulent et les bruits qu'ils émettent sont ceux d'un organisme vivant blessé par les outils et le feu, d'un organisme avec qui l'artisan lutte et qui se défend. Bref, leur « physicalité » diffère, mais leur « intériorité » est ressentie comme ressemblant à celles de leurs utilisateurs, d'où notre impression d'un comportement qui emprunte à l'animisme pendant le temps de la pratique [48].

45 L'organisation spatiale des éléments voués à la transformation ou à la mise en place des structures de cuisson, et que nous avons qualifiée de géométrisation, procède également d'une attention portée aux végétaux. Tous trouvent leur place dans le four ou sont réaffectés à la construction de l'abri des artisans, chacun vivant dans son bois et utilisant l'intégralité de l'espèce végétale qu'il transforme. La pensée des artisans apparaît cohérente quand on observe, par exemple, les

analogies entre le couvrement de la cabane des charbonniers et celui de leur meule, et entre la toiture du cabanon des enguentiers et la construction de leur four.

46 « Faire la place » pour dire qu'on agence ses matériaux pour une moindre dépense d'énergie et de temps est une expression qu'on retrouve aussi chez les charbonniers du nord de l'Espagne ou qu'on observe chez ceux de l'île d'Eubée, en Grèce. Cette conduite participe du même souci de ne pas gâcher une matière qui s'est offerte à l'artisan. Enfin, dans toutes nos incursions et lectures dans le but de comparer notre expérience varoise, la présence chaleureuse du feu, la surveillance nocturne, la perception fine des bruits et des odeurs du four reviennent comme un sentiment de retour sur soi-même, sur son héritage social et familial [49] et de lien avec les éléments naturels. Peut-être est-ce là la posture de tout travailleur de nuit œuvrant hors de la présence de ses congénères ?

47 Pourtant, il est difficile parfois d'accéder à ces réflexions personnelles, car les artisanats évoqués ici sont revus et corrigés dans un large mouvement de patrimonialisation. Pour diverses raisons, l'engouement pour le petit bâti rural et pour le patrimoine immatériel gagne le public et les autorités, et cette tendance générale interfère avec la dimension sensible dont les artisans eux-mêmes accompagnent leur pratique. Qualifiés de « surhommes » ou d'« hommes de génie », censés faire le métier du diable et disposer d'un savoir sensoriel exceptionnel, il n'est pas rare que d'anciens charbonniers forcent eux-mêmes le trait lorsque nous discutons, aujourd'hui, avec eux ou leurs descendants. La sensorialité autour de l'huile du genévrier oxycèdre a même été bouleversée lors de la commercialisation récente d'une gamme de cosmétiques pour hommes appelée « Cade » par la firme L'Occitane en Provence [50]. Nous avons assisté à une surexploitation des valeurs mémorielles de l'odeur du cade et à une reconsidération des anciens contextes en fonction des normes contemporaines avec inversion de la perception des odeurs : l'huile devient un produit de beauté masculine qui sent bon, alors que traditionnellement conçue comme un élément négatif discriminant celui qui en est imprégné, berger ou enguentier. Nous sommes même conscients que le fait de proposer nous-mêmes des prestations (visites de sites, conférences, expérimentations) auprès

du public ajoute sans doute à cette dérive et entraîne un surinvestissement de notre discours.

NOTES

1 Nous ne traitons pas de la cuisson du pin, artisanat qui concerne les mêmes zones, mais qui reste antérieure, l'usage de la poix ainsi obtenue étant devenu obsolète avec l'essor de l'usage du métal pour les coques des bâtiments marins à partir du XIXe siècle.

2 Lire Ada Acovitsioti-Hameau, *Côté colline, pratiques et constructions de l'espace sylvopastoral en Centre-Var*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2005 et Ada Acovitsioti-Hameau et Philippe Hameau, « Bois et espaces boisés : en user et y vivre. Le paradigme des artisans du chêne et du genévrier au XXe siècle en Provence », *Archéologie, société et environnement*, vol. 3, nº 1, 2023, p. 153-164, DOI : 10.21494/ISTE.OP.2023.1030.

3 Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Paris, Plon, 1955, p. 434.

4 Les pégoulières sont des fours faits d'une jarre renversée ou montés à l'aide de briques réfractaires et utilisés pour l'obtention de la poix, *pega* en provençal, et d'autres dérivés : térébenthine, colophane, etc. Les enguentières sont des fours bâtis avec des pierres, de la terre et des briques réfractaires, destinés à distiller l'huile de genévrier oxycèdre, *cado* en provençal. Cette huile est appelée localement « enguent ». Les termes sont locaux, mais francisés ici puisqu'il s'agit en fait de *pegouliero* et d'*enguentiero*, le « o » final étant fermé en provençal. Les artisans sont des *pegouliés* et des *enguentiés* dont nous avons de nouveau francisé les noms en pégouliers et enguentiers. Les charbonniers sont localement des carbouniés. La charbonnière est plutôt nommée meule ou four, de même que les *enguentiero* sont plutôt appelées fours.

5 Ada Acovitsioti-Hameau et Philippe Hameau, « Des fouilles pour suppléer les enquêtes : la cabane des charbonniers », *Revue d'archéologie contemporaine*, nº 1, 2021, p. 91-104, DOI : 10.3917/raco.001.0095.

6 Nous avons compulsé des exemples de ces contrats intéressant les communes de Mazaugues, Méounes, Signes, Le Val (Var) pour le XVIIIe siècle. Des exemples de contrats de l'administration forestière postrévolutionnaire existent dans toutes les communes ; nous les avons consultés pour Mazaugues, Méounes, La Roquebrussanne, Signes (Var). Ce travail –

considérable en volume – est à faire en comparaison avec les « mémoires » décrivant les travaux sur les territoires forestiers. On trouvera quelques éléments dans Ada Acovitsioti-Hameau et Gérard Wagner, « Le charbonnage dans le massif de Montrieux/Morières (Méounes, Var) : vestiges, archives et récits », *Cahier de l'ASER*, n° 18, 2013, p. 15-36 et dans Ada Acovitsioti-Hameau et Gérard Wagner, « Mémoire et histoire du charbonnage dans la forêt de Montrieux-Morières (Var, France). Un nouveau chantier pour tester des connaissances acquises », dans Sandrine Paradis-Grenouillet, Sylvain Burri, Romain Rouaud (dir.), *Charbonnage, charbonniers, charbonnières. Confluence des regards autour d'un artisanat méconnu*, Presses universitaires de Provence, 2018, p. 225-236.

7 Anne-Marie Arborio, Yves Cohen et Pierre Fournier (dir.), *Observer le travail. Histoire, ethnographie, approches combinées*, Paris, La Découverte, 2008.

8 Hélène Balfet, « Des chaînes opératoires, pour quoi faire ? », dans Hélène Balfet (dir.) *Observer l'action technique : des chaînes opératoires, pour quoi faire* ?, Paris, CNRS Éditions, 1991, p. 11-20.

9 Lire Anne-Marie Faidutti-Rudolph, *L'immigration italienne dans le sud-est de la France*, Gap, Ophrys, 1964, et Marc Ortollani, Karine Debarbe et Olivier Vernier, *Intégration des étrangers et migrants dans les États de Savoie depuis l'époque moderne*, Nice, Serres éditeur, 2019.

10 Nous avons plus particulièrement dépouillé les recensements de 1836 à 1946 des communes de Signes (11M 2/295 et 6M361), de Méounes (11M 2_186 et 6M251), de Belgentier (11M2_43 et 6M108), de Solliès-Toucas (11M2/306 et 6M108), de Mazaugues (11M2_185 et 6M250) et du Beausset (11M2_41 et 6M250), soit 21 documents pour chaque localité, la cote changeant entre 1906 et 1911.

11 Maurice Agulhon, *La République au village*, Paris, Seuil, 1979. Ada Acovitsioti-Hameau, *op. cit.*, 2005.

12 Lire Tina Jolas et Françoise Zonabend, « Gens du finage, gens du bois », dans Tina Jolas, Marie-Claude Pingaud, Yvonne Verdier et Françoise Zonabend, *Une campagne voisine. Minot, un village bourguignon*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1990, p. 37-63 et Ada Acovitsioti-Hameau, « Hommes des bois, hommes de bois. Mythes et réalités autour des activités forestières dans le Var », *Le Monde alpin et rhodanien*, vol. 4, n° 28, 2000, p. 81-117.

13 Ces deux termes fluctuent au gré des époques et des registres consultés, ou selon la valeur qu'ils confèrent aux artisans, bien qu'ils n'expriment en fait que deux phases d'un même métier.

14 Du moins tel est le nom qu'on leur donne aujourd'hui, l'huile de cade étant l'*enguent* en provençal. Il n'est pas sûr qu'ils se soient attribué ce nom à l'époque de leur activité, celle-ci étant temporaire et conçue comme un appoint financier. Le plus souvent, si leur qualité d'agriculteur ne domine pas, ils s'autoqualifient "marchands".

15 D'où la firme Cadum qui a commercialisé une pommade contenant de l'huile de cade et divers savons qui n'en contenaient pas – Philippe Hameau, « L'huile de cade entre tradition et modernité », *Bulletin de l'Association des amis du musée de la Pharmacie*, nº 41, 2016, p. 7-29.

16 Laurent Porte, *Fours à cade, fours à poix dans la Provence littorale*, Saint-Rémy-de-Provence, Éditions Alpes de Lumière, 1984.

17 André Leroi-Gourhan, *Évolution et techniques, tome 1. L'homme et la matière*, Paris, Albin Michel, 1943.

18 Robert Cresswell, « Geste technique, fait social total. Le technique est-il dans le social ou face à lui ? », *Techniques & Culture*, nº 40, 2003, DOI : 10.4000/tc.1576.

19 Henri-Louis Duhamel Dumonceau, *Traité des arbres qui se cultivent en France en pleine terre*, Paris, Guérin et Delatour imp., 1755.

20 Selon la typologie que donne André Leroi-Gourhan, *op. cit.*, 1943.

21 Stéphanie Dupouy, « Expérimentation », dans Florance Hulak, Charles Girard (dir.), *Philosophie des sciences humaines. T. 1*, Paris, Vrin, 2012, p. 213-241.

22 Expression qui s'apparente à la « connaissance par corps » de Pierre Bourdieu – Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, Paris, Le Seuil, 1997.

23 Denis Diderot, Jean d'Alembert, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers*, Paris, Briasson, David, Le Breton, Durand imp., 1751. Ces mêmes réflexions sont également reprises dans Liliane Hilaire-Perez, Catherine Lanoë, « Par-delà les pièges des discours, les techniques artisanales aux XVIIe et XVIIIe siècles », *Annales. Histoire, Sciences sociales*, nº 3, 2024, p. 361-390.

24 Denis Diderot, Jean d'Alembert, *op. cit.*

25 Denis Diderot, *Le Neveu de Rameau*, 1821, p. 111. L'auteur fait référence à une autre encyclopédie : Henri-Louis Duhamel de Monceau, « Art du charbonnier », dans *Description des arts et métiers, tome 1*, Paris, Desaint et Saillant, 1761. À ce titre, observons que les manuels et encyclopédies ont tendance à se copier mutuellement, si bien qu'une transmission savante s'instaure là aussi et produit un discours consensuel juste émaillé de quelques détails qui prennent chez chaque auteur l'importance d'une singularité.

26 Lire Nicolas Monteix, « L'expérimentation en archéologie », dans Catherine Allamel-Rafin, Jean-Luc Gangloff (dir.), *L'expérimentation dans les sciences*, Paris, Éditions Matériologiques, 2022, p. 183-204.

27 Ces artisans ont préféré faire qu'écrire et nous ne leur connaissons aucune rédaction concernant leur savoir technique.

28 Qu'on appelle « *monte* » ou « *dehesa* » dans la péninsule ibérique, « *vouno* » ou « *longos* » dans l'espace hellénique, etc.

29 Extrait des archives de la famille Gavoty de Brignoles dans Marie-Josée Rosaz-Brulard, *Les raisins brignolais de Vendémiaire (1789-1799)*, Brignoles, Les Alizés, 1989, p. 122.

30 Le terme « luego » est générique et s'utilise pour désigner la « bonne place » pour quantité d'activités : pour l'emplacement des ruchers par exemple (*luego d'apié*). Toutefois, seul le charbonnier l'utilise en un mot pour désigner son site technique : untel « avait la luego » à tel endroit, vous dit-on.

31 Selon l'acception que Mary Douglas donne du propre et du sale : Mary Douglas, *De la souillure* (trad. Anne Guéri), Paris, Maspéro, 1971.

32 Nous pensons aux marais salants, aux glacières, aux fours à chaux, etc., qu'ils soient exploités de façon artisanale ou industrielle, mais l'exemple le plus probant est bien sûr celui de l'agriculture.

33 François Artesano, *Les charbonniers*, Saint-Paul, Éditions de l'Imprimerie à l'école, 1929.

34 Aujourd'hui, il immortaliserait sans doute son acte par un cliché comme on le fait lors de la tuerie du gros gibier.

35 Propos d'un bûcheron à Florent Schepens : Florent Schepens, *Hommes des bois ? Socio-anthropologie d'un groupe professionnel*, Paris, CTHS, 2007.

36 Archives départementales du Var – série Justice 4U4-15.

37 On retrouve ces onomatopées dans François Artesano, *op. cit.*

38 Feux du *four*, du *fanaou* et de la *fougagno* : les 3 f.

39 Il poursuit d'ailleurs, sans s'apercevoir de la métaphore : « … huile dont les bergers se servent pour guérir les brebis galeuses. » Frédéric Mistral, *Lou Tresor dou Félibrige ou Dictionnaire provençal-français*, Raphèle-lès-Arles, Marcel Petit imp., 2 tomes, 1878-1886.

40 *Sève de Cade*, réalisation Annie-Hélène Duffour et Jean-François Robert, DRAC PACA et université de Provence, 1992, 26 min.

41 Charles Darwin, *The Descent of Man and Selection in Relation to Sex*, Londres, John Murray, 2 tomes, 1871, p. 100 qui cite un opuscule du Dr Maudsley.

42 Pour reprendre l'expression d'André Leroi-Gourhan, *Évolution et techniques, tome 2. Milieu et techniques*, Paris, Albin Michel, 1945, p. 340 *sq.*

43 *Four-fougagno-fanaou*, comme une triade reliée par son allitération.

44 Distinction que nous reprenons de la monographie sur Minot dans le Châtillonnais (Tina Jolas *et al.*, *op. cit.*).

45 Ada Acovitsioti-Hameau, *op. cit.*, 2005.

46 Ada Acovitsioti-Hameau, « Les arbres qui font loi, les arbres qui font sens : Provence intérieure », dans Andrée Corvol (dir.), *Arbres remarqués, arbres remarquables*, Paris, Institut d'histoire moderne et contemporaine, 2010, p. 111-122.

47 Shigeyasu Takeno, *Le Conte du charbonnier*, Arles, Philippe Picquier, 2006.

48 Sur ces questions, voir Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.

49 *« … et ainsi, nous avons fait la poix de notre enfance… »* conclut le paysan-acteur d'un film sur la production de la poix, tourné en Espagne.

50 Philippe Hameau, *op. cit.*, 2016.

ABSTRACTS

Français
La cuisson du bois de chêne et la distillation de l'huile du genévrier oxycèdre sont renseignées de longue date, mais l'approche reste technique.

Les perceptions de l'artisan relatives à son environnement, à son four et aux produits qu'il transforme sont rarement évoquées. Elles expriment pourtant une nécessaire organisation et propreté des lieux, un besoin de concevoir la matière ligneuse comme une substance vivante et un savoir-faire très sensoriel. Pour aborder cet aspect sensible de la pratique, nous avons réalisé des cuissons expérimentales en présence d'anciens artisans afin de reproduire leurs gestes et de recueillir leurs paroles dans l'action. La pratique est replacée dans son contexte spatial, la colline, et historique, entre le XIXe et le XXe siècle, pour montrer le statut particulier de ces « gens du bois », pauvres, en situation de migration pour certains, et différenciés de la société villageoise pendant le travail du bois. Cet isolement temporaire dans un milieu autre explique peut-être les singularités des situations décrites.

English

The procedure for firing oak wood and distilling juniper oil has been known for a long time. However, the approach remains technical and the craftsman's perceptions of his environment, his kiln and the products he processes are rarely mentioned. They do, however, show that the craftsman is aware of the need for organization and cleanliness, that he needs to conceive wood as a living substance and that he uses a highly sensory know-how. To address this sensitive aspect of the practice, we carried out experimental firings in the presence of former craftsmen in order to reproduce their gestures and gather their words in action. We placed this practice in its spatial context, the hilly land, and in its historical context, between the nineteenth and twentieth centuries. At the time they were working on the material, these "woodworkers" had a special status, as they were poor, some of them migrants, and separated from the village community during their forest work. This temporary isolation in the hilly land may explain the peculiarities of the situations we describe.

INDEX

Mots-clés

expérimentation, charbon de bois, huile de cade, colline, artisanat, Provence, époque moderne, époque contemporaine

Keywords

experimentation, charcoal, juniper oil, hilly land, craft, Provence, modern times

AUTHORS

‘Ada Acovitsioti-Hameau
ASER du Centre-Var
IDREF : https://www.idref.fr/028291069
ORCID : http://orcid.org/0000-0001-8557-6495
ISNI : http://www.isni.org/0000000039411422
BNF : https://data.bnf.fr/fr/12015664

Philippe Hameau
LAPCOS (Université Côte d’Azur - Nice)
IDREF : https://www.idref.fr/052208583
ISNI : http://www.isni.org/0000000121401266
BNF : https://data.bnf.fr/fr/12143815

Le sentiment du fer. Remettre en mouvement l'escrime de guerre

The Feel of Steel: Reviving Military Fencing

Ju Garry-Combet

DOI : 10.35562/theia.798

Copyright
CC BY-NC-SA 4.0

OUTLINE

Le chant du cygne de la guerre au corps à corps
De l'escrime dans la bataille ?
Découvrir l'escrime de guerre
Le sentiment du fer
Reconstituer l'escrime de guerre, à pied, à cheval, en uniforme
Approche de l'escrime à pied
En selle !
L'effort en uniforme
Comprendre en pratiquant

TEXT

Le chant du cygne de la guerre au corps à corps

De l'escrime dans la bataille ?

1 Les applications létales de l'escrime, et même des escrimes, ne sont pas mystérieuses. Les duels ont été étudiés de longue date [1] (tout autant que fantasmés !) et les récits médiévaux ou renaissants d'escarmouches chevaleresques où la victoire se décide au fil de l'épée abondent, que ce soit dans la littérature romanesque ou les chroniques. Mais qu'en est-il des périodes plus récentes ? Que se passait-il vraiment sur les champs de bataille, à l'arme blanche, sans chevalier, à l'âge des armées massifiées, voire industrialisées ?

2 Les armes blanches, bien que disparaissant lentement, y sont encore présentes. Et cette présence inonde toujours l'imaginaire populaire occidental, et même au-delà : officier portant le sabre (ou l'épée), fantassin avec son fusil à baïonnette, cavalier maniant le sabre ou la lance… Nous les voyons dans les musées, les collections, sur les marchés aux puces, nous les croisons dans les œuvres artistiques et culturelles, mais les connaissons-nous vraiment ? Au-delà de leur description matérielle, que sont-elles réellement, et surtout qu'ont-elles été ? Des objets de décoration ou des symboles de fonction, pour les défilés ou les cérémonies ? Des armes à ne sortir que lors de duels ? Ou peut-être des prétextes d'études ludiques, sportives, en caserne ? Des sujets de fanfaronnades de soldat ou de critique d'une armée obsolète n'acceptant pas la toute-puissance des armes à feu ? Les soldats des périodes révolutionnaires, napoléoniennes, de la guerre de 1870 ou de la première guerre mondiale se servaient-ils de ces armes au combat ? Les images d'Épinal de charges d'infanterie baïonnette au canon, ou de cavaleries sabre au clair nous sont familières, mais il ne s'agit là, somme toute, que de déplacements, de manœuvres. Que se passe-t-il vraiment après la charge ? Y a-t-il seulement contact ?

3 L'historiographie militaire a longtemps laissé cette question de côté, s'attardant plus sur la dichotomie du « choc physique » et du « choc psychologique », présentée dès la fin du XIXe siècle par Charles Ardant du Picq [2], ainsi que sur l'impact toujours plus important du feu et de l'artillerie, reléguant finalement le maniement factuel du sabre ou de la baïonnette et, de manière générale, l'usage réel des armes blanches au combat, au rang d'épiphénomène en voie de disparition, trop insignifiante pour être sérieusement considéré. Les quelques études statistiques montrent une diminution constante du nombre de morts à l'arme blanche au XIXe et XXe siècle, allant d'une majorité lors des affrontements sous-équipés en armes à feu de la Révolution à une quasi-disparition en 1914-1918. Élodie Cabot parle de 65 % de blessures à l'arme blanche en 1793 à la bataille du Mans [3]. Les commentateurs contemporains des conflits de la deuxième moitié du XIXe siècle constataient déjà que ces chiffres étaient descendus à quelques 5 à 10 % entre les années 1850 et 1870 [4]. Enfin, on trouve le chiffre de 1 % de blessures à l'arme blanche au cours de la première guerre mondiale, dans la plupart des études sur le sujet [5].

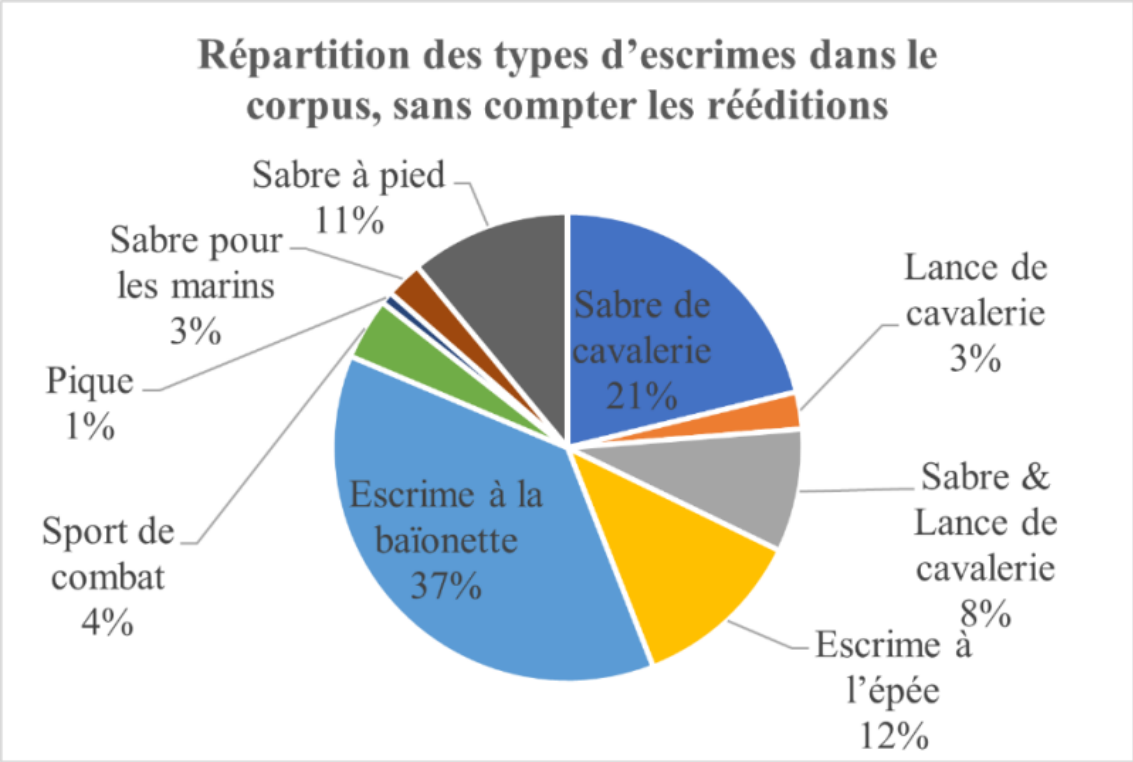
4 Il y a pourtant beaucoup à dire sur le sabre, la baïonnette et les autres armes blanches militaires. Récemment, un petit livre de Stéphane Audoin-Rouzeau, intitulé *Les armes et la chair* [6], montrait l'étonnante abondance de fils historiographiques que l'on peut tirer de l'étude matérielle d'un objet archéologique aussi simple qu'un couteau. Les travaux de Cédric Marty ont, par la suite, mis la focale sur le poids culturel de la baïonnette, dans la propagande et dans l'imaginaire de guerre entre 1914 et 1918 [7], une période qui représente pourtant le crépuscule de cette arme sur les champs de bataille européens. Frédéric Chauviré, quant à lui, s'est penché sur les questions relatives au combat à cheval et à la charge [8]. Il montre que les évolutions des aspects techniques fondamentaux de l'équitation au XVIIIe siècle, comme la question des allures, ont eu un impact jusque-là insoupçonné sur des conceptions tactiques de plus grande échelle telles que l'usage de la charge et son efficacité. Hervé Drévillon, dans *L'individu et la guerre* [9], souligne l'importance du changement de point de vue qu'apporte la période révolutionnaire sur la conception du soldat et de son rôle, et démontre que la formation technique de l'individu devient un vrai enjeu au XIXe siècle. Enfin, plus récemment encore, les travaux de Dimitri Chavaroche sur le corps à corps dans la première guerre mondiale [10] ont apporté de nombreuses ouvertures sur ce qui entoure le combat à l'arme blanche : sociologie des combattants impliqués, spécialisation de régiments ou d'unités, types d'actions et contextes d'usages… Il étudie la façon dont, même de 1914 à 1918, dernière période européenne où ces armes sont encore massivement présentes, les actions de corps à corps, bien qu'effectivement rares, n'en sont pas moins utiles et adaptées à certains types de missions.

5 Ces nouvelles approches, pointant les angles morts de l'historiographie militaire, se détachent de la vision d'ensemble, en plan large, de l'histoire des batailles pour se rapprocher de l'échelle de l'individu combattant. Elles soulignent l'importance des questions techniques et pratiques. Parmi ces questions, je me suis intéressée aux techniques d'escrime pour la guerre, auxquelles j'ai consacré mon travail de thèse [11].

Découvrir l'escrime de guerre

6 En découvrant, par hasard au détour d'un vide-grenier rural, un manuel d'infanterie de 1914 contenant un chapitre entier consacré à l'escrime à la baïonnette, je ne pensais pas un jour y consacrer six années de thèse. Et pourtant, m'inspirant des approches citées précédemment, j'ai essayé de tirer le fil (tranchant ?) des techniques (pointues [12] !) d'escrime de guerre. À la manière de ce que Dimitri Chavaroche a fait pour la première guerre mondiale, j'ai essayé de comprendre non seulement la technicité de cette forme de combat, mais aussi ce qui l'entoure : son instruction, la conception des méthodes, leur inscription dans le cadre règlementaire, les profils des instructeurs, sans oublier les maîtres d'armes militaires, en croisant le tout avec le rapport des soldats aux duels, à l'escrime sportive et à l'équitation. Enfin, j'ai recoupé les témoignages de ce type de combat chez les mémorialistes de la période révolutionnaire et napoléonienne avec le corpus technique. Et c'est précisément celui-ci qui nous intéresse ici particulièrement.

Figure 1.



Graphique tiré de l'analyse de mon corpus de thèse.

Crédit : Ju Garry-Combet, CC BY-NC-SA 4.0.

7 Avec plus de 150 références entre 1789 et les années 1920, ce corpus se révèle, pour un sujet d'apparence aussi anecdotique, d'une étonnante richesse et d'une belle diversité (fig. 1). Il est partagé entre des manuels d'escrime à la baïonnette et d'escrime au sabre à pied, mais surtout à cheval. On y rencontre également quelques références consacrées à l'escrime de la lance à cheval, ainsi que des manuels destinés à l'escrime militaire sportive, fleuret ou sabre utilisés dans le cadre des entrainements physiques et gymnastiques des soldats en caserne, et à quelques sports de combat, qui servaient de préparation aux escrimes de guerre – typiquement, le combat à la canne (de bois) comme échauffement pour le sabre. Ici, quelques exemples, présentés chronologiquement, dont les titres sont transparents :

- Alexandre Müller, *Théorie sur l'escrime à cheval pour se défendre*, Paris, Cordier, 1816 ;
- Joseph Pinette, *L'école du tirailleur ou Maniement de la baïonnette appliqué aux exercices et manœuvres de l'infanterie*, Paris, Gaultier-Laguionie, 1837 ;
- Charles d'Argy, *Escrime du fusil appliquée aux tirailleurs*, Lyon, Dumoulin Ronet et Sibuet, 1843 ;
- Melchior Chatain, *Escrime à la baïonnette*, Blot, Paris, 1854 ;
- Ministère de la Guerre, *Instruction sur l'escrime du sabre et de la lance à cheval*, Paris, Librairie militaire, J. Dumaine, 1866 ;
- Émile André et A. Alessandri, *L'escrime du sabre à cheval*, Paris, E. Flammarion, 1899 ;
- Augustin Chambon, *Du sabre à pied, conseils pratiques sur son emploi en campagne*, Paris, Henri Charles-Lavauzelle, 1911 ;
- Eugène Labrosse, *Méthode de combat à la baïonnette du commandant Labrosse*, Clermont-Ferrand, impr. De Mont-Louis, 1917.

8 Parmi les auteurs, nous retrouvons de nombreux maîtres d'armes et instructeurs militaires (comme Pinette, Müller ou Chambon cités ci-avant), mais aussi quelques civils mettant leurs compétences en matière d'escrime au service de l'armée, par patriotisme ou par intérêt (et le plus souvent un savant mélange des deux). Il existe aussi de nombreux textes officiels, estampillés « ministère de la Guerre » qui prétendent dès 1811 réglementer et fixer des versions standardisées des escrimes de guerre à la lance, puis au sabre à cheval et enfin à la baïonnette.

9 Ce corpus est marqué par quelques caractéristiques qui lui sont propres. La plupart de ces méthodes, s'adressant à un public large, peu compétent en matière d'escrime (voir totalement novice) et disposant d'un temps d'instruction limité, composent avec ces paramètres. Elles sont généralement courtes, avec une faible variété technique, mais une grande polyvalence, et se centrent sur de courts échanges – attaque-parade-riposte – et non sur de longues séquences comme dans l'escrime civile. Elles ont généralement recours à un vocabulaire simple et accessible aux néophytes [13], et s'appuient sur des outils communs et des exercices réalisables en caserne [14].

Le sentiment du fer

10 Qui a un jour pratiqué l'escrime, et même n'importe quel art martial, connaît l'importance et la difficulté de la maîtrise technique, gestuelle, dépendant de multiples facteurs : l'endurance, l'adresse, la vitesse, l'équilibre, la proprioception (perception de son corps dans l'espace), la coordination des membres, le tempo des déplacements, la nature de l'objet utilisé, non seulement au combat, mais à l'entraînement (qui sont rarement les mêmes : peu d'entraînements sont réalisés avec les vraies armes de dotation, pour des raisons évidentes de sécurité). Et puis, pour la partie qui se passe à cheval, la maîtrise de l'équitation. Plus spécifique encore à l'escrime, nous rencontrons la notion de « sentiment du fer ». Le glossaire de la fédération française d'escrime le définit ainsi : « Le sentiment du fer est la perception du contact de l'arme adverse par la sienne [15]. » Il illustre à lui seul l'importance de la sphère sensorielle et de la corporalité lors de la pratique de l'escrime.

11 Autant d'éléments et de facteurs primordiaux pour l'appréhension de la qualité des méthodes de ce corpus et de leur transposabilité dans le cadre d'un vrai affrontement militaire. Et c'est précisément là que l'analyse historienne classique, archivistique, trouve ses limites. Certes, la plupart des références du corpus présentent le point de vue de leurs auteurs sur ces questions, leurs conseils, leurs méthodes d'apprentissage, leurs exercices préférés. Certes, l'analyse de la manière dont certaines techniques et certains exercices perdurent pendant parfois plus d'un siècle, alors que d'autre ne font que de

fugaces apparitions, apporte beaucoup, tout comme l'étude de ce que les instances gouvernementales choisissent de retenir ou non. Certes les quelques rares récits de témoins qui possèdent le vocabulaire technique pour décrire leurs mouvements au combat sont intéressants.

12 Mais gardons à l'esprit plusieurs faits. Les choix du ministère de la Guerre, comme le révèlent certaines archives, sont autant – si ce n'est plus – motivés par des questions politiques que pédagogiques ou qualitatives [16]. Ainsi Joseph Pinette raconte sa déconvenue quand, après plusieurs décennies à sillonner les casernes françaises pour enseigner son escrime à la baïonnette et des promesses de sélection pour le prochain règlement du ministère de la Guerre, on lui préfère au dernier moment la méthode dite « des chasseurs d'Orléans » qui a pour principale qualité… d'avoir été rédigée par le fils du roi.

13 Par ailleurs, les témoignages des anciens combattants qui ont la capacité de décrire des gestes précis de combats à l'arme blanche, ou qui y trouvent de l'intérêt, sont trop rares pour être vraiment utiles. De plus, ils viennent presque tous de profils très similaires : des bas-officiers passionnés d'escrime, dont la plupart ont un brevet de maîtres d'armes, qui maîtrisent le vocabulaire technique et possèdent l'œil, le recul pour repenser et analyser leur combat. Il paraît alors au mieux hasardeux de considérer que l'expérience à l'arme blanche d'un maître d'armes est représentative de celles des militaires en général.

14 Enfin, les auteurs des méthodes d'escrime eux-mêmes ne peuvent pas être considérés comme fiables pour qualifier et estimer la qualité de leurs propres méthodes ou de celles des autres. Les leurs, logiquement, sont systématiquement présentées comme abouties, pertinentes, utiles, très adaptées, fruit de leurs expériences et de leurs expertises, une sorte d'apogée de la discipline. A *contrario*, celles des autres sont critiquées, et parfois de manière très peu objective, surtout celles des rivaux. Dans ce petit monde d'expertise technique (et des ego qui y sont associés), où les sources de revenus sont trop rares, mais potentiellement importantes quand générées par le choix d'une méthode ou d'une autre par le ministère de la Guerre, tous les coups sont permis.

15 Alors, lorsque se présentent deux méthodes d'escrime de guerre similaires, comment les analyser ? Comment les comprendre, les

qualifier, estimer leur pertinence pour le champ de bataille ? Sont-elles réalistes ou fantaisistes, adaptées aux débutants ou accessibles aux seuls experts ? Telle technique est-elle polyvalente ou au contraire spécifique à un unique cas de figure ? Le moyen le plus évident pour tenter d'apporter des réponses à ces questions, c'est tout simplement d'essayer. C'est là qu'interviennent les exercices de mise en pratique et d'expérimentation.

Reconstituer l'escrime de guerre, à pied, à cheval, en uniforme

16 La reconstitution du geste d'escrime devient ainsi, et logiquement, le cœur de cette étude. Les outils méthodologiques de l'histoire des gestes [17] me sont vite apparus comme les plus adaptés et les plus pertinents, et particulièrement ceux développés par les spécialistes du champ de recherche historique et archéologique des arts martiaux historiques européens (que j'écrirais dès lors « AMHE »). Comme le montrent les travaux d'Audrey Tuaillon-Demésy [18], les AMHE ont été développés depuis une trentaine d'années dans le champ académique, à la suite de Sydney Anglo [19]. Cette méthodologie a, il est vrai, surtout servi les recherches sur les escrimes et luttes médiévales et renaissantes (citons quelques exemples, en français : les travaux de Fabrice Cognot, Pierre-Henry Bas, Gilles Martinez ou Pierre-Alexandre Chaize [20]), le combat en armure à pied ou à cheval (les recherches, entre autres, de Daniel Jaquet [21], Nicolas Baptiste ou Loïs Forster) avec quelques sorties antiques, notamment sur la gladiature (Brice Lopez ou encore, plus récemment, Stéphane Salvan [22]). Les escrimes pratiquées au-delà du XVIIIe siècle n'avaient jusqu'alors pas semblé intéresser ni les recherches académiques ni les pratiques ludiques et de loisir, car peut-être considérées, à tort ou à raison, comme trop proches de l'escrime sportive encore pratiquée de nos jours. Il ne restait alors qu'à dérouler ces méthodes déjà bien éprouvées dans un nouveau panorama.

17 Mais concrètement, quelles sont ces méthodes, et notamment celles qu'on peut transposer à l'escrime de guerre ? Comment reconstruire le geste fidèlement aux matériaux sources, mais aussi de manière fiable et exploitable ? Quels types d'expériences sont utilisables pour

en apprendre plus sur le combat corps à corps au sabre, à la baïonnette et à la lance ?

18 L'idée n'est pas intrinsèquement compliquée. La personne désireuse de reconstruire un geste martial ou technique utilise les sources dites « directes » : manuels ou traités d'escrime ou de lutte (ici notre corpus principal, ces fameuses 150 références), et applique à la lettre les consignes mises sur le papier par le ou les auteurs de ces textes. Bien sûr, il faut souvent interpréter l'intention derrière les mots, les tournures de phrases, le vocabulaire technique, les expressions utilisées, etc. Cela nécessite une connaissance préalable du contexte autour du document : sa période, son aire géographique de production, sa langue et le niveau de langage, ses qualités et le cadre social et professionnel de l'auteur et de son public cible, etc. Lorsque le matériel de base est complet, intelligible et que le vocabulaire technique est maîtrisé ou, mieux, défini dans la même source, les interprétations de mouvements sont assez faciles à proposer. Surtout pour une personne familière des mouvements d'escrime (ou d'autres arts martiaux), qui connaît les capacités de son corps, est à l'aise avec son équilibre, sa proprioception et la visualisation du mouvement dans l'espace – encore faut-il résister à la tentation de la transposition d'un bagage technique déjà connu et maîtrisé.

19 Il arrive régulièrement que les descriptions techniques soient incomplètes, perdues ou détériorées, ou tout simplement incompréhensibles. La reconstruction n'est pas impossible pour autant, les hypothèses gestuelles posées dans ces cas sont seulement plus complexes à construire et à valider. Elles nécessitent une connaissance générale, presque encyclopédique, des autres formes de combat liées à celle qui est étudiée. Et par comparaison avec les sources contemporaines, les influences de l'auteur et de son œuvre, ses prédécesseurs et ses héritiers, on peut émettre des hypothèses plus ou moins précises, plus ou moins crédibles. Par la suite, la mise en pratique, arme (ou simulateur d'arme) en main permet d'estimer leur valeur, en les mettant en mouvement individuellement ou face à des partenaires.

Figure 2.



Le cavalier en tenue d'apprentissage de l'escrime chez François Jules Dérué dans son ouvrage de 1885.

Crédit : gallica.bnf.fr / BnF.

20 Ainsi, garde après garde, d'attaque en parade, il est possible d'éprouver la source. Les avantages sont considérables : on découvre ainsi un ensemble d'informations techniques primordiales pour l'analyse de cette dernière. Efficacité à l'entraînement, compréhension de la pédagogie de l'auteur, comparaison de l'effet des différentes techniques présentées dans un même texte, mais aussi de différentes sources proposant des panels semblables, effet de l'escrime sur le corps, l'équilibre, la musculature et la fatigue, difficultés particulières de réalisation de certains mouvements, etc. Cela à l'aide d'un équipement moderne et sécurisé, qui n'est finalement pas si éloigné de celui utilisé au XIXe siècle et décrit dans certains manuels (masque d'escrime, gants de protection, veste

rembourrée et arme aux tranchants neutralisés et à la pointe arrondie [23]). Il est même possible de se lancer dans des assauts [24] entre partenaires d'entraînement, qui mettent à l'épreuve l'apprentissage et l'efficacité de l'escrime étudiée à vitesse réelle. Bien sûr, plus la diversité des partenaires est grande, plus les assauts sont riches en enseignement et plus les hypothèses sont précisées. C'est, comme souvent, la réplicabilité de l'expérience qui donne du sens aux résultats. Ainsi si une technique nous paraît simple et efficace face à un adversaire, mais ne l'est plus face à d'autres, il faut sans doute en conclure que les particularités et l'expérience du premier adversaire offrent un cadre particulier qui permet de placer cette technique correctement, mais cela ne signifie pas que tous offriront cette opportunité. À l'inverse, si elle paraît simple et efficace face non pas à un, mais à l'ensemble des adversaires, alors cela nous donne une bonne idée sur sa faisabilité.

Approche de l'escrime à pied

21 La plupart de mes phases de décodage et de mise en pratique se sont déroulées dans le cadre des activités de l'association bourguignonne de recherche et de développement des arts martiaux historiques européens De taille et d'estoc, avec l'aide inestimable de ses membres que je ne saurais assez remercier pour leur brillante implication, bénévole et toujours passionnée. Nos lieux d'entraînement sont souvent les mêmes : la salle de combat de l'université Bourgogne Europe, qui a pour avantage d'être dotée sur une partie de son sol de tatamis durs (fig. 3), sur lesquels nous pouvons travailler luttes et chutes dans des conditions de sécurité raisonnables, tout en ne modifiant pas l'équilibre des positions debout (ce qui peut arriver sur des tapis trop mous), et la salle de danse qui dispose d'un mur recouvert de miroirs, très utiles pour les corrections de postures.

Figure 3.



Séance ordinaire consacrée au sabre avec des membres de l'association De taille et d'estoc.

Crédit : Ju Garry-Combet, CC BY-NC-SA 4.0.

22 Le travail s'effectue toujours avec des simulateurs d'armes correspondant à l'escrime reconstituée, suivant les principes décrits ci-dessus. Les tenues de travail sont composées de vêtements légers adaptés à l'activité sportive. Pour la pratique en dehors des tapis, des chaussures de sport complètent le tout. Les protections corporelles ne sont portées que lors des phases d'assauts libres.

23 Lors des phases de reconstitution les plus courantes, c'est-à-dire celles que j'ai pratiquées le plus longtemps et concernant le plus de sources, le déroulement standard suit à peu près ces principes : les séances durent entre 1 heure 30 et 2 heures et rassemblent au minimum quatre expérimentateurs. Mais selon les périodes de l'année et l'attrait de la source auprès des membres de l'association, ce chiffre peut aller jusqu'à une vingtaine de personnes. Un échauffement et quelques exercices de préparation musculaire précèdent toujours la phase technique. L'objectif étant d'être dans une condition physique adaptée pour la pratique de l'escrime, ces exercices ciblent la plupart du temps des zones clés : cuisses, tête, épaules, coudes et poignets, mais aussi hanches et bassin pour l'escrime à la baïonnette qui est plutôt exigeante sur ces parties du corps. S'ensuit une étape plus ou moins longue (selon le degré d'expérience des personnes présentes) de familiarisation avec les

simulateurs et leur maniement : travail de moulinet avec le sabre, travail de bras et d'épaule avec le fusil à baïonnette, etc. Cette phase a pour objectif de fluidifier les mouvements avec ces objets particuliers et de s'habituer à la proprioception dans le cadre de ces escrimes. Savoir placer son poids avec un simulateur de fusil à baïonnette de 5 kilogrammes ne demande pas les mêmes habitudes que de s'équilibrer avec un sabre de 900 grammes.

24 Ensuite débute la phase la plus importante, celle de l'apprentissage des gardes, positions, attaques, parades, ripostes et autres coups présentés dans l'ouvrage qui fait l'objet de la séance du jour (fig. 4). C'est aussi la phase la plus longue. Pour apprendre les mouvements, les techniques et leurs subtilités, la source suffit généralement, mais parfois cela nécessite un travail de reconstitution plus poussé, par comparaison et pratique, lorsque le texte est imprécis ou lacunaire. Des versions imprimées ou numériques sont toujours présentes dans les séances, pour ne pas perdre le fil et le sens des matériaux initiaux. En cas d'hésitations, les solutions probables imaginées par les participants et participantes sont mises à l'essai et comparées, les hypothèses les plus crédibles, qui à la fois correspondent le mieux au texte et s'exécutent de manière simple et efficace (et sans tordre les corps) sont généralement celles qui sont retenues. Il est cependant important que chacun et chacune essaye et donne son avis, car ce qui paraît simple et évident pour une personne ne l'est pas toujours pour les autres. Ce qui n'est simple pour personne révèle peut-être une erreur d'interprétation, ou alors un défaut de la source.

Figure 4.



Le matériau source toujours présent.

Crédit : Ju Garry-Combet, CC BY-NC-SA 4.0.

25 Les séances sont centrées autour d'une source, qui est travaillée le plus souvent jusqu'à avoir fait le tour de la diversité technique présentée par son auteur. Selon les cas, cela peut prendre plus ou moins de séances. Les méthodes militaires des règlements sont souvent concises et vont à l'essentiel, une ou deux séances suffisent à les découvrir et un peu plus à les maîtriser. Pour certains textes plus longs, un semestre entier est parfois nécessaire.

26 Enfin, les séances se terminent par une phase d'assaut (fig. 5) où les personnes qui le souhaitent peuvent (avec les protections adéquates) mettre en pratique les techniques et les apprentissages du jour dans des affrontements à vitesse réelle (« assaut » est un mot propre au vocabulaire de l'escrime pour désigner ce type d'exercice, mais le mot « sparring » est également souvent employé, provenant du

vocabulaire des arts martiaux en général). Ils sont réalisés entre deux volontaires (ou trois, ou plus, si la source aborde cet aspect), mais toujours supervisés par une autre personne qui s'assure de la sécurité de chacun.

Figure 5.



Assaut de sabre lors d'une séance ordinaire.

Crédit : Ju Garry-Combet, CC BY-NC-SA 4.0.

27 Des échanges après l'assaut entre les participants et la personne qui observe ont lieu pour faire le point sur les techniques de la source dans cet exercice, ce qui est simple ou non à appliquer, ce qui est facile ou difficile à exécuter sur un adversaire qui ne se laisse pas faire, ce qui est occasionnel ou utile en toutes circonstances et ce qui est fatigant ou non.

28 Les limites les plus évidentes de cette approche viennent de deux points essentiels. Le premier, c'est la différence flagrante de niveau physique entre un pratiquant moderne, en pleine forme, bien nourri, sans séquelles de typhus ou de poliomyélite, avec une habitude de

l'exercice physique adapté depuis l'enfance et une préparation musculaire, articulaire qui a bénéficié de deux siècles d'évolution de la science gymnastique pour éliminer les exercices nocifs et perfectionner ceux qui sont utiles. Une telle personne, qui plus est expérimentée en matière d'escrime, apprend avec beaucoup plus de facilité la plupart des techniques proposées qu'un parfait débutant. Il est évident qu'après plus de dix années de pratiques intensives de nombreuses formes d'escrime et la reconstitution de plusieurs dizaines de méthodes de sabre ou de baïonnette, en comprendre une autre, en mettre une nouvelle à l'épreuve n'est pas aussi difficile que la première fois. La qualité de la pédagogie, la clarté d'une source reconnue par la mise en pratique doit donc être pondérée par la conscience de notre propre expertise d'expérimentateurs, sans exagérer celle-ci pour autant. Pour ma part, l'échange avec des débutants et l'organisation d'événements durant lesquels ont lieu des ateliers de présentation et de pratique de telle ou telle source permet de relativiser cette expertise. Le point de vue « innocent » de pratiquants inexpérimentés est parfois aussi précieux que les avis des sabreurs ou baïonnettistes [25] les plus chevronnés.

29 Le deuxième point, c'est l'absence d'enjeux vitaux. Cela paraît évident : aucun d'entre nous ne risque vraiment sa vie lors d'un exercice en gymnase. C'est une limite connue et rappelée par tous les chercheurs utilisant cette approche. Nos phases de reconstitution se rapprochent (et c'est toujours relatif) des moments d'apprentissage des périodes étudiées, mais même le plus engagé des exercices d'assaut n'a pas le même impact sur le mental et le corps que le risque de perdre sa vie face à un véritable ennemi. L'effet du stress, de l'adrénaline et de la peur en général sur la capacité d'exécution efficace d'une technique ne peut donc qu'être relativement imaginé. Un postulat assez simple guide généralement mes avis sur ce point : si une technique est complexe à réaliser en assaut ou si elle implique de prendre le moindre risque de s'exposer, il y a fort à parier qu'elle ne soit que rarement, peut-être même jamais transposée sur le champ de bataille. Ce qui ne l'empêche pas d'être enseignée et pratiquée en caserne.

En selle !

30 La méthodologie utilisée à pied, en salle d'escrime, peut se transposer pour le travail à cheval, mais ce dernier nécessite évidemment de nombreuses adaptations. N'ayant pas le plaisir de posséder mon propre cheval ni de structures équestres (manège, carrière, sellerie, etc.), la première étape a donc été de trouver un centre équestre et une personne à sa tête acceptant de se prêter à l'expérience. À ce titre, je ne remercierais jamais assez William Haar du centre équestre HH Quarter Horse de Mesmont (en Côte-d'Or), qui prit le risque de faire confiance à mes camarades et moi-même entre 2013 et 2021[26]. Il nous a paru important de travailler avec les mêmes chevaux, parce que préparer ces derniers à nos exercices si particuliers représente une étape longue et un peu fastidieuse qu'il serait dommage de devoir répéter à chaque changement de cheval.

31 La première question posée par le travail des sources d'escrime à cheval fut matérielle, avant même la gestuelle. Les selles d'ordonnance et les brides et mors militaires sont différents de ceux utilisés pour l'équitation sportive moderne. L'équipement qui nous était directement accessible et s'en rapprochait le plus est celui qui sert pour l'équitation dite « western ».

32 Ensuite, il a fallu réfléchir à l'équitation à appliquer lors des séances, parce qu'une fois de plus, l'équitation sportive moderne est relativement différente de celle pratiquée dans les casernements de la cavalerie française au XIXe siècle. Avec l'aide précieuse de Gaëlle Bernard et des lectures des travaux des spécialistes du sujet (comme Frédéric Chauviré ou Daniel Roche[27]), nous avons choisi d'utiliser l'équitation western. Ce choix peut paraître étrange, il est en réalité motivé par trois considérations très simples. La première concerne la pratique équestre des meilleurs écuyers[28] militaires français au cours de notre période d'étude. Elle n'est pas uniforme et plusieurs courants et contre-courants coexistent durant toute cette époque, enseignés par les représentants de ces diverses écoles. Sans entrer dans le détail des caractéristiques des d'Auristes ou des Bauchéristes[29], retenons seulement qu'il n'y a pas une, mais des équitations militaires françaises, qui se succèdent, se remplacent, alternent et, souvent, coexistent. Il serait alors bien réducteur d'en

choisir une au détriment des autres. L'idéal serait de pouvoir identifier quelle pratique est répandue dans la cavalerie française durant la période de diffusion de chaque source étudiée (à condition que cette équitation soit la même pour toute la cavalerie française, ce qui n'est pas forcément le cas, surtout pour la période napoléonienne). Mais un tel travail est difficilement réalisable et nécessiterait soit de disposer d'un nombre conséquent de chevaux, chacun entraîné selon telle ou telle équitation, soit de réapprendre les principes de chacune à nos chevaux habituels lors de chaque changement de source.

33 Gardons aussi à l'esprit qu'apprendre une nouvelle équitation à un duo cheval-cavalier est une entreprise qui prend du temps et demande un investissement, une concentration et une rigueur qui pourraient nuire à la concentration sur le travail même de la pratique. De plus, il convient de garder en tête que l'ensemble des beaux principes équestres présentés par les écuyers comme D'Aure, Baucher, L'Hotte et leurs camarades ne sont généralement parfaitement maîtrisés que par… eux-mêmes. En effet, hormis quelques rares virtuoses équestres, la plupart des soldats devant manier sabre ou lance ne sont pas de grands cavaliers. Leur équitation est souvent plus empirique qu'issue de l'une des grandes théories françaises. Certains savent tout juste monter à cheval avant une première affectation dans la cavalerie, et une maîtrise trop importante de l'art équestre est parfois perçue comme un handicap au bon apprentissage des techniques militaires [30]. Aussi, il convient d'accorder une importance bien relativisée à la justesse de l'équitation appliquée. Savoir tenir en selle, diriger son cheval et tenir son sabre ou sa lance en même temps que les rênes sont les seules véritables exigences. Travailler avec l'équitation maîtrisée par les chevaux à notre disposition permet en outre de se concentrer sur autre chose que l'art équestre, car finalement, la forme n'est pas si importante.

34 Ce qui nous amène à notre dernier point : aucune méthode de combat à cheval ne s'attarde réellement sur le lien entre escrime et équitation, ces deux arts sont différenciés et relativement indépendants. Bien sûr, certains ouvrages généralistes sur la cavalerie comme celui de la Roche-Aymon [31] recommandent une équitation et une escrime dans le même tome. Mais le lien n'est jamais direct.

L'escrime est pour les bras, l'équitation pour le dos et les jambes. Bien sûr, il faut que les positions de base de l'escrimeur à cheval (point de départ des techniques) soient compatibles avec celles de l'équitation, mais elles doivent autant à la selle qu'à la maîtrise technique de l'art équestre.

35 Par ailleurs, l'équitation western est une équitation de travail, familiarisant les chevaux aux outils utilisés de la main libre (perche ou bâton). Les bousculades entre bêtes ainsi que les positions de départ sont très semblables à celle des équitations militaires, le compromis nous a donc paru tout à fait acceptable.

36 Il a cependant fallu quelques phases préalables d'entraînement et de familiarisation des chevaux, qui incluaient, sans rentrer dans les détails, des exercices d'entrechoquement de sabre (fig. 6) pour les habituer aux bruits de l'escrime, aux mouvements de lame autour de leur tête pour ne pas les effrayer, ou encore des tours de piste près des mannequins cibles, d'abord sans mouvement de bras, puis en les frappant avec les simulateurs de plus en plus énergiquement.

Figure 6.



William Haar (à pied) du centre équestre, supervisant un exercice d'entrechoquement de sabres.

Crédit : Ju Garry-Combet, CC BY-NC-SA 4.0.

37 Les principes de reconstitution des gestes restent identiques : lecture de la source, hypothèses de mise en mouvement à pied avant la

séance, puis pratique à cheval. Le matériel est également le même qu'en salle de combat : simulateurs de sabre ou de lance, protections corporelles, masques d'escrime… Le seul équipement supplémentaire propre au travail à cheval est la bombe d'équitation, portée même lors de phase sans affrontement entre expérimentateurs pour des raisons évidentes de sécurité. Les échauffements et moments d'apprentissages sont adaptés aux contraintes du travail à cheval, avec des exercices spécifiques. Des phases d'apprentissage de différentes techniques équestres, utiles pour la séance, précèdent régulièrement les exercices simulateurs en main. Elles sont destinées à renforcer les compétences en équitation des expérimentateurs, les rendant plus à l'aise et plus aptes à se diriger là où cela est nécessaire. Par exemple, la maîtrise des voltes et autres demi-tours sur les pattes arrière ou avant du cheval permet de réaliser certaines attaques ou parades décrites dans les sources.

38 Les limites particulières à la reconstitution à cheval peuvent être résumées par les points suivants.

- L'allure galop, la plus rapide et dégageant le plus d'inertie, n'est jamais utilisée pour le travail face à face, uniquement pour l'application de coups sur des mannequins cibles : le risque de blessures graves en cas d'attaque réussie et non parée est bien trop grand !
- Les coups destinés à frapper la tête du cheval ne sont jamais pratiqués en assaut, là encore le risque de blessure, cette fois de notre partenaire à quatre pattes, étant bien trop élevé. Ils sont seulement travaillés de pied ferme.
- Les techniques à la lance, plus dangereuses qu'au sabre, ne sont pratiquées qu'à allure réduite, au pas ou au trot léger (fig. 7).

Figure 7.



Exercice à la lance au pas.

Crédit : Photographie Gaelle Bernard, CC BY-NC-SA 4.0.

- Les séances s'arrêtent lorsque les chevaux montrent des signes de fatigue physique ou nerveuse, de stress ou simplement de lassitude ; aucune des personnes participant à ces phases pratiques ne souhaitait les pousser aussi rudement que dans les conditions de traitements des chevaux des casernes du XIXe siècle.

39 Enfin, de grandes phases de restitutions regroupant des dizaines de cavaliers et d'expérimentateurs à pied (fig. 8) ont également été organisées plus ponctuellement, comme lors des événements européens Rossfechten Symposium [32] ou lors de plusieurs éditions des Rencontres internationales d'AMHE de Dijon. Ces exercices, très utiles, facilitent le test de techniques ou de contextes d'applications qui ne sont pas accessibles à trois ou quatre personnes.

Figure 8.



Exercice fantassins contre cavaliers selon les techniques des méthodes Joseph Pinette (1832-1848).

Crédit : Photographie Laure Bornier, CC BY-NC-SA 4.0.

L'effort en uniforme

40 La dernière phase de mise en pratique, plus courte, mais aussi plus rigoureuse, a été consacrée à la pratique en uniforme, en tenue de soldat correspondant à l'escrime à pratiquer. Elle a eu lieu à l'institut Marey des sciences du mouvement à Dijon (université Bourgogne-Europe, INSERM, CNRS) avec l'aide bénévole et motivée de trois collègues et amis, Adrien Mater, Clémence Bonnet et Célia Ruffino de ce même institut. Avec l'expérience et les conseils précieux de ces derniers, nous avons pu mettre en place un protocole d'expérimentation original destiné à comparer l'effort et la fatigue causés par la pratique d'une escrime de guerre avec et sans uniforme, grâce à un simulateur léger d'entraînement et une vraie arme.

41 Si la méthode expérientielle est commune aux personnes se revendiquant du champ disciplinaire AMHE, il m'est rapidement

apparu utile et profitable de tenter une approche expérimentale plus rigoureuse, dotée d'un protocole strict, à l'image de ce qu'a réalisé Daniel Jaquet dans son travail de thèse, ou des recherches très intéressantes de Stéphane Salvan, cités plus haut. Ces derniers ont choisi d'étudier certains aspects de leurs recherches sur le combat en armure ou la gladiature avec des analyses chiffrées qui viennent compléter les données empiriques et sensorielles.

42 Par mon expérience de reconstitution historique, j'avais déjà eu l'occasion de ressentir la difficulté que peut représenter le port de l'uniforme complet du fantassin français, harnaché et chaussé (de la période 1860 à 1916) lors d'efforts physiques. Mais la sensation de gêne éprouvée n'est alors qu'un indice d'une piste à creuser, et est difficile à estimer. De plus je n'avais jusqu'alors pas eu l'occasion de réaliser des sessions complètes d'escrime en uniforme. Ces observations me firent poser l'hypothèse selon laquelle le port de la tenue de campagne entrave la pratique de l'escrime à la baïonnette. Il me restait à découvrir à quel point et à quel niveau. J'ai aussi cherché à répondre à une question qui découlait de ce constat, sur la différence entre la pratique de l'escrime à la baïonnette à l'entraînement, sans uniforme et avec des simulateurs, et la pratique réelle, en uniforme avec l'arme de dotation.

43 Avec l'aide précieuse des camarades du laboratoire Marey, j'ai écrit et réalisé un protocole destiné à répondre à ces interrogations. Il est rapidement apparu évident qu'une approche par comparaison d'exercices similaires s'imposait, où seuls les paramètres qui nous intéressent varient (fig. 9). Nous avons décidé de mettre en place quatre séries d'exercices identiques :

- sans uniforme avec un fusil d'entraînement en bois, un simulateur plutôt léger donc ;
- sans uniforme avec le vrai fusil de dotation correspondant à la période de l'uniforme (ici, 1870, avec le fusil Chassepot et sa baïonnette gentiment prêtés par un collectionneur) ;
- avec l'uniforme et le même fusil d'entraînement – l'uniforme reconstitué sur mesure a été réalisé par l'entreprise Héritage militaire, avec une qualité et une fidélité très satisfaisantes. Il est porté avec le brelage en cuir, les cartouchières et la baïonnette au fourreau, les havresacs et la gourde. Cette dernière est remplie d'eau et les cartouchières sont

lestées pour simuler le poids des cartouches. Les brodequins cloutés sont également portés. Seul le sac-paquetage manque, mais les sources (textuelles ou iconographiques) ne montrent pas d'entraînement avec celui-ci, dans leur immense majorité ;
- avec la même tenue d'uniforme et le fusil de dotation.

Figure 9.



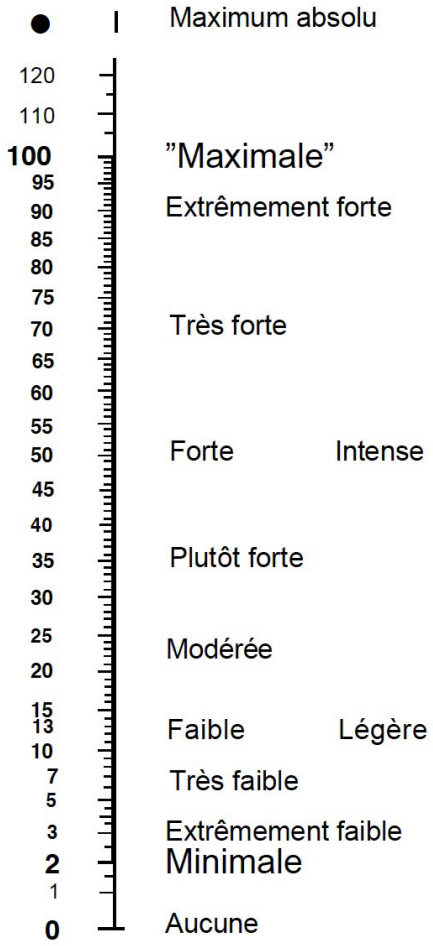
Test en uniforme sur le tapis roulant avec l'équipement de mesure du CO_2 rejeté.

Crédit : Ju Garry-Combet, CC BY-NC-SA 4.0.

44 En comparant ces différentes séries, on peut déceler des différences sur les paramètres mesurés : la quantité de dioxyde de carbone rejeté (pour l'étape sur tapis roulant), la quantité d'oxygène consommée dans le travail musculaire (plus l'effort est important, plus la quantité est élevée), le rythme cardiaque et la déperdition de force (pour le bras) avant et après l'exercice d'escrime. Ce dernier indicateur donne un indice de la fatigue accumulée durant l'exercice. Enfin, un placement de l'effort par la personne qui expérimente sur l'échelle de

Borg (fig. 10). Elle est présentée ici sur une échelle de 1 à 100, 0 étant l'absence d'effort et 100 étant l'effort maximal tolérable. Ce dernier peut être dépassé pour aller vers le maximum absolu, mais cela correspond à un effort insupportable qui ne peut être tenu et pousse à arrêter… Cet outil, couramment utilisé en science du mouvement, sert à déterminer les différences qui peuvent être importantes entre la réalité physique, biologique, et ce qui est perçu par la personne, influencée par le mental, ainsi un effort peut paraître moins important qu'il n'est, ou au contraire, plus difficile à réaliser que ce que le corps vit.

Figure 10.



La représentation de l'échelle de Borg utilisée lors des différentes phases d'expérimentation.

Crédit : Ju Garry-Combet, CC BY-NC-SA 4.0.

45 Chaque série d'exercices est constituée de la manière suivante : après un échauffement articulaire simple et rapide (quelques minutes), la première partie commence. Elle se déroule en trois phases de difficulté croissante sur le tapis roulant, en mesurant à chaque fois le rythme cardiaque, le taux de CO_2 et en exprimant l'intensité de l'effort ressenti sur l'échelle de Borg. Elle commence par huit minutes de marche, sans effort particulier ; puis, après une minute de récupération, huit minutes de marche rapide ; enfin, après une autre minute de récupération, une dernière série de huit minutes de course. Après un quart d'heure de récupération, la seconde partie, un exercice d'escrime, peut commencer. Là encore, on mesure le rythme cardiaque et l'effort ressenti, mais l'appareillage de mesure du CO_2, qui nécessite un équipement encombrant, est inutilisable dans un tel exercice qui requiert de se déplacer dans un large espace. En revanche, nous avons choisi de mesurer la déperdition de force sur la chaîne musculaire du bras avant et après l'exercice. Cela peut évidemment être décliné sur chaque chaîne musculaire, nous aurions par exemple pu tester le bras gauche, ou les jambes, mais cela nécessite un recalibrage long. Or, pour être pertinentes, les mesures doivent être réalisées sitôt après l'arrêt de l'exercice. Et le temps de faire une première mesure puis de recalibrer la machine, le corps aura déjà récupéré et ne sera plus dans les mêmes conditions pour la deuxième mesure, encore moins pour les suivantes, ce qui fausserait les résultats. Il a donc fallu n'en retenir qu'une, et nous avons choisi le bras droit, qui est fortement sollicité pour l'escrime à la baïonnette (c'est lui, notamment, qui soutient tout le poids de l'arme lors d'un coup lancé). Après la première mesure, donc, commence la série d'exercices à proprement parler, en trois phases de sept à huit minutes, constituées selon la progression ordinaire de la méthode ministérielle en vigueur en 1870, c'est-à-dire celle des chasseurs, incluse dans le règlement de 1852 et mise à jour en 1869. La première se compose d'exercices de déplacement, la deuxième est consacrée aux attaques, parades et ripostes prises une par une, enfin la troisième présente des mouvements combinés, avec de courtes pauses entre chaque (environ 30 secondes). C'est cette troisième phase qui constitue le pic de l'intensité de l'exercice, et c'est à sa fin, suite à cette grosse vingtaine de minutes d'exercice, que l'on demande la perception de l'intensité de l'effort sur l'échelle de Borg. Sitôt après, on mesure à nouveau la force du bras.

46 Cette expérience donne de précieuses indications sur la sensation de gêne éprouvée lors du port de l'uniforme : l'effort semble significativement plus important avec uniforme que sans, et plus important également avec le vrai fusil qu'avec un simulateur d'entraînement léger. Bien sûr, pour confirmer ces résultats, la répétition de l'expérience sur d'autres sujets, qui n'a pu être réalisée faute de budget [33], est nécessaire… Toujours est-il qu'avec cette première expérimentation, on constate que l'effort ressenti est fortement influencé par l'uniforme, mais les mesures réalisées n'expliquent pas complètement cette différence : le rythme cardiaque (corrélé à la consommation d'oxygène) semble avoir un rôle important, l'exercice sur le tapis roulant le montre, mais n'explique pas à lui seul le ressenti lors de l'exercice d'escrime. La fatigue musculaire y est bien présente, certes, elle participe évidemment au ressenti de l'effort, mais n'explique pas non plus totalement les différences entre chaque variation de condition.

47 Quels paramètres, alors, serait-il intéressant de mesurer pour trouver d'autres facteurs qui influent sur la perception de l'effort ? Nous avons noté plusieurs observations au cours de nos phases d'expérimentation, qui peuvent offrir quelques pistes. Nous pouvons déjà essayer de mesurer la perte de force sur d'autres muscles, notamment ceux des jambes. J'ai remarqué une gêne lors des déplacements en uniforme : le pantalon en toile de laine est inconfortable, les havresacs et la gourde ballottent et les brodequins glissent (nous avons même dû mettre de la bande adhésive dessous pour ne pas chuter lors des phases d'escrime !)

48 Une autre observation a été faite sur le moment : les exercices, surtout en uniforme, font énormément transpirer ; or, la toile de laine retient la transpiration et ne facilite pas le refroidissement du corps. À partir de là, deux mesures comparées peuvent être effectuées : la température corporelle pendant les exercices, avec un appareil adapté, et la perte en eau. Pour cela, on peut réaliser une pesée en sous-vêtements avant et après chaque exercice.

49 Finalement, et bien que logiquement imparfaite (il ne s'agit que d'un premier essai sans budget), cette expérimentation nous a apporté de précieuses pistes de réflexion. Le protocole nécessite finalement assez peu de modifications pour être optimisé :

ajouter des pesées pour la perte en eau, ce qui est très simple à réaliser ;
- essayer de mesurer la déperdition de force de la jambe plutôt que du bras ;
- mesurer la température corporelle avant et après chaque exercice, pour l'escrime, avant et après chacune des trois phases.

50 Et surtout, c'est le point le plus important pour la solidité des résultats, répéter l'expérience sur plusieurs personnes dans les mêmes conditions. En discutant avec mes collègues plus spécialistes, nous avons défini que huit à dix sujets représenteraient un minimum pour des résultats vraiment fiables.

51 Bien sûr, cette expérience peut être réalisée dans des conditions similaires pour les escrimes d'autres armes, d'autres moments et d'autres uniformes.

Comprendre en pratiquant

52 Restituer près de 150 leçons d'escrime, à pied ou à cheval, représente un travail colossal, et qui n'a pu être réalisé que parce que je l'avais entrepris bien avant le début de ces six années de thèse. En réalité, même plusieurs décennies ne pourraient suffire pour un travail sérieux sur autant de manuels. Les résultats obtenus n'ont été rendus possibles que par l'une des particularités de mon corpus : les escrimes de guerre ne sont pas si différentes les unes des autres, beaucoup de manuels se reprennent, copient presque mot pour mot les méthodes, ne changeant que les illustrations ou l'ordre des exercices. Les escrimes à la baïonnette ou à la lance restent finalement très semblables en près de 100 ans d'évolution, et c'est d'ailleurs l'un des points qu'a permis de confirmer la pratique. Si ces méthodes perdurent, si ces techniques ont une durée de vie si longue, c'est qu'elles fonctionnent.

53 La mise en pratique a montré que la plupart de ces méthodes sont réalisables, fonctionnelles, utiles et efficaces, mais elle a aussi permis de dénicher des impostures : certains manuels ne sont pas vraiment réalistes et n'ont aucun espoir d'être un jour appliqués par des soldats sur le champ de bataille. D'autres encore ne sont accessibles techniquement qu'à des escrimeurs d'un niveau bien supérieur à la moyenne. Certains, enfin, bien que parfaitement fonctionnels et efficaces, n'ont tout simplement pas été publiés à la bonne période.

Nous pouvons citer deux exemples de ce dernier cas : le manuel de sabre de l'adjudant Chambon [34], qui contient l'une des méthodes de sabre à pied pour officier les plus pertinentes, adaptées et redoutablement létales, dont l'originalité se situe dans l'usage du fourreau dans la main gauche comme arme secondaire. Mais elle a été publiée en 1911, à une période où les officiers n'utilisent plus vraiment le sabre pour combattre à pied, mais plutôt le revolver. De même, le manuel d'escrime à la baïonnette d'Alexandre Müller, publié dans les années 1820 [35] et universellement critiqué par les autres auteurs, n'est en réalité absolument pas mauvais. Il est simplement destiné à un usage dans le rang, et non en tirailleur, comme c'est le cas de tous les autres. Dans ces deux exemples, c'est le contexte et non leur qualité qui enterre ces méthodes.

54 Finalement, l'expérimentation en uniforme laisse à penser que, même avec la plus parfaite d'entre elles et un entraînement adapté, l'intensité physique exigée par ce type de combat, en plus du stress intense du champ de bataille, empêche la majorité des soldats d'exécuter correctement ces méthodes, particulièrement les moins expérimentés n'étant pas bien habitués à l'uniforme. C'est probablement l'un des facteurs qui explique la surreprésentation des corps d'élite et de vétérans, futurs commandos, dans les faits d'armes au corps à corps, et qui justifie la spécialisation qui s'opère entre 1914 et 1918.

NOTES

1 On pourrait citer par exemple les travaux de François Guillet ou Jean-Noël Jeanneney, en français, ou encore Robert Nye en anglais : François Guillet, *La mort en face. Histoire du duel de la Révolution à nos jours*, Paris, Flammarion, 2008 ; Jean-Noël Jeanneney, *Le duel. Une passion française (1789-1914)*, Paris, Seuil, 2004 ; Robert A. Nye, *Masculinity and Male Codes of Honor in Modern France*, Oxford, Oxford University Press, 1993.

2 Charles Ardant du Picq, *Études sur le combat, combat antique et combat moderne*, Paris, Ivrea, 1978 [1903].

3 Élodie Cabot, « Des corps traumatisés, témoins du conflit ? La bataille du Mans, 10-13 décembre 1793 », dans Walter Bruyère-Ostells, Benoît Pouget, Michel Signoli (dir.), *Des chairs et des larmes. Combattre, souffrir*,

mourir dans les guerres de la Révolution et de l'Empire 1792-1815, Marseille, Presses universitaires de Provence, 2020, p. 26-27.

4 Henry Nimier et Edouard Laval, *Les armes blanches, leur action et leurs effets vulnérants*, Paris, Félix Alcan, 1900.

5 François Cochet et Rémy Porte (dir.), *Dictionnaire de la Grande Guerre 1914-1918*, Paris, Robert Laffont, 2008, p. 101 ; Thierry Hardier et Jean-François Jagielski, *Combattre et mourir pendant la Grande Guerre* (1914-1925), Paris, Imago, 2001 ; Tim Ripley, *Bayonet Battle: Bayonet Warfare in the 20th Century*, Londres, Sidgwick & Jackson, 1999.

6 Stéphane Audoin-Rouzeau, *Les armes et la chair*, Paris, Armand Colin, 2009.

7 Cédric Marty, *À l'assaut ! la baïonnette dans la première guerre mondiale*, Paris, Vendémiaire, 2018.

8 Frédéric Chauviré, « Le problème de l'allure dans les charges de cavalerie du XVIe au XVIIIe siècle », *Revue historique des armées*, décembre 2007, (n° 249) [En ligne], URL : http://rha.revues.org/553 ;

Frédéric Chauviré, *La charge de cavalerie de Bayard a Seydlitz*, thèse de doctorat en histoire moderne sous la direction de Jean-Pierre Bois, soutenue en octobre 2009, université de Nantes.

9 Hervé Drévillon, *L'individu et la guerre, du chevalier Bayard au soldat inconnu*, Paris, Belin, 2013.

10 Dimitri Chavaroche, *L'extraordinaire de la guerre : le combat rapproché et le corps à corps sur le front de l'ouest pendant la Première Guerre mondiale*, thèse de doctorat en histoire à Paris I Sorbonne sous la direction de Alya Aglan et de Nicolas Offenstadt soutenue en janvier 2020.

11 *L'escrime de guerre dans l'armée française, de la Révolution à la Première Guerre mondiale : pratique et théorie du corps à corps dans la guerre moderne*, thèse de doctorat en histoire sous la direction de Philippe Poirrier et Hervé Drévillon, soutenue en novembre 2024, université de Bourgogne-Franche-Comté.

12 L'étonnante quantité de jeux de mots et d'expressions qu'amène ce sujet de recherche montre en réalité l'importance et le poids insoupçonné, peut-être même inconscient, du vocabulaire et champ lexical de l'escrime, du duel et des armes blanches dans notre culture et notre langage. Preuve s'il en est que ce n'est pas l'efficacité statistique d'un phénomène qui en mesure l'importance.

13 Et lorsque ce n'est pas le cas, on peut légitiment douter du succès de l'ouvrage. Cela concerne en général les rares textes réservés aux officiers déjà amateurs d'escrime, comme celui de J. de Saint-Martin en 1804 :

J. de Saint Martin, *L'Art de faire ses armes réduit à ses vrais principes*, Vienne, Jeanne Schrämble, 1804.

14 Les spécificités de l'escrime de guerre sont développées plus en détail dans : Ju Garry-Combet, « L'escrime de Guerre au XIXe et XXe siècle, des AMHE pas comme les autres », dans Olivier Dupuis et Ju Garry-Combet, (dir.), *Le sport, la mort, et le pâté en croûte*, Lille, Mars & Sol, 2026, p. 106. URL : https://solstices-project.com/produit/pdf-le-sport-la-mort-et-le-pate-en-croute.

15 Sur le site de la Fédération française d'escrime, URL : https://www.ffescrime.fr/wp-content/uploads/2023/08/GLOSSAIRE-ESCRIME-SPORTIVE-octobre-2022.pdf.

16 Comme l'explique le commandant Dérué, l'une des grandes figures de l'école d'escrime militaire du ministère de la Guerre, à Joinville-le-Pont, dans un ouvrage consacré à ce sujet : François Jules Dérué, *L'escrime dans l'armée*, Paris, Quantin, 1888.

17 Voir par exemple l'article résumant ce type d'approche de Blandine Bril : Blandine Bril, « Description du geste technique : Quelles méthodes ? », *Techniques & Culture*, n° 54-55, 2010, https://doi.org/10.4000/tc.5001.

18 Audrey Tuaillon Demésy, « Pratiquer les AMHE aujourd'hui : entre reconstitution, expérimentation et innovation », *e-Phaïstos*, n° IV-1, 2015, https://doi.org/10.4000/ephaistos.669.

19 Il est important de préciser que la discipline n'est pas la création d'Anglo, il s'agit plutôt d'un ensemble de pratiques issues des milieux de la reconstitution historique costumée, dont il a saisi, défini puis présenté les intérêts historiques. Sydney Anglo, *The Martial Arts of Renaissance Europe*, New Haven, Yale University Press, 2000.

20 Fabrice Cognot, *L'armement médiéval. Les armes blanches dans les collections bourguignonnes. x^e^-xve siècles*, thèse de doctorat en archéologie sous la direction de Paul Benoit, soutenue le 29 mars 2013, université Paris 1 ; Fabrice Cognot (dir.), *Maîtres et techniques de combat à la fin du Moyen Âge et au début de la Renaissance*, Paris, Association pour l'édition et la diffusion des études historiques, 2006 ; Pierre-Henry Bas, *Le combat à la fin du Moyen Âge et dans la première modernité : théories et pratiques*, thèse

de doctorat en histoire sous la direction de Bertrand Schnerb, soutenue le 28 novembre 2015, université Lille 3 ; Gilles Martinez, *Des gestes pour combattre. Recherches et expérimentations sur le combat chevaleresque à l'époque féodale : l'exemple du Roman de Jaufré (Paris, BnF, ms. fr. 2164)*, thèse de doctorat en histoire sous la direction de Daniel Le Blévec et de Martín Alvira Cabre, soutenue le 26 juin 2018, université Montpellier 3 ; Pierre-Alexandre Chaize, *Les arts martiaux de l'Occident médiéval : comment s'écrit et se transmet un savoir gestuel à la fin du Moyen Âge*, thèse de doctorat en histoire sous la direction de Bruno Laurioux, soutenue le 30 septembre 2016, Université Paris-Saclay Panthéon Sorbonne.

21 Voir notamment Daniel Jaquet, *Combattre en armure à la fin du Moyen Âge et au début de la Renaissance d'après les livres de combat*, thèse de doctorat en histoire sous la direction de Franco Marenzoni, soutenue le 23 décembre 2013, université de Genève ; *L'art chevaleresque du combat, le maniement des armes à travers les livres de combat (XIVe-XVIe siècles)*, Neuchâtel, Alphil, 2012 ; *En garde ! Le maniement des armes à travers les âges*, Neuchâtel, Alphil, 2019.

22 Voir notamment Stéphane Salvan, Florence Maqueda, Charles Pontonnier, « Un exemple d'archéologie du geste martial : les guerriers de Paestum », *Armes et Guerriers*, n° S3078, 2022.

23 Mes deux ouvrages respectivement consacrés à l'escrime à la baïonnette et à l'escrime au sabre abordent en détail les problématiques relatives aux simulateurs pour ces deux armes, plus qu'il serait pertinent de le faire ici. Ju Garry-Combet, *La baïonnette, histoire d'une escrime de guerre*, Paris, L'œil d'or, 2016 et *Combattre au sabre dans l'armée française XIXe-XXe siècle*, Brazey-en-plaine, Édition du Brevail, 2020 (ouvrages publiés sous mes anciens nom et prénom).

24 Un assaut en escrime est un exercice d'application à vitesse réelle des techniques apprises, entre deux partenaires. Il a lieu généralement avec des armes sécurisées, que l'on nomme aussi « simulateurs », des protections corporelles plus ou moins légères et se déroule le plus souvent sous la supervision d'un tiers, maître d'armes (en escrime olympique), instructeur, arbitre ou, dans notre cas particulier, expérimentateur d'AMHE.

25 Néologisme employé dans le milieu de l'escrime pour désigner les pratiquants de l'escrime à la baïonette.

26 Avant que la crise du Covid ne mette subitement fin à nos activités et ne force William à déménager.

27 Notamment : Frédéric Chauviré & Bertrand Fonck (dir.), *L'âge d'or de la cavalerie*, Paris, Gallimard, 2015 ; Daniel Roche, (dir.), *Le cheval et la guerre, du xve au xxe siècle*, Paris, Association pour l'académie d'art équestre de Versailles, 2002.

28 Le nom d'écuyer est utilisé pour désigner les cavaliers maîtrisant le mieux l'art équestre et qui généralement l'enseignent à des élèves.

29 Ce que les spécialistes de l'histoire de l'équitation font déjà très bien. Voir notamment Daniel Roche, *La culture équestre de l'Occident, xvie-xixe siècle. L'ombre du cheval. Tome III. Connaissance et passion*, Fayard, Paris, 2015, ou en plus concis l'article de Jean-Pierre Digard, « Équitation militaire et équitation académique : histoire et enseignement d'un antagonisme pluriséculaire », dans Daniel Roche, (dir.), *Le cheval et la guerre*, *op. cit.*, p.95

30 Frédéric Chauviré, *La charge de cavalerie de Bayard a Seydlitz*, *op. cit.*

31 Antoine Charles Étienne Paul, comte de la Roche-Aymon, *Des troupes légères, ou Réflexion sur l'organisation, l'instruction et la tactique de l'infanterie et de la cavalerie légère*, Paris, Magimel, Anselin et Pochard, 1817.

32 Ces événements sont consacrés à l'histoire du combat à cheval. Un article résumait la première édition en 2016 : « Aisne : Un stage international d'arts martiaux à cheval jusque dimanche à Barisis », *L'Ardenais*, 12 août 2016, https://www.lardennais.fr/art/783131/article/2016-08-12/aisne-un-stage-international-d-arts-martiaux-a-cheval-jusque-dimanche-a-barisis.

33 L'expérience requiert un budget important qui n'était pas à ma disposition, l'uniforme reconstitué représente un coût d'environ 1 500 € par personne (pour être à la bonne taille), le simulateur utilisé, produit chez Black Armory, coûte 150 € et un fusil d'époque entre 1 000 et 2 000 € selon les modèles. La location du matériel de mesure en laboratoire et des techniciens compétents pour l'utiliser peut là encore représenter un budget conséquent, selon les laboratoires.

34 Augustin Chambon, *Du sabre à pied. Conseils pratiques sur son emploi en campagne*, Paris, Henri Charles-Lavauzelle, 1911, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3209276/f1.item.texteImage.

35 Alexandre Müller, *Maniement de la baïonnette, appliqué à l'attaque et à la défense de l'infanterie*, Paris, Moreau, 1828.

ABSTRACTS

Français

Cet article explore la place et la compréhension de l'escrime militaire du XVIIIe au début du XXe siècle, longtemps négligée par l'historiographie. S'appuyant sur un vaste corpus d'environ 150 manuels militaires (1789-1920), cet article trace un panorama de la diversité des pratiques : escrime à la baïonnette, au sabre (à pied ou à cheval), à la lance, ou encore exercices gymniques préparatoires comme la canne. Ces méthodes, conçues pour des soldats peu formés, privilégient des gestes simples, brefs et polyvalents. Cependant, leur étude purement textuelle se heurte à des limites : les auteurs sont partiaux, les témoignages de combat rares et les choix officiels souvent autant pédagogiques que politiques. Les recherches présentées ici ont ainsi adopté une approche expérimentale fondée sur la reconstitution gestuelle inspirée des arts martiaux historiques européens (AMHE). Ces phases de mise en pratique ont consisté à reproduire les gestes décrits dans les manuels (à pied, en salle d'armes, puis à cheval) grâce à des simulateurs d'armes, en respectant la sécurité et en observant les réactions corporelles (équilibre, fatigue, efficacité). Ces essais révèlent les forces et les faiblesses des différentes méthodes : certaines se montrent réalistes et fonctionnelles, d'autres inapplicables ou réservées à des escrimeurs experts. La pratique à cheval exige des adaptations spécifiques, à commencer par un compromis entre capacités actuelles des chevaux et des cavaliers et proximité avec l'équitation militaire de l'époque. Une troisième phase d'expérimentation a été menée à l'institut Marey de Dijon : elle apporte des données chiffrées sur l'impact physiologique du port de l'uniforme et du maniement réel d'un fusil Chassepot lors de la pratique de l'escrime à la baïonnette. Les résultats mettent en évidence une augmentation nette de l'effort ressenti et de la fatigue musculaire, confirmant que les conditions réelles rendaient ces gestes bien plus éprouvants qu'à l'entraînement. Ces travaux démontrent que la compréhension des techniques d'escrime de guerre gagne à passer par la pratique incarnée : cela permet d'évaluer la faisabilité, la pertinence et l'efficacité des gestes historiques. L'archéologie expérimentale, en redonnant chair à ces escrimes oubliées, découvre donc plus qu'un art du geste, elle est un laboratoire sensoriel croisant le culturel, où s'expriment la matérialité de la guerre et de la formation du soldat.

English

This article examines the place and meaning of military fencing from the eighteenth to the early twentieth century – a field long overlooked by military historiography. Drawing on a corpus of around 150 military manuals (1789–1920), this study offers an overview of the diversity of practices: bayonet fencing, sabre fencing on foot and on horseback, lance techniques, and preparatory exercises such as cane fighting. Designed for soldiers with limited training, these methods favoured short, direct, and versatile

movements. A purely textual approach, however, proves insufficient. The authors of these manuals were often biased, eyewitness accounts of hand-to-hand combat are rare, and official regulations were shaped as much by pedagogy as by politics. This research thus adopts an experimental and embodied methodology inspired by Historical European Martial Arts (HEMA). The experiments involved reenacting the gestures described in historical sources – first on foot, then on horseback – using safe weapon simulators to analyse balance, fatigue, and technical efficiency. These tests revealed which methods were realistic, which were overly complex, and which required expertise beyond the reach of most soldiers. Work on horseback demanded additional adjustments to balance historical accuracy with the practical abilities of today's horses and riders. A third phase was conducted at the Marey Institute (Dijon) to measure the physiological effects of wearing a full period uniform and handling an actual Chassepot rifle. The results clearly show increased effort and muscular fatigue, confirming that while these techniques were viable in training, their execution under real combat conditions was considerably more taxing. Ultimately, this study demonstrates that understanding military fencing requires embodied experimentation. Experimental archaeology, by bringing these forgotten practices back to life, reveals more than the art of movement: it becomes a sensorial and cultural laboratory, where the materiality of war and the making of the soldier meet.

INDEX

Mots-clés
escrime, AMHE, sabre, baïonnette, xixe siècle, arts et sciences militaires, cavalerie, combat corps à corps

Keywords
fencing, HEMA, sabre, bayonet, 19th century, military art and science, cavalry, hand to hand fighting

AUTHOR

Ju Garry-Combet
Laboratoire LIR3S UMR 7366 CNRS, université Bourgogne Europe
IDREF : https://www.idref.fr/197721370
ISNI : http://www.isni.org/0000000464127377

La musique ancienne historiquement informée comme histoire expérimentale du sensible

Historically Informed Early Music as an Experimental History of the Sensory

Cyril Lacheze and Marion Weckerle

DOI : 10.35562/theia.745

Copyright
CC BY-NC-SA 4.0

OUTLINE

Musique et histoire appliquée
Instruments et techniques de jeu
  Retrouver les instruments anciens
  Restituer les techniques de jeu
À la recherche du paysage sonore
  Quelle musique ?
  De la musique au paysage musical
Conclusion

TEXT

Musique et histoire appliquée

1 Dynamique à la fois parallèle, et parfois antérieure, et partie intégrante du *material turn* qu'a connu la recherche en histoire [1], l'histoire appliquée a contribué au renouvellement de l'approche d'un nombre important et croissant de thématiques, ajoutant une démarche concrète et sensible à une connaissance avant tout livresque et discursive, tout en portant un ensemble spécifique de problématiques épistémologiques et méthodologiques. Cette conception est fondamentalement distincte de celle de l'archéologie expérimentale, produisant des résultats intégrables de plein droit dans la démarche archéologique ou historique [2], mais ne portant pas sur l'expérience vécue ou, sauf exception, sur la perception

sensorielle de l'acteur. L'histoire appliquée, quasiment synonyme de reconstitution, consiste, à partir des conclusions des sciences historique et archéologique, à reproduire concrètement des éléments sous la forme d'un jeu de rôle sérieux, scientifiquement informé : elle est historiquement informée. Le sensible se place ici au cœur de la démarche, permettant de vivre un aperçu concret d'une réalité passée ou d'évaluer des hypothèses par l'expérience. En revanche, les conclusions qui peuvent être tirées de ces expériences sont souvent difficilement quantifiables ou formalisables. De plus, si ce jeu de rôle n'est pas intrinsèquement un jeu, sa dimension ludique et plaisante est indéniable, et la valeur historique d'une telle pratique est variable sur un continuum allant du quasi-scientifique à l'évocation ludique ou artistique. Enfin, là où le discours scientifique se doit de reconnaître une absence d'information, le praticien de l'histoire appliquée se voit souvent forcé de remplir ces manques pour des raisons de praticité, plausibilité ou sécurité : une personne réalisant une reconstitution ne saurait marcher nu-pied sous prétexte que le modèle exact de chaussures du contexte considéré est inconnu.

2 Quelques exemples choisis donnent un aperçu de pratiques remarquables ou typiques, avec leurs placements multiformes sur ce continuum d'historicité. Certains cas d'histoire appliquée découlent directement d'une démarche scientifique, comme le château de Guédelon, construction *ex-nihilo* d'un château fort du XIIIe siècle effectuée en utilisant les connaissances actuelles sur les techniques de l'époque [3] ; ou encore l'expédition du Kon-Tiki en 1947, visant à tester la faisabilité d'une traversée du Pacifique sud avec les techniques précolombiennes [4]. Plus extrême, l'expérimentation de Conrad Anker et Leo Houlding en 2007 avait pour but de tenter l'ascension de l'Everest avec une copie des équipements de l'expédition de George Mallory et Andrew Irvine en 1924 – les alpinistes allant jusqu'à décrocher temporairement une échelle mise en place en 1975, afin de restaurer les conditions originelles d'ascension [5]. Une forme d'histoire appliquée beaucoup plus courante est celle des arts martiaux historiques européens : cette discipline consiste à reproduire les modalités de formes de combats anciennes. Le degré de concordance entre les informations historiques et la pratique restituée peut varier, en fonction d'impératifs de sécurité, mais aussi du degré d'intérêt des

participants pour cet aspect scientifique, certains s'étant penchés sur le sujet jusque dans des recherches doctorales [6], d'autres privilégiant une approche plus ludique et sportive. Ainsi, un grand nombre de domaines sont concernés par le développement de tels mouvements de reconstitution, y compris sans lien avec la recherche universitaire.

3 L'objectif de ces approches étant de retrouver les aspects sensoriels de systèmes historiques, les domaines axés sur la mise en œuvre des sens en ont logiquement également développé, sous l'impulsion d'universitaires ou de techniciens intéressés par l'historicité de leur discipline. Le domaine du son ne fait pas exception, initialement d'un point de vue avant tout analytique [7], puis en y ajoutant une restitution concrète des paysages sonores historiques. On peut citer Mylène Pardoen, qui précise le rapport de l'archéologie du paysage sonore aux sons du passé : dans une volonté de précision scientifique, elle « s'appuie sur des enregistrements de bruits et de sons présents dans notre environnement sonore actuel [...]. Si le son a totalement disparu [...], l'archéologue ne l'invente pas [8]. » Il s'agit là du positionnement scientifique le plus rigoureux, limitant la possibilité de reconstituer les environnements sonores pour lesquels des éléments sont manquants. La possibilité de laisser ces espaces sonores « blancs » est toutefois une solution peu acceptable si l'on s'intéresse aux aspects musicaux du paysage sonore. Du fait de l'existence de normes, explicites ou non, et parce que celles-ci n'étaient pas forcément suivies, il est impossible d'avoir connaissance dans ses moindres détails d'un tel paysage un tant soit peu ancien, même lorsque des enregistrements existent. La reconstitution suppose donc d'avoir conscience de ces lacunes et de chercher à les combler en reconstituant l'absent, ou en le restituant au mieux à partir de faisceaux d'indices à disposition.

4 Une démarche proche existe dans le domaine musical, sous le nom de musique ancienne historiquement informée. Elle provient du milieu des musiciens, dont certains ont cherché à retrouver une manière « plus authentique » de jouer des musiques perçues comme anciennes, dont les normes d'exécution avaient évolué depuis leur création. Ce mouvement s'est structuré à partir du tournant des années 1970, prenant une certaine ampleur dans le paysage musical mondial et évoluant de concert avec la musicologie universitaire ; il a abouti à la création d'établissements d'enseignement spécialisés

(Schola Cantorum Basiliensis à Bâle, Centre de musique baroque de Versailles), et constitue actuellement une branche à part entière de la pratique musicale savante occidentale. La musique ancienne historiquement informée reste attachée à une démarche dans laquelle les instruments, leur technique de jeu, les éléments stylistiques ou encore le contexte d'exécution peuvent être diversement fidèles aux sources historiques.

5 Nous souhaitons proposer ici une exploration des possibilités d'une histoire appliquée ou restituée de la musique ancienne, en particulier du XVIIe siècle [9]. Cette démarche se place donc à l'un des extrêmes peu pratiqués du spectre de la musique historiquement informée, à savoir proposer des restitutions musicales plausibles, au plus près des sources. Nous présentons ici des premières pistes de recherche explicitant les enjeux et résultats potentiels d'une telle démarche, en nous appuyant sur les travaux liés à un projet spécifique que nous portons, intitulé Bierfiddlern, dont l'objectif est de restituer la pratique des musiciens populaires de l'Europe germanique et centrale du XVIIe siècle. Ce sujet précis est particulièrement adapté à une recherche historique approfondie, car presque inabordé aussi bien d'un point de vue historiographique que sur la scène musicale actuelle. Dans un premier temps, nous aborderons les aspects matériels et techniques de cette recherche, avant de nous pencher sur la musique elle-même et les éléments contextuels permettant de l'insérer dans un paysage sonore historique. Nous nous attacherons, comme démonstration de l'intérêt d'une attention accrue portée au contexte historique précis dans la démarche de restitution, à présenter spécifiquement des éléments documentés pour le XVIIe siècle, en pointant quelques différences notables par rapport à leurs évolutions du début du XVIIIe siècle, généralement mieux connues.

Instruments et techniques de jeu

Retrouver les instruments anciens

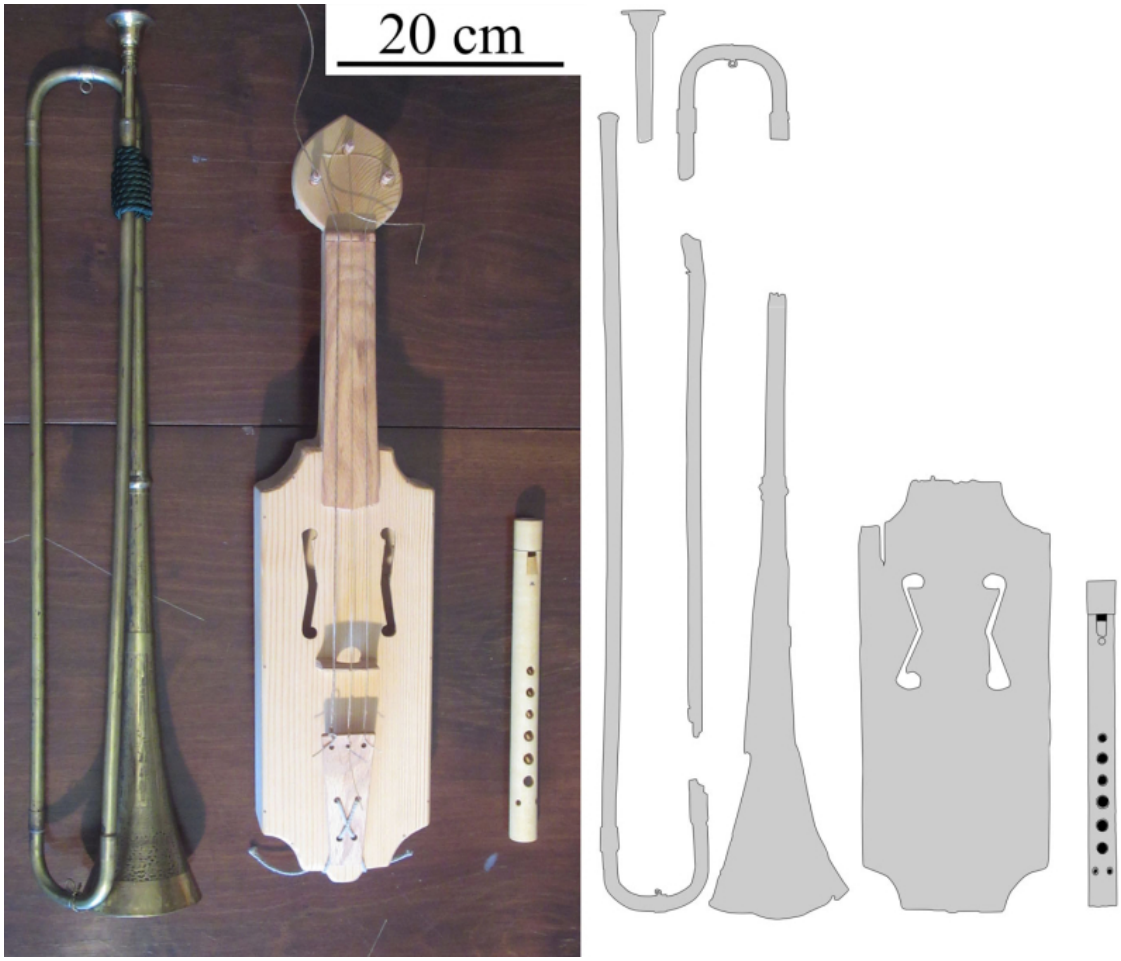
6 Une reconstitution du paysage musical passe par la reconstitution de sa matérialité. Le jeu sur des instruments réellement anciens est pratiqué notamment pour les cordes frottées, mais ces instruments

ont été altérés pour correspondre aux standards en évolution et ne sont donc pas utilisables pour cette démarche historique. Il convient soit de les « rétro-modifier », soit de construire des instruments neufs reproduisant ce qu'avaient pu être les exemplaires originaux. Ceci suppose dans les deux cas une étude organologique approfondie et un engagement important en recherche, temps et moyens pour le facteur, devant parfois remettre au point des techniques, des outils et des gabarits, souvent par essais successifs, sous peine d'un résultat moyennement satisfaisant [10].

7 Les instruments conservés dans des musées constituent une source majeure pour une telle étude, mais ils ne sont généralement pas jouables. De plus, leur histoire a pu leur valoir de multiples réparations et modifications, difficiles à retracer avec exactitude ; on pourra mentionner les instruments recoupés [11] ou les embouchures postérieures à l'instrument proprement dit, mais les altérations sont souvent plus subtiles. Enfin, un biais peut être induit par la survivance même de ces instruments : ceux de grande qualité et/ou liés à un statut social élevé sont surreprésentés par rapport à ceux qui sont typiques de leur époque, et encore plus à ceux purement populaires ou de piètre qualité. Le recours à l'archéologie peut donc s'avérer plus intéressant dans une optique historienne. Les découvertes effectuées fournissent un échantillon généralement plus représentatif de la pratique courante et figé dans un contexte souvent bien documenté. Les fouilles livrent quelquefois des instruments, spécifiquement dans des contextes humides, notamment les épaves de bateaux (fig. 1) : citons le Mary Rose (1545), ayant révélé deux vièles [12] de forme rectangulaire, un galoubet inhabituellement long, et la seule douçaine connue à ce jour [13]. S'y ajoutent des trompettes, moyens de signalement ou cargaison : on connaît ainsi une épave du XVIe siècle en Croatie ayant livré une dizaine d'instruments [14] et des épaves hollandaises [15]. Sur la terre ferme, les artefacts sont souvent brisés et jetés dans des latrines, ce dont la Pologne a livré un certain nombre d'exemples : plusieurs instruments à Elbląg (XVe siècle), dont une cobza et une flûte à bec [16], ou encore le cordophone de Płock, une autre vièle à l'aspect anguleux (XVIe siècle) [17]. On peut y ajouter les milieux froids : le campement où hiverna l'équipage de Willem Barentsz en Nouvelle-Zemble (hiver 1596-1597) contenait un traverso très bien préservé [18].

Dans les milieux plus habituels, la conservation est nettement moins probable, excepté parfois pour le métal et le verre, comme pour la surprenante trompette en verre du XVIIIe siècle découverte à Ephrata Cloister, en Pennsylvanie [19].

Figure 1.



Reproductions d'instruments connus par l'archéologie, collection Cyril Lacheze et Marion Weckerle, photo Marion Weckerle. De droite à gauche : flûte d'Elbląg (XVe siècle), copie Terry Mann, 2023 ; vièle de l'épave du Mary Rose (coulé en 1545), copie Michael Stibane, 2023 ; trompette Lissandro Milanese de l'épave Scheurrak SO1 (1589), copie de la trompette Cyril Lacheze et Marion Weckerle sous la direction de Tony Esparis et Nikolai Mänttäri, copie de l'embouchure Tony Esparis, 2025.

Crédits : dessin assisté par ordinateur (DAO) Cyril Lacheze d'après Popławska 2005, Alburger 2000 et Van der Heide 1996, CC BY-NC-SA 4.0, photographie Marion Weckerle, CC BY-NC-SA 4.0.

8 Les instruments trouvés au sein de bâtiments, avec généralement une bien meilleure conservation, sont assimilables à des découvertes archéologiques. L'exemple le plus spectaculaire est l'instrumentarium

de la cathédrale de Freiberg, en Saxe (fig. 2). Des statues d'anges musiciens datées de 1594 tiennent une trentaine d'instruments, dont les deux tiers sont de vrais exemplaires provenant d'ateliers de lutherie des environs, ce qui constitue une ressource unique pour la reconstruction de violons, cornets, cistres, chalemies ou encore harpes du tournant du XVIIe siècle [20]. Les formes observées présentent des variantes importantes par rapport aux standards habituels : la famille des violons comprend des instruments de tailles presque inconnues par ailleurs (sopranino, ténor), avec de grandes différences techniques et une esthétique très peu commune. De même, les cornets sonnent juste en employant un doigté inhabituel. Cette étrangeté récurrente, à Freiberg comme dans plusieurs exemples précédents, tient au fait que ces instruments sont les témoignages de factures localisées dans le temps et l'espace, de traditions régionales ayant ensuite disparu face à l'adoption généralisée de modèles spécifiques issus d'une ou de quelques-unes de ces traditions – il s'agit donc plutôt d'une variabilité constituant alors une norme, devenue par la suite une exception. Des découvertes fortuites de tels exemplaires de facture courante et/ou locale sont réalisées de temps à autre (fig. 3) : le nyckelharpa du XVIe ou XVIIe siècle de Mora en Suède [21] ; la douzaine d'instruments à anche double de la cour de Rožmberk, à la même époque en Bohême [22] ; un très grand tambour militaire de 1604 à Muñoveros en Espagne [23] ; une trompette de 1650 signée Wolffgang Birckholtz suspendue au mur de l'église de Belitz, en Allemagne [24] ; ou encore l'archet de violon du tournant du XVIIIe siècle trouvé dans l'église de Klosterneuburg, en Autriche [25]. Ces artefacts peuvent parfois être mis en relation avec des exemplaires muséaux perçus comme mineurs, qui relèvent du même type de traditions localisées : des embouchures de cornets à bouquin très peu profondes aux musées de Munich et de Vienne [26] ; les très rares cornettinos muets du musée de Vienne [27] ; plusieurs immenses traversos basses [28] ; quelques mirlitons, instruments enfantins assimilables à des kazoos [29] ; ou encore la trentaine de sopranos, ténors et basses de violon de l'école régionale alémanique du XVIIe siècle, avec leurs formes et leurs décorations typiques [30].

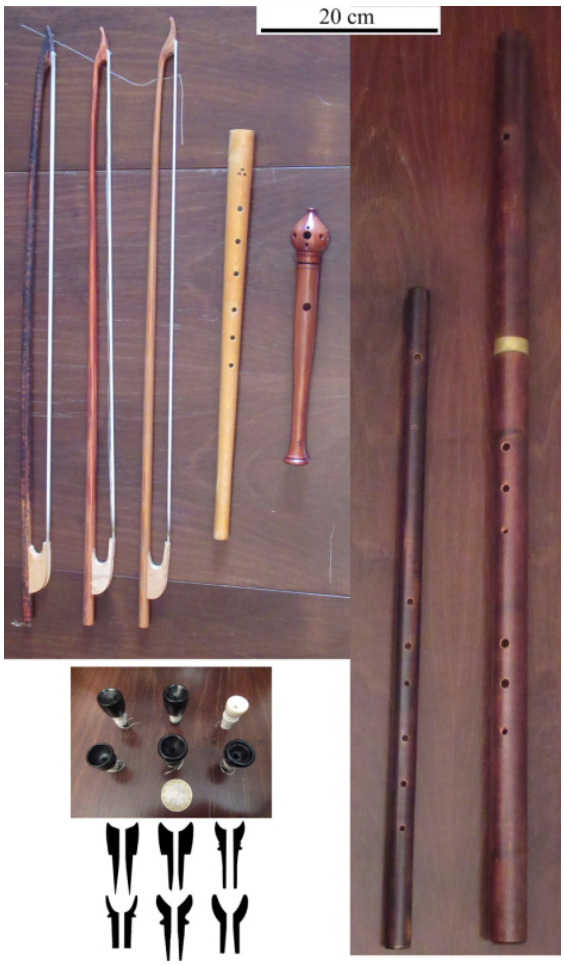
Figure 2.



En haut, reproductions d'instruments de l'instrumentarium de Freiberg, 1594, collection Cyril Lacheze et Marion Weckerle. En bas, leurs équivalents dans le « Theatrum Instrumentorum » de Prætorius, 1620, pl. XIII, XVI, XXI.

De gauche à droite : cornet muet, copie Fritz Heller, v. 2001-2004 ; violon sopranino, copie Olivier Pont, v. 2010-2015 ; violon soprano, copie Olivier Pont, 2016 ; violon ténor (épaisseur réduite), copie Olivier Pont, 2025 ; cistre (tête modifiée), copie Ugo Casalonga, 2023. Crédit photographique : Marion Weckerle, CC BY-NC-SA 4.0.

Figure 3.



Reproductions d'instruments trouvés dans des bâtiments ou des musées, collection Cyril Lacheze et Marion Weckerle. En haut à gauche, archet de l'église de Klosterneuburg (Vienne, Kunsthistorisches Museum, SAM 712), v. 1683-1725, de gauche à droite copies d'Elio de Miranda, 2025 et d'Eitan Hoffer, 2020 et 2021 ; cornettino muet (Vienne, Kunsthistorisches Museum, SAM 230), XVIe siècle, copie de Siem Van der Veen, 2024 ; mirliton (Budapest), XVIIe siècle, copie de Thomas Rezanka, 2018. À droite, traversos ténor (Vérone, Academia Filarmonica, 13282), v. 1570-1600, et basse B. Vasel (Bologne, Museo Civico, 3289), XVIIe siècle, copies de Filadelfio Puglisi, décennie 1980. En bas à gauche, embouchures de cornet à bouquin, rangée du haut XVIe-XVIIe siècles, rangée du bas XVIIIe-XIXe siècles, copies de Patrick Sabo, 2022-2023 ; coupes des mêmes embouchures d'après Reidemeister 1981

Crédits : photographies Marion Weckerle, CC BY-NC-SA 4.0, DAO Cyril Lacheze, CC BY-NC-SA 4.0.

9 Les modalités d'étude de ces instruments peuvent varier selon leur nature et leurs conditions de découverte et de conservation. De manière générale, une analyse organologique complète se doit cependant de faire appel à des compétences issues de l'archéologie,

de l'histoire, mais également de la lutherie, un facteur étant plus susceptible de savoir identifier et interpréter des traces techniques spécifiques à son métier. Concernant l'artefact en lui-même, on peut en particulier mentionner la nécessité d'évaluer son historicité, en prenant en compte sa « biographie » et sa taphonomie, de reconstituer autant que possible les différents états des pièces ayant été modifiées, ou encore d'identifier les matériaux et méthodes de fabrication employées. Ces études peuvent faire appel à des procédés archéométriques avancés, par exemple la datation au carbone 14 [31], le scanner 3D, la tomographie [32] ou encore l'impression tridimensionnelle pour jouer une copie de l'instrument [33].

10 L'histoire des instruments peut également être documentée par des sources historiques imprimées ou manuscrites – spécifiques à un instrument ou au contraire de portée générale [34] –, mais aussi iconographiques, et parfois ethnographiques dans le cas d'instruments populaires [35]. Ces différents médiums renseignent même quelquefois sur des instruments presque totalement inconnus par ailleurs. Le traité incontournable du XVIIe siècle est certainement le « Theatrum Instrumentorum » du *Syntagma Musicum* de Michael Prætorius, publié à Wolfenbüttel en 1620 [36]. Il permet d'observer des gravures et descriptions de plusieurs unicums matériels, corroborant l'intérêt et l'historicité de ceux-ci (fig. 4). On y retrouve les violons sopranino et ténor de Freiberg, une représentation de nyckelharpa si proche de l'instrument de Mora que ce dernier aurait pu être réalisé à partir du livre, ou encore les tambours et traversos de grandes dimensions, lesquels sont également très présents dans certaines représentations de mercenaires du XVIe siècle [37]. Certains instruments qui y sont décrits n'ont pas été préservés, et ces descriptions sont ainsi le seul moyen de les restituer : on peut mentionner la cornamusa, la flûte à bec *garklein* ou encore le *großer Bock*, une cornemuse basse aux pavillons en corne [38]. Soulignons également l'intérêt du développement, sur Internet, de bases de documentation collaboratives, institutionnelles ou ouvertes : le Musical Instrument Museums Online (MIMO) pour les instruments de collections muséales [39], l'International Music Score Library Project (IMSLP) et le répertoire international des sources musicales (RISM) pour les livres et partitions [40], ou encore le Bowed Strings

Iconography Project (BSIP) pour l'iconographie et quelques exemplaires archéologiques d'instruments à cordes frottées [41].

Figure 4.



Reconstitutions d'instruments figurés dans le « Theatrum Instrumentorum » de Prætorius, 1620, avec les planches correspondantes (pl. IX, XI, XII et XXI), collection Cyril Lacheze et Marion Weckerle. En haut, flûtes à bec ténor, alto, soprano, sopranino et *garklein*, copies de Christoph Hammann, 2020-2025, ainsi qu'une flûte *garklein* à quatre trous (comme indiqué par Prætorius) par Terry Mann, 2024. En bas, *großer Bock* et cornamusa contrebasse, copies de Jürgen Ross, 2020 ; scheitholt, copie de Carl Gotzmer, 2026. Il n'existe pas de gravure de cornamusa mais seulement une description textuelle ; nous donnons la gravure du schryari basse, censé s'en rapprocher en plus court.

Crédit photographique : Marion Weckerle, CC BY-NC-SA.

Restituer les techniques de jeu

11 La cohérence de cette approche suppose la restitution non seulement des instruments eux-mêmes, mais également des techniques de jeu mises en œuvre à leur époque de création et

d'utilisation. Comme pour la lutherie, ces techniques doivent être identifiées puis reconstituées par les musiciens, supposant un processus d'apprentissage de gestes, de formation de l'oreille et de développement d'habitus techniques spécifiques, afin de former un ensemble de techniques du corps maîtrisé de manière naturelle, et le cas échéant distinct d'autres méthodes précédemment apprises par l'instrumentiste.

12 Nous détaillons ci-après deux cas permettant d'appréhender l'apport essentiel d'une approche historique des sources sur la technique de jeu. Le premier est la tenue du violon, assez bien documentée par les traités, dont une douzaine existent pour le XVIIe et le premier tiers du XVIIIe siècle, et quelques centaines de sources iconographiques [42]. Cinq des sept traités du XVIIe siècle évoquant cette question, qu'ils soient allemands, anglais ou français, mentionnent uniquement une tenue située plus ou moins au niveau de la poitrine [43], et les deux autres indiquent cette même tenue comme existante, voire dominante, et signalent des possibilités de positionnement plus haut, contre le cou, mais aussi plus bas [44]. Une transition semble s'être effectuée pendant le premier tiers du XVIIIe siècle [45], avec une réelle implantation de la tenue haute, la quasi-totalité de la quinzaine de traités rédigés dans la période débutant en 1738 ne présentant plus que celle-ci [46], à l'exception notable de Leopold Mozart qui, en 1770, citait encore la tenue basse comme « très agréable à la vue des auditeurs, surtout, quand on tient le Violon librement et sans avoir un air gêné ; mais elle est un peu difficile pour le Joueur, […] a moins qu'on n'acquierre la facilité par un éxercice assidu [47] ». Ces observations sont corroborées par les sources iconographiques : sur un corpus d'environ 200 représentations, 75 % montrent une tenue contre la poitrine ou l'épaule pour la seconde moitié du XVIe et le XVIIe siècle (fig. 5), tandis que 80 % se situent contre le cou au XVIIIe siècle, en particulier à partir de la décennie 1730. Ainsi, une technique de jeu cohérente pour la reconstitution de la musique pour violon du XVIIe siècle devrait utiliser une tenue basse pour les trois quarts des interprètes, et même dans une certaine mesure pour le premier tiers du XVIIIe siècle. Ceci n'a pas que des implications visuelles, mais influe profondément sur le rendu sonore, globalement un peu moins précis, mais nettement plus puissant en tenue basse qu'en tenue haute, notamment en raison du poids du bras droit qui

pèse sur l'archet au lieu de devoir être levé [48] ; on pourra par exemple l'observer dans certaines représentations de l'ensemble Correspondances, sous la direction de Sébastien Daucé. Cette technique de jeu est associée, jusqu'à une date avancée dans le XVIIIe siècle, à un chevalet généralement reculé vers le bas des ouïes du violon, augmentant la longueur de corde vibrante et donc la tension de la corde à hauteur égale [49], ainsi qu'à l'emploi de cordes de gros diamètre intégralement en boyau, supposant là encore une tension élevée [50], et d'une colophane constituée de résine d'arbre peu modifiée [51]. Cette tenue spécifique allait donc de pair avec un réglage bien particulier de l'instrument, qu'il importe également de restituer pour suivre une démarche de type historique.

Figure 5.



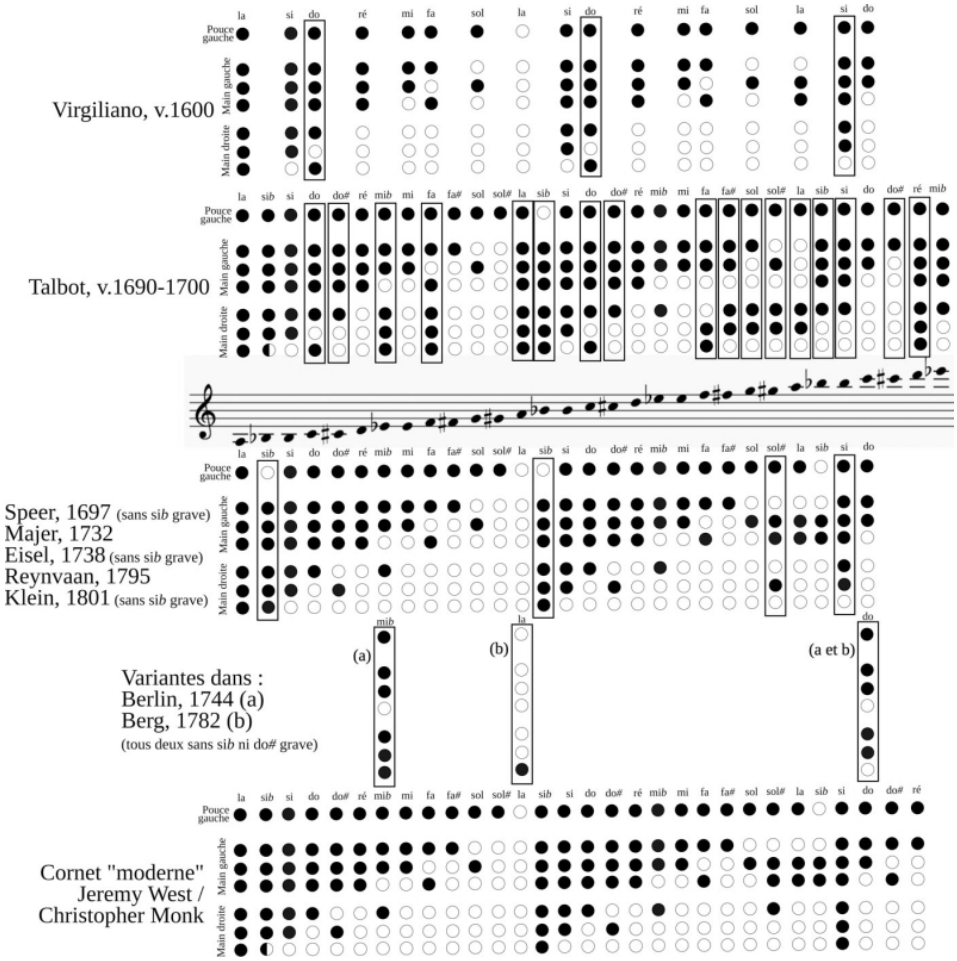
Détail de Johann Geisius, *Banquet de la confrérie des tireurs de Görlitz*, vers 1658, huile sur toile, exposée dans l'hôtel de ville de Wrocław, représentant les *Stadtpfeifern* de la ville de Görlitz. Les deuxième, troisième et quatrième personnages en partant de la droite jouent respectivement du cornet à bouquin, du violon et de la régale.

Crédit : Photomontage des auteurs à partir de clichés aimablement transmis par Tassos Dimitriadis, tous droits réservés.

13 Le cornet à bouquin est un autre cas éloquent, dans la famille des vents. Particulièrement en vue aux XVIe et XVIIe siècles avant de disparaître presque entièrement, sa redécouverte doit beaucoup aux productions du facteur britannique Christopher Monk et à l'intérêt de trompettistes ayant généralement transposé sur cet instrument leur technique de jeu. L'aspect organologique revêt une importance particulière relativement aux doigtés. Nous donnons en figure 6 la tablature (le schéma des doigtés) d'un cornet type Monk et les tablatures historiques connues [52]. On peut constater d'une part que les sources datées du XVIIIe siècle, y compris le traité de Daniel Speer en 1697 [53], s'accordent essentiellement toutes sur un même ensemble de doigtés, à quelques variantes près, mais qu'une variabilité plus importante semble poindre dans les très rares sources disponibles regardant le XVIIe siècle [54]. Deux ensembles de notes sont en particulier à discuter : le premier concerne les *do* et *do*♯ des deux premières octaves (les deux premières apparitions de ces notes en partant de la gauche). Le doigté type Monk correspond aux indications du XVIIIe siècle, à savoir un *do* obtenu avec le pouce et les quatre premiers doigts posés. En revanche, les sources du XVIIe siècle donnent le *do*♯ avec ce même doigté. Un autre point d'intérêt est le doigté des seconds *la* et *si*♭, au milieu de la tessiture. Sur les cornets modernes, le doigté du *la* grave (tout fermé) donne le *si*♭ sur la seconde octave. Or, d'une part, aucune tablature historique n'utilise le doigté tout fermé pour le *si*♭, laissant systématiquement le trou du pouce ouvert ; et d'autre part, ce doigté tout fermé est employé pour le *la* de la seconde octave sur le manuscrit Talbot. Il s'agit d'une particularité qui a été observée sur une bonne moitié de la centaine de cornets historiques conservés en état de jeu, notamment ceux de Freiberg (1593) [55]. L'emplacement de l'embouchure est un autre élément d'intérêt : là où la technique de jeu des cuivres modernes la place au centre de la bouche de l'instrumentiste, les sources disponibles pour le cornet offrent là encore un tableau plus diversifié. Sur trois traités, tous mentionnent le côté droit de la bouche en priorité, et deux également le côté gauche et le centre [56]. La conclusion est similaire pour les sources iconographiques : sur un corpus d'environ 200 représentations, on note une répartition globale égale entre des tenues sur le coin droit de la bouche, sur le coin gauche et au milieu ou proche du milieu (voir fig. 5) – autrement

dit, la tenue centrée ne représente qu'un tiers de l'ensemble, avec une prévalence plus notable pour les dates tardives.

Figure 6.



Tablatures de cornets à bouquin anciens d'après les traités des XVIIe-XVIIIe siècles, et d'un cornet moderne typique (Jeremy West, d'après le modèle développé par Christopher Monk dans les années 1960). Sont encadrés les doigtés historiques ne correspondant pas à ceux du cornet Monk.

Crédit : DAO Cyril Lacheze, CC BY-NC-SA 4.0.

14 Il faut, pour finir, évoquer les cas rares ou absents des sources. L'embouchure du traverso est un bon exemple : elle n'est jamais décrite même dans les traités consacrés à cet instrument, car « il est bien difficile d'en donner bonne et suffisante raison [57] ». Ceci est d'autant plus évident pour les instruments liés à la musique populaire (fig. 7), la transmission de leur facture et de leur jeu étant orale, comme dans le cas de la pibole, pour laquelle les connaissances reposent presque exclusivement sur des

survivances traditionnelles [58] ; du gemshorn, connu par trois ou quatre exemplaires archéologiques, autant de dessins peu précis et une survivance en Corse, la pifana [59] ; ou encore du scheitholt, ancêtre de l'épinette des Vosges, tout de même représenté dans Prætorius (voir fig. 4) [60]. Il s'agit là de cas extrêmes quant à la rareté des informations, mais qui n'en demeurent pas moins valides dans le champ de la restitution musicale, ces instruments ayant réellement existé et été joués.

Figure 7.



Instruments populaires s'appuyant sur des connaissances ethnographiques, collection Cyril Lacheze et Marion Weckerle. En haut, pibole avec une anche en dehors de la capsule, Jeff Barbe, 2018 ; en bas, gemshorn soprano, Jean-Daniel Talma, 2016.

Crédit photographique : Marion Weckerle, CC BY-NC-SA.

À la recherche du paysage sonore

Quelle musique ?

15 Si la reconstitution des instruments et de leur jeu en constitue une brique fondamentale, la restitution du paysage musical passé s'étend bien au-delà, impliquant d'étudier et reproduire également les sons émis, autrement dit la musique jouée, et le contexte entourant leur production, qui peuvent avoir un impact sur l'émission comme sur la réception, à des niveaux physiques et socioculturels. Il importe en particulier de considérer la variabilité des contextes de production et

d'écoute de la musique. Le répertoire le plus couramment abordé, étudié et joué est de loin la musique dite savante, produite par des spécialistes formés, qui a pu être transcrite sur partition et jouée par des personnes un minimum entraînées dans des contextes nobiliaires, bourgeois ou religieux. D'après les chiffres pour la fin du XVIIIe siècle en France, l'ensemble du haut clergé, du clergé régulier, de la noblesse et de la bourgeoisie susceptibles d'y avoir régulièrement accès représentait à peine 8 % de la population. On peut probablement y ajouter, ponctuellement, les gros fermiers pratiquant chez eux ou se rendant en ville, soit au mieux 12 % supplémentaires [61]. Les 80 % restant (paysans pauvres, journaliers des villes, bas clergé séculier, soldats, mendiants…) ne devaient quasiment jamais avoir l'occasion d'entendre cette musique.

16 Cela ne signifie pas que leur paysage sonore était dépourvu de musique, mais qu'il ne s'agissait certainement pas du même type de production. Des mélodies, voire des morceaux entiers pouvaient traverser toutes les catégories sociales ; le résultat sonore devait tout de même être radicalement différent. Le lien le plus évident était les musiciens professionnels, identifiés comme tels et qui jouaient pour des occasions publiques ou étaient embauchés pour des événements spécifiques : les ménétriers en France, dont le « roi » était l'un des violons de la cour de Versailles [62], ou les *Stadtpfeifern* dans l'espace germanique, attachés à une ville (voir fig. 5) [63]. En admettant même qu'ils aient eu un niveau technique adéquat pour jouer des musiques exigeantes – le temps d'apprentissage étant typiquement de trois à cinq ans [64] – et même en sachant qu'ils pouvaient jouer à partir des tours urbaines (celles de l'hôtel de ville ou de l'église en particulier) et donc être entendus par la population alentour [65], ils n'en détenaient pas pour autant le monopole de la musique dans les milieux populaires, urbains comme ruraux. De fait, ces *Stadtpfeifern* professionnels se définissaient par opposition aux *Bierfidlern*, littéralement « violoneux de bière » jouant dans les tavernes et tout autre événement social, sans appartenance à un métier [66]. Ils sont évidemment évoqués d'une manière très péjorative dans la littérature produite par des musiciens professionnels : mentionnons les *Bierfidlern* du *Battalus* de Wolfgang Caspar Printz en 1691, qui se disputent dans une taverne avant de se faire rosser par les *Stadtpfeifern* du lieu [67] ; Andreas Werckmeister qui jugeait, la même

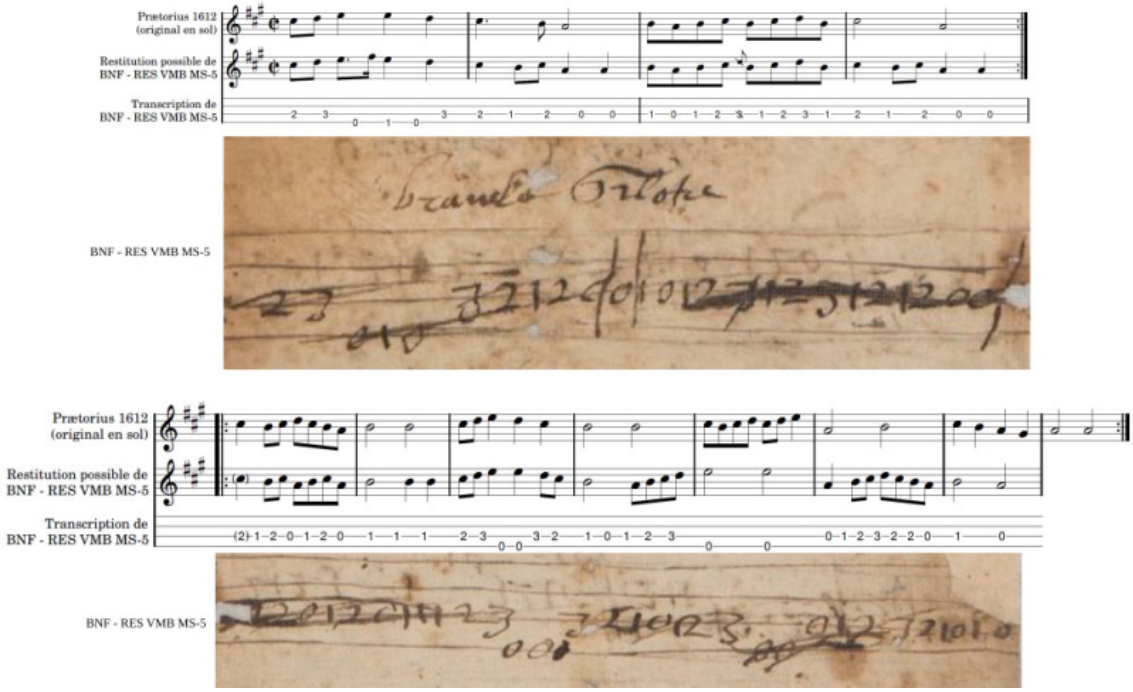
année, que l'« harmonie pour ivrognes » que constituait la « *Bier-Music* » devait être « bannie de la chrétienté » [68] ; ou encore Johann Beer qui, en 1721, leur reprochait une utilisation excessive de colophane [69]. Cette pratique n'était bien sûr en aucun cas limitée à l'espace germanique [70]. La musique entendue par la plus grande partie de la population devait donc être le plus souvent celle des *Bierfidlern* cherchant quelques pièces sur les marchés, animant une taverne contre un repas ou pour le plaisir, ou mendiant à la sortie de l'église ; et quelquefois celle des *Stadtpfeifern*, sans d'ailleurs que celle-ci soit forcément préférée. Printz constatait en effet amèrement que « dans tous les endroits où [il était] allé, les paysans étaient convaincus que les *Bierfiedlern* jouaient mieux du violon que les musiciens professionnels », possiblement car leurs musiques étaient plus entraînantes [71]. Il ne faut enfin pas perdre de vue une importante diversité géographique, avec les espaces colonisés, disposant de leurs propres traditions musicales syncrétiques [72], mais aussi les périphéries européennes [73]. L'Europe centrale fournissait déjà un terreau pour des expressions artistiques radicalement différentes de celles connues même dans l'espace germanique. Citons à cet égard Georg Philipp Telemann, effectuant un séjour à Cracovie vers 1705-1708 : même à la cour, il y trouvait une musique d'une « beauté barbare », avec des configurations inhabituelles, comme un ensemble de 36 *Bocks* et 8 violons [74].

17 Quel que le soit le contexte considéré, il convient bien sûr d'identifier la musique elle-même ayant pu y être produite. Nous ne nous étendrons pas sur les partitions de musique savante pour la plupart depuis longtemps identifiées et à la lecture généralement aisée pour un musicien spécialisé, quoique supposant toujours une étude critique [75]. Notons que, même pour ce type de musique, des redécouvertes sont régulièrement effectuées et que des biais sont à relever : un intérêt plus poussé de chaque pays pour son histoire musicale nationale, une surreprésentation des compositeurs les plus célèbres ou encore une prise de conscience relativement récente de l'existence d'un bon nombre de compositrices, notamment dans les milieux conventuels [76]. Outre cette limite par rapport aux musiques de compositeurs moins renommés, mais occupant en réalité de nombreux postes de second ordre à travers toute l'Europe, un biais de source évident existe envers les musiques non notées, en

particulier populaires. Nous prendrons par conséquent cet exemple pour explorer les pistes de redécouverte d'une musique difficile d'accès du point de vue de l'historien.

18 Les sources directes concernant ce type de musiques sont de fait quasiment inexistantes, mais nous pouvons signaler de possibles subsistances de fragments notés sur des feuilles volantes, comme pense-bête ou à des fins d'enseignement. Un feuillet conservé à la BnF comporte une dizaine de mélodies et quelques paroles, entremêlées de notes diverses et d'insultes, soit un papier utilisé comme aide-mémoire ou support de répétition par un ménétrier [77]. Le contenu correspond à des danses appréciées au tournant des XVIe et XVIIe siècles, mais la tablature [78] n'inclut pas le rythme, rendant la restitution difficile. Cependant, l'une des pièces, intitulée « branle gilote », a également été transcrite par Michael Prætorius dans *Terpsichore musarum*, en 1612, sur les indications de Pierre-Francisque Caroubel [79]. Ce dernier était l'un des violons du roi de France, en voyage à Wolfenbüttel où Prætorius était en poste, et il lui a transmis une partie de son répertoire. Cette gilote faisait donc partie des airs partagés par la cour et les ménétriers en France. La version manuscrite est transposée par rapport à celle de Prætorius (pour jouer sur deux cordes et non trois), mais est essentiellement identique pour les deux premiers tiers (fig. 8).

Figure 8.



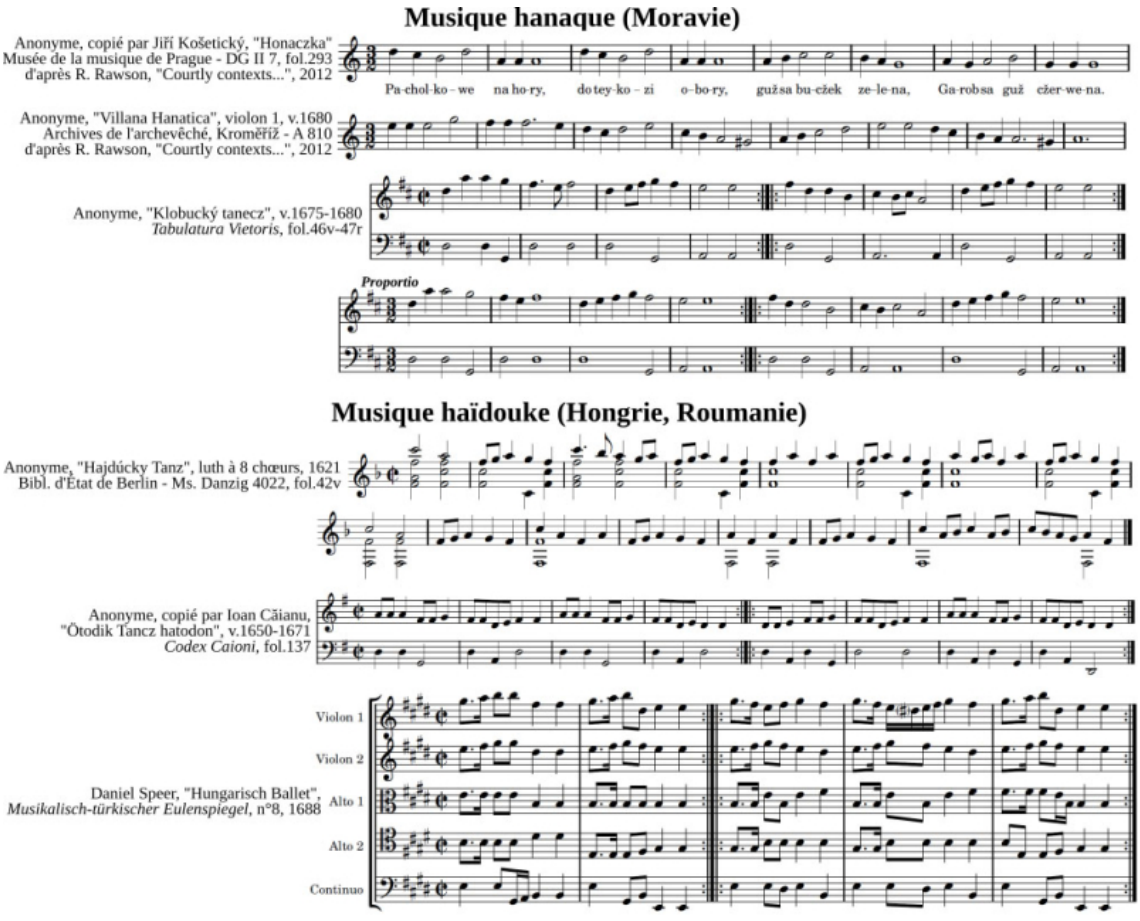
Version de la gilote transcrite par Michael Prætorius d'après Pierre-Francisque Caroubel dans *Terpsichore* en 1612 (transposé au ton supérieur) et version de la même pièce dans BNF – RS VMB MS-5, avec transcription et proposition de restitution. Le manuscrit ne notant pas de rythme, la transcription ne prend pas celui-ci en compte et le rythme de la restitution est hypothétique.

Crédits : gallica.bnf.fr / BNF, DAO Cyril Lacheze, CC BY-NC-SA 4.0.

19 Il convient aussi d'identifier l'intégration de musique populaire dans le répertoire savant, soit parce que le répertoire était commun, soit parce qu'un compositeur l'y a incluse dans un but précis en tant que musique populaire clairement identifiable. Le premier cas vient d'être mis en lumière pour la France à travers Caroubel, auquel on peut ajouter des publications de Ballard [80] ou encore la possibilité de retracer certains timbres jusqu'au XVIIe siècle [81]. Il pourrait également se rencontrer en Grande-Bretagne avec les recueils de John Playford, qui présentent quelques pièces dérivées de motifs populaires arrangés pour la bonne société [82], ou encore avec le moins célèbre manuscrit Skene pour l'Écosse [83]. Mentionnons également le *Nederlandtsche Gedenck-clanck* d'Adrianus Valerius, paru en 1626, recueil de « chants de gueux » de la guerre de Quatre-Vingts Ans, incluant le « Wilhelmus », actuel hymne national néerlandais [84]. Il est par ailleurs intéressant de nous tourner vers les musiques populaires

d'Europe centrale (fig. 9 haut). Telemann qualifiait la musique « barbare » de Cracovie de « hanaque », au sens propre de la région de Haná, au cœur de la Moravie, avec Olomouc comme centre. Or, la « partothèque » de Pavel Vejvanovský, maître de chapelle d'Olomouc, a été conservée aux archives de Kroměříž [85]. On y trouve des exemples de danses hanaques, désignées comme telles ou présentant des rythmes et une forme mélodique modale typiques, intégrées dans un répertoire savant pour des occasions spécifiques [86]. Un parallèle peut être effectué avec un manuscrit slovaque dit « tablature Vietoris », contenant des danses toujours en usage de nos jours, comme la *klobucký tanec* ou « danse du chapeau » [87].

Figure 9.



Exemples de musiques d'Europe centrale et orientale du XVIIe siècle, discutés dans le texte.

Crédit DAO : Cyril Lacheze, CC BY-NC-SA 4.0.

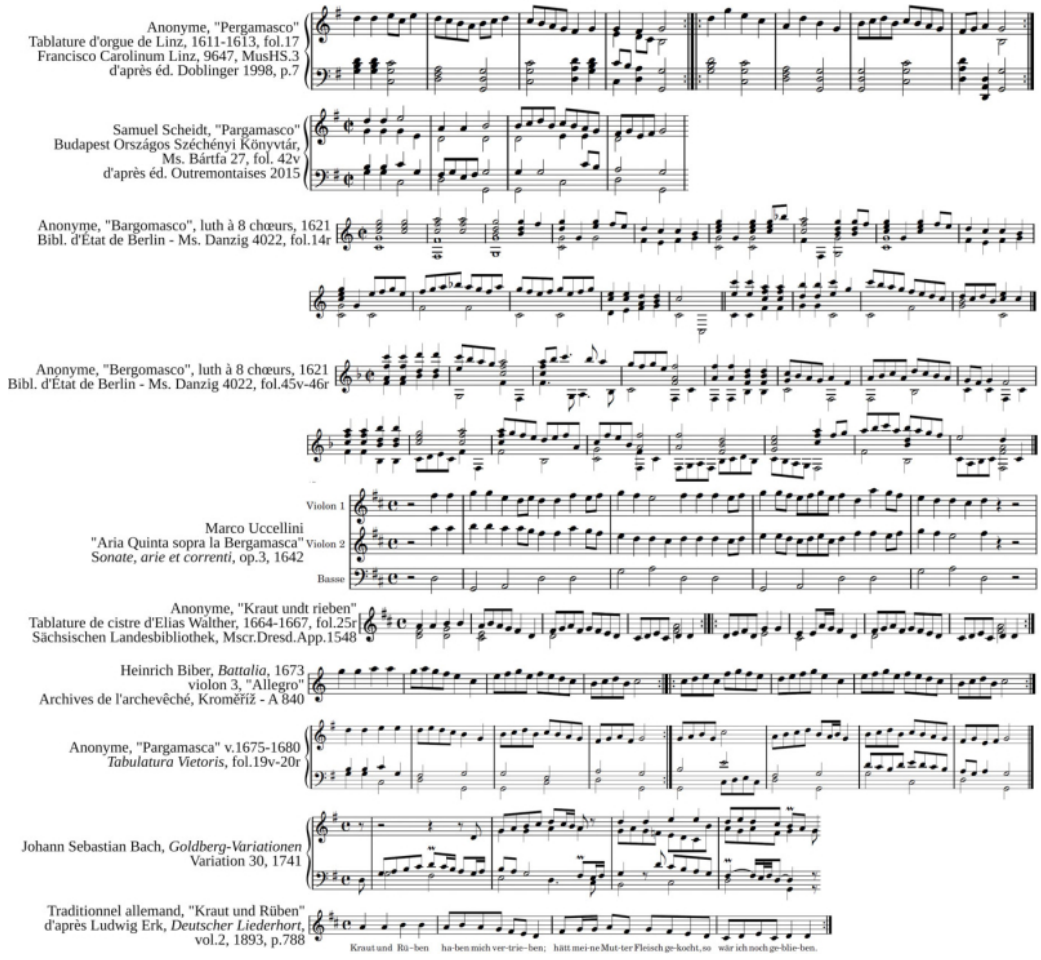
20 Plus au sud sont conservés des airs de musique haïdouke, terme désignant un mercenaire et/ou brigand de Hongrie et actuelle

Roumanie (Transylvanie, Moldavie et Valachie) (fig. 9 bas). On retrouve là encore des écrits locaux, dont le *Codex Caioni*, rédigé au monastère de Lăzarea, en Transylvanie [88], et des transcriptions effectuées à l'extérieur de ce cadre originel, par exemple dans une tablature de luth polonaise [89]. Le *Musikalisch-türkischer Eulenspiegel* de Daniel Speer, publié à Ulm en 1688 [90], en est un cas intéressant : en lien avec la victoire impériale au siège de Vienne et dans la tradition de Till l'Espiègle, cette comédie en musique grossière mettait en scène un bouffon se moquant des grands de ce monde en la personne du Grand Vizir. L'action se déroulant dans cette zone frontalière entre empires autrichien et ottoman, les airs sont ponctués « de joyeux ballets hongrois, grecs, moscovites, valaques, cosaques, ruthènes et polonais » [91]. Ils sont arrangés dans le style allemand, mais leurs mélodies pourraient venir directement des espaces concernés. En effet, né à Wrocław en 1636 et installé à Göppingen vers 1667, Speer a servi entre temps comme trompettiste et timbalier militaire en Slovaquie, Hongrie et Roumanie, où il a probablement entendu ces mélodies [92].

21 Le fait pour une mélodie de traverser les contextes géographiques ou sociaux implique presque automatiquement une redéfinition de son style, particulièrement notable dans le cas de la danse hongroise de Speer issue de l'*Eulenspiegel*, présentée en figure 9 bas : la mélodie est possiblement originaire d'Europe de l'Est, mais l'harmonisation à cinq voix est parfaitement compatible avec les usages savants allemands, au point d'ailleurs de gommer quelque peu le caractère étranger du thème si les musiciens n'adaptent pas sciemment leur interprétation pour le faire ressortir. Un bon exemple de cette variabilité peut être trouvé en étudiant les *ostinati* de référence, mélodies courtes accompagnées de leurs basses très reconnaissables, employées pour elles-mêmes et comme matériau thématique de pièces à variations, ou encore comme standards d'improvisation. Parmi la cinquantaine de thèmes connus [93], retenons la bergamasque ou *bergamasca*, pièce italienne apparue vers 1560. Nous proposons (fig. 10) un panorama d'une dizaine d'emplois de ce thème à travers un large espace germanique, ainsi qu'un exemple italien typique (Marco Uccellini en 1642, au violon 2 puis 1). La version de Samuel Scheidt, dans la première moitié du XVIIe siècle, proposait le thème, sa basse typique et une harmonisation élémentaire, avec des

variations, la configuration habituelle en musique savante de cette époque. De même, le manuscrit de luth Danzig 4022 présente deux variantes avec deux traitements différents. Un siècle plus tard et toujours dans un contexte clairement savant, Johann Sebastian Bach utilisa encore un fragment de la *bergamasca*, sans sa basse et intriqué dans un contrepoint beaucoup plus complexe et normé, dans sa dernière *Variation Goldberg* [94]. La version de la tablature de Linz, regroupant des mélodies jouables à l'orgue dans un contexte amateur, est ici plus importante [95]. La mélodie est parfaitement reconnaissable, mais l'accompagnement harmonique consiste essentiellement en quelques accords parfaits de quinte sans tierce. Leur succession ininterrompue provoque des mouvements considérés comme des erreurs d'harmonisation et serait inconcevable pour un musicien professionnel. En revanche, elle correspond à la pratique d'un amateur ne maîtrisant que deux positions de la main gauche, et au jeu sur un petit orgue, comme la régale (fig. 5, 11), sur laquelle ce type d'harmonie est d'effet puissant. Par ailleurs, le caractère populaire de cette mélodie s'est maintenu : elle fait toujours partie du répertoire de comptines allemandes, avec diverses variantes des paroles « Le chou et les navets m'ont chassé ; Si ma mère avait cuisiné de la viande, je serais resté [96]. » Cet usage comme chanson populaire, également documenté en 1836 en Thuringe, existait déjà au XVIIe siècle : on retrouve en effet la mélodie sous le même titre, dans la décennie 1660, dans la tablature de cistre de l'étudiant Elias Walther (lui-même thuringeois) [97] ; et Heinrich Biber, dans une pièce évoquant les bruits d'une bataille, l'a incluse dans un mouvement où, au campement, « ici, tout est dissonant, car les ivrognes ont l'habitude de crier des chants différents [98] ».

Figure 10.



Exemples de *bergamasca* discutés dans le texte.

Crédit DAO : Cyril Lacheze, CC BY-NC-SA 4.0.

Figure 11.



Régale, collection Cyril Lacheze et Marion Weckerle. Copie simplifiée d'après Michael Klotz, 1600 (Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum), Maksymilian Daniel Święch, 2023.

Crédit photographique : Marion Weckerle, CC BY-NC-SA 4.0.

De la musique au paysage musical

22 Outre la musique, les instruments et la technique, il convient encore de se pencher sur de nombreux aspects d'apparence plus périphériques. Le niveau de maîtrise technique peut être interrogé : s'il existait des virtuoses, certains musiciens professionnels pouvaient se cantonner à une technique plus simple. Ainsi, Girolamo Fantini, trompettiste à Florence, jouait des notes hors du registre harmonique normal de la trompette, que ses collègues français ne pratiquaient pas [99]. De nombreux professionnels étaient également multi-instrumentistes, sans forcément maîtriser tous les instruments à la perfection : citons Hans Iwe, à Lübeck en 1673, qui en pratiquait une dizaine en plus du violon et du chant [100]. Cette réflexion est encore plus importante pour les amateurs éclairés ou les *Bierfidlern*, et un musicien actuel spécialisé doit logiquement effectuer un travail

de reproduction d'un niveau technique inférieur au sien pour proposer une restitution plausible.

23 La question de la justesse des instruments constitue un autre point de variabilité. Un premier élément concerne la hauteur du diapason, soit la fréquence d'une note de référence. Celui-ci est établi comme un *la* sonnant à 440 Hz, ce depuis la première moitié du XXe siècle et de manière normée depuis 1975 (norme ISO 16). Antérieurement, il existait des référentiels locaux, permettant au mieux une homogénéité au niveau d'une région, d'une ville voire d'un lieu précis : les diapasons ne pouvaient être décrits que relativement les uns par rapport aux autres et étaient conditionnés par l'accord des orgues d'église, héritiers de plusieurs décennies ou siècles d'histoire et ne pouvant être réglés à la volée. Un *la* à 415 Hz représente une bonne moyenne pour les données de la première moitié du XVIIIe siècle, exactement un demi-ton en dessous de 440 Hz. Des études plus précises des grandes tendances historiques présentent toutefois un tableau plus nuancé (tableau 1-3)[101]. On remarque en particulier un diapason très bas en France (vers 395-410 Hz), et la récurrence d'une cohabitation de deux diapasons dans l'espace germanique, l'un autour de 415 Hz et l'autre autour de 465 Hz, un demi-ton au-dessus de 440 Hz. Le XVIIe siècle désignait comme *Cammerton* (« ton de la chambre ») le diapason à 465 Hz pour la musique instrumentale, et comme *Chorton* (« ton du chœur ») le diapason à 415 Hz pour la musique vocale ; la fin du siècle vit une inversion progressive, le diapason haut devenant le *Chorton* pour la musique sacrée et le diapason bas le *Cammerton* pour la musique instrumentale influencée par la mode francophile. Une telle variabilité peut avoir une grande importance sur le rendu sonore, par exemple à cause des différences de tension pour les instruments à cordes[102] – sans compter les musiciens populaires qui, là encore, ne devaient probablement pas suivre ces logiques et simplement s'aligner sur l'instrument le plus difficile à accorder.

Tableau 1.

Avant 1670

Hz	*Venise*	*Italie*	*Allemagne (Prætorius 1620)*	*Autriche*	*Pays-Bas*	*Angleterre*
465	**Mezzo punto**	Mantoue, Padoue, Crémone, Bologne	**Cammerthon / Cornettenthon / rechte Thon**	Cornet Ton	Amsterdam, Groningen	Quire pitch (473)
440	Tutto punto	Lombardie, Milan			(flûtes)	(possible)
415	Tuono corista	Florence	Chorton	ChorThon	Corista, Haarlem, Rotterdam, Maastricht	**[standard]**
400						Consort pit
395		Rome			Anvers	
365		Naples, Ferrare				
Plus bas						Organ pitch (317)

Tableau 2.

1670-1700					
Hz	*Allemagne*	*Autriche*	*Pays-Bas*	*Angleterre*	*France*
500	(possible)				
465	Chorton, cornet-ton	**Zink-Thon**	**Coor mes**, klarin trompettentoon	Quire pitch (473)	Ton d'écurie (vents hauts)
440			(coor mes)	Orgues (448)	
415	Cammerton	Chor-Thon	Coortoon	Chappell-pitch (423)	
400				**Consort pitch (400-410)**	**Ton de la Chambre du Roy (400-410)**
395	(possible)		Corista (Bruxelles)		Ton de chapelle, ton d'opéra

Tableau 3.

1700-1730					
Hz	*Italie*	*Allemagne*	*Pays-Bas*	*Angleterre*	*France*
500		Hoch Chorton : Hamburg 1			
465	Corista di Lombardia, Venise (orgues)	Chorton, cornet-ton : Hamburg 2, Nuremberg 1	Cornetten Toon, chor ton		

440	Corista Veneto, Bologne		(nouveaux orgues)		
415	Ton d'opéra (dont Venise ?)	Cammerton : Dresde italien, Leipzig 1, Nuremberg 2	**Fluyte toon**, operatoon	Possible à partir 1720's	Possible à partir 1720's
400		Tief-cammerton (jusque 1720's) : Dresde français, Leipzig 2, Berlin		**Consort pitch (400-410)**	**Standard (400-410)**
395	Rome, Naples				Opéra

Synthèse des grandes tendances observées dans les diapasons historiques de l'époque baroque jusqu'en 1730, synthèse Cyril Lacheze d'après Haynes 2002. En gras, les diapasons décrits comme « principaux » dans le contexte considéré. Les diapasons indiqués sont des références globales et doivent être compris à ± 5 Hz environ.

24 La hauteur précise des autres notes par rapport au diapason n'allait pas de soi non plus [103]. L'oreille perçoit comme harmonieux des intervalles dont les rapports de fréquences forment des fractions d'entiers consécutifs : 2/1 pour une octave (si 440 Hz est un *la*, alors 110, 220 et 880 Hz le sont aussi), 3/2 pour la quinte et 4/3 pour la quarte (en prenant un *do* comme note de départ, le *sol* et le *fa*). On peut effectivement constater, sur la figure 12 présentant la hauteur des notes selon différents systèmes avec le *do* comme note initiale, que le *fa* et le *sol* ont toujours une hauteur presque identique, quel que soit le système. En revanche, cette logique dite pythagoricienne produit, pour les autres notes (à partir de 5/4, la tierce *mi*), des résultats difficilement compatibles les uns avec les autres, la rendant peu exploitable dans la musique à partir du XVIe siècle. Des « tempéraments » alternatifs furent donc mis en place ; la version moderne est le tempérament égal, dans lequel toutes les notes sont légèrement faussées de manière régulière. Les théoriciens des XVIIe et XVIIIe siècles en développèrent d'autres formes, en particulier ceux dits irréguliers, faussant plus ou moins chaque note selon une logique bien précise, pour jouer dans toutes les tonalités en donnant à chacune une sonorité propre (fig. 12, quatrième ligne et suivantes) : le plus connu en est le *Wohltemperierte Clavier* (« clavier bien tempéré ») de Johann Sebastian Bach [104]. Or, leur usage semble avoir pris de l'ampleur seulement à partir de l'extrême fin du XVIIe siècle,

avec notamment le *Musicalische Temperatur* d'Andreas Werckmeister, en 1691[105]. Le XVIIe siècle a plutôt vu le recours à des tempéraments mésotoniques, renforçant la justesse de quelques intervalles clés, notamment les tierces les plus utilisées, et des tonalités associées, tout en condamnant les autres (fig. 12, troisième ligne). La justesse impliquée par ce type d'accord est radicalement différente de celle des tempéraments irréguliers et du tempérament pythagoricien. Certains compositeurs des XVIe et XVIIe siècles en exploitèrent d'ailleurs les particularités avec des pièces dites enharmoniques et des instruments spécifiques (archicembalo, archiorgano)[106]. Une reconstitution de la musique du XVIIe siècle devrait en conséquence s'appuyer par défaut sur un tempérament mésotonique. Il faut toutefois noter que ces tempéraments étaient avant tout destinés à accorder les instruments à clavier, à accord fixe, n'impliquant pas forcément un usage pour les autres instruments, même lorsqu'ils jouaient ensemble. Georg Falck décrit ainsi en 1688 l'accord d'un violon en quintes pures (pythagoriciennes) pour jouer avec un clavier aux quintes un peu diminuées (mésotonique), les deux instruments n'étant donc pas exactement accordés entre eux ; la logique possible d'accorder chaque corde du violon sur la note correspondante du clavier n'était même pas envisagée[107].

Figure 12.

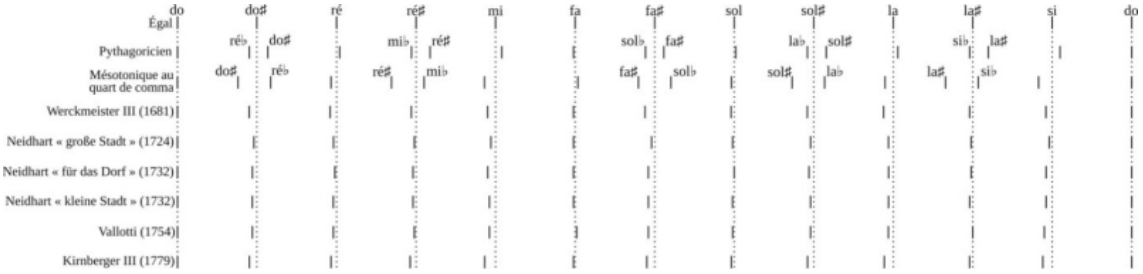


Schéma de la hauteur des notes (en cents) sur une gamme de *do*, selon différents tempéraments. Les lignes en pointillés indiquent la hauteur de la note en divisant l'octave en demi-tons égaux, autrement dit la solution du tempérament égal moderne.

Crédit : DAO Cyril Lacheze, CC BY-NC-SA 4.0, d'après les données fournies par Orgelbau Rohlf, « Stimmungen in grafischer Darstellung », http://www.orgelbau-rohlf.de/home.htm.

25 Il importe enfin de prendre en compte le contexte plus large et en particulier le lieu du paysage sonore. Un cas particulièrement révélateur est celui de l'orgue au sein de la musique d'ensemble jouée

en église. Celui-ci était utilisé en tant que basse continue, jouant la partie de basse en la complétant par des harmonisations improvisées. Or, l'instrument employé était souvent le grand orgue de l'église, avec un volume sonore potentiellement considérable par rapport à l'équilibre de l'ensemble [108]. Nous pouvons citer les travaux de l'ensemble Musica Vera, explorant non seulement l'usage du grand orgue pour le continuo, mais aussi la spatialisation de la musique pratiquée au XVIIe siècle, consistant à disposer des musiciens dans tout l'espace disponible et l'auditeur au centre [109]. Une autre possibilité était d'employer un très petit orgue posé sur une table : soit un positif, avec un son de flûte doux, soit une régale à anches, au son se rapprochant de la trompette (voir fig. 5 et 11). Prætorius indiquait que celle-ci pouvait être utilisée « particulièrement dans les petites et grandes églises, peut-être mieux qu'un positif, où elle est entendue et utilisée avec grand plaisir [110]. » Cette appréciation avait radicalement changé un siècle plus tard, à en croire Johann Mattheson, qui écrivait en 1721 : « Le simple fait de lire ou d'écrire sur la régale me rend malade. Cet infâme nazardement porte certes loin, mais sans la moindre beauté. [111] » Le son effectivement très particulier de cet instrument faisait donc partie intégrante du paysage sonore du XVIIe siècle, ce qui impliquerait donc un usage assez fréquent dans la restitution historique.

26 Remarquons enfin que le public ancien n'avait généralement pas le même rapport à la musique que celui d'aujourd'hui. Dans le contexte sacré, le rôle de la musique était de mettre en avant les paroles, vecteurs du message religieux, impliquant une attention probablement accrue à celles-ci – de même que, en contexte profane, les musiques vocales tendaient à être chantées dans une langue que comprenait le public. Il était également courant que la musique serve seulement d'ambiance sonore pour accompagner d'autres activités : on mentionnera le public des opéras, occupés à de nombreuses activités sociales autres qu'écouter la représentation [112], ou encore la place de la musique dans les cours, accompagnant spectacles, événements particuliers ou temps de sociabilité, sans être placée au centre de l'attention. Les musiciens actuels, comme idéalement le public, doivent donc jouer le rôle social de leurs équivalents historiques pour restituer un contexte de jeu plausible. Mentionnons les expérimentations du Théâtre Molière Sorbonne, qui démontre par

l'exemple que le public d'une comédie de Molière restituée tend de lui-même à discuter et à commenter l'intrigue pendant les entractes, y compris ceux occupés par des pièces musicales, comme il était d'usage à l'époque [113]. Enfin, concernant la musique populaire et le jeu des *Bierfidlern*, celui-ci ne rencontrait sans doute jamais le public attentif actuel : qu'il s'agisse d'une foire, d'une noce ou d'une taverne, l'environnement était forcément bruyant et agité. La manière la plus indiquée pour trouver un contexte de jeu historiquement plausible est alors de s'inscrire dans la pratique des musiques traditionnelles actuelles, jouées dans des pubs ou des fêtes : l'ensemble norvégien Barokksolistene organise ainsi des « Alehouse Sessions », recréant une ambiance de taverne sous une forme mise en scène. L'ensemble fondé par les auteurs du présent article, Bierfiddlern, se produit directement dans des contextes de bars, selon le modèle des *jam sessions*, impliquant cependant parfois une adaptation de la restitution en fonction des contingences (typiquement, l'accord des instruments selon les standards actuels pour intégrer tout musicien intéressé).

Conclusion

27 Jouer la musique ancienne de façon historiquement informée correspond à l'un des domaines de l'histoire appliquée du sensible parmi les plus anciens, les plus couramment pratiqués, y compris auprès d'un large public de non-spécialistes, et disposant de la plus grande documentation à la fois primaire et secondaire, avec une bibliographie se comptant en milliers de titres à l'échelle internationale. Il est par conséquent certainement possible de croiser les méthodologies de cette discipline avec celles d'autres domaines de l'histoire expérimentale du sensible, dont certains sont évoqués dans cette parution. De nombreuses thématiques peuvent d'ailleurs directement se rencontrer : l'évolution de la musique ne peut ainsi se passer d'une réflexion sur l'évolution de la prononciation et des dialectes (mentionnons les travaux de restitution de la prononciation historique, appliqués en particulier dans les productions liées au Centre de musique baroque de Versailles), ou encore sur les impacts des manières de se vêtir sur la technique de jeu des instruments.

28 Il faut toutefois prendre en considération l'existence d'un gradient de précision historique dans ce type de domaine. Un résultat appréciable peut être obtenu même sans suivre à la lettre toutes les informations historiques, que ce choix soit effectué par facilité technique, pour favoriser un certain type de résultat (pour les praticiens ou le public), par intérêt pour une fraction des aspects historiques seulement, ou simplement parce qu'un élément historique est mal connu. Ces approches non totalement historiques n'en demeurent pas moins cruciales, dans le sens où chacune peut poursuivre des objectifs différents, lesquels ne sont pas mutuellement exclusifs. Un degré de variabilité par rapport aux données historiques peut être largement toléré, voire bienvenu, pour les atteindre : de fait, c'est cette démarche partiellement historique qui a permis la redécouverte de ce répertoire de la musique ancienne et qui a mené à la production pléthorique actuelle – mentionnons, parmi de nombreux exemples, les travaux pionniers de Nikolaus Harnoncourt, Gustav Leonhardt ou encore Jordi Savall. De manière plus globale concernant l'histoire expérimentale, ce type de démarche se situe souvent à l'avant-garde du développement et de la diffusion de ces champs de connaissance, de manière chronologique et en matière de notoriété : pour reprendre l'un des exemples évoqués en début d'article, l'escrime artistique ou de spectacle est bien plus ancrée dans l'imaginaire collectif du combat médiéval ou moderne que les arts martiaux historiques européens.

29 Une approche ancrée dans la pratique historienne plus qu'artistique, soit ici musicienne, se doit toutefois de se montrer plus exigeante pour espérer fournir une restitution plausible du paysage musical ancien. Il ne s'agit pas là d'une rigidité académique : le fait d'explorer et de chercher à restituer le plus possible les connaissances historiques et archéologiques amène en réalité à mettre au jour un monde sonore spécifique. Les éléments historiques, même initialement pris séparément, tendent naturellement à former un système auto-explicatif lorsqu'ils sont connectés. En prenant l'exemple de la musique du XVIIe siècle, les instruments de facture ancienne ont tendance à mieux sonner lorsqu'on en joue avec les techniques et le diapason propres à leur époque (pour ne mentionner que quelques paramètres), ce qui produit *in fine* un résultat semblant naturellement en adéquation avec la musique écrite pour eux.

> Typiquement, le fameux *schnarrwerck*, ce timbre rauque de la régale, est commun à de nombreux instruments du XVIIe siècle, par exemple la harpe, et était omniprésent et apprécié par ses contemporains, bien qu'il puisse paraître étrange à un auditeur actuel [114]. Comme pour ce timbre caractéristique, des mondes sonores entiers restent ainsi probablement à restituer, y compris ceux du *gemeiner Mann*, l'« homme du commun [115] ».

NOTES

1 Giorgio Riello, « The "material turn" in world and global history », *Journal of World History*, vol. 2, nº 33, 2022, p. 193-232, https://www.jstor.org/stable/27360430.

2 Rappelons que ces deux adjectifs désignent essentiellement deux variantes d'études anthropologiques sur le passé, la première à partir de la matérialité et la seconde à partir des récits conservés. Leurs sujets d'étude et limites chronologiques ne sont pas fondamentalement différents, et les résultats de l'une peuvent donc être employés dans l'autre.

3 Emmanuel Gleyze, *L'aventure Guédelon. L'édification d'un château médiéval au XXIe siècle*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2019.

4 Aaron Novick, Adrian M. Currie, Eden W. McQueen *et al.*, « Kon-Tiki experiments », *Philosophy of Science*, vol. 2, nº 87, 2020, p. 213-236, https://doi.org/10.1086/707553.

5 Leo Houlding, *Closer to the Edge: Climbing to the Ends of the Earth*, Londres, Headline Press, 2023.

6 Fabrice Cognot, « L'armement médiéval : les armes blanches dans les collections bourguignonnes. Xe-XVe siècles », thèse de doctorat en archéologie, ethnologie, préhistoire, sous la direction de Paul Benoît, Paris, université Panthéon Sorbonne Paris 1, 2013, https://dx.doi.org/10.70675/15f42213z3969z4c79zb918zf6dd7374be49.

7 Alain Corbin, *Les cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes du XIXe siècle*, Paris, Albin Michel, 1994.

8 Mylène Pardoen, « Archéologie du paysage sonore. Reconstruire le son du passé », *Revue de la BNF*, nº 55, 2017, p. 30-39, https://doi.org/10.3917/rbnf.055.0030.

9 Stewart Carter (dir.), *A Performer's Guide to Seventeenth-Century Music*, New York, Schirmer Books, 1997.

10 Karel Moens, « Les voix médianes dans l'orchestre français sous le règne de Louis XIV : les instruments conservés comme source d'information », dans Jean Duron, Florence Gétreau (dir.), *L'orchestre à cordes sous Louis XIV. Instruments, répertoires, singularités*, Paris, Vrin, 2015, p. 136-137.

11 Anne Houssay, « Cordes filées et violons en Italie au xviie siècle : quelques cas d'instruments crémonais recoupés », dans Jean Duron, Florence Gétreau (dir.), *op. cit.* Karel Moens, *op. cit.*

12 Faute de place, nous ne pourrons détailler ici les spécifications de chaque instrument ; nous suggérons pour plus d'informations de consulter le *Guide des instruments anciens* de Ricercar, doublé d'enregistrements audio. Collectif, *Guide des instruments anciens*, Bruxelles, Ricercar, 2009.

13 Frances Palmer, « Musical instruments from the *Mary Rose*. A report on work in progress », *Early Music*, vol. 1, n° 11, 1983, p. 53-60, https://doi.org/10.1093/earlyj/11.1.53; Mary Anne Alburger, « The 'fydill in fist': Bowed string instruments from the *Mary Rose* », *The Galpin Society Journal*, n° 53, 2000, p. 12-24, https://doi.org/10.2307/842314.

14 Dario Radley, « Rare 16th-century brass trumpets discovered on shipwreck near Croatia », *Archaeology News*, 12 juillet 2024, https://archaeologymag.com/2024/07/rare-brass-trumpets-on-shipwreck-near-croatia/ (consulté le 17 octobre 2025).

15 Geert Jan van der Heide, « The reconstruction of a 16th-century Italian trumpet », *Historic Brass Society Journal*, n° 8, 1996, p. 42-52, https://doi.org/10.2153/011996011003. Beccy Austin, « Antoonij Tasfier: A Ship's Trumpeter and his Trumpet », *The Galpin Society Journal*, n° 66, 2023, p. 4-6.

16 Dorota Popławska, « Archeomuzykologia polska o aerofonach fletowych », *Wiadomości Archeologiczne*, n° 57, 2005, p. 81-87. Ian Pittaway, « The Elbląg "gittern": a case of mistaken identity. Part 1/2: Why the koboz was misidentified », *Early Music Muse*, 24 mai 2023, https://earlymusicmuse.com/koboz1/ (consulté le 17 octobre 2025) et « The Elbląg "gittern": a case of mistaken identity. Part 2/2: Identifying the koboz », *Early Music Muse*, 31 mai 2023, https://earlymusicmuse.com/koboz2/.

17 Ewa Dahlig, « A sixteenth-century Polish folk fiddle from Płock », *The Galpin Society Journal*, nº 47, 1994, p. 111-122, https://doi.org/10.2307/842664.

18 On pourra se référer au disque A *flute in the ice* de l'ensemble *Lux Borea*. Nancy Hadden, « From Swiss Flutes to Consorts: History, Music and Playing Techniques of the Transverse Flute in Switzerland, Germany and France ca. 1470-1640 », thèse de doctorat, Leeds, université de Leeds, 2010, p. 21-22. Lux Borea, A *flute in the ice*, Bodø, Euridice, 2012.

19 Frédéric Dassas *et al.*, *Un musée aux rayons* X – *Dix ans de recherche au service de la musique*, Paris, Cité de la Musique, 2001.

20 On pourra consulter le travail de l'ensemble Chordae Freybergenses pour écouter une reproduction de cet instrumentarium. Eszter Fontana, Veit Heller, Steffen Lieberwirth (dir.), *Wenn Engel musizieren. Musikinstrumente von 1594 im Freiberger Dom*, Leipzig, Janos Stekovics, 2004.

21 Gunnar Ternhag, « The story of the Mora-Harp. Museumization and de-museumization », *STM-Online*, nº 9, 2006, https://doi.org/10.58698/stm-sjm.v9.55749.

22 Otto Oromszegi, « The bombards of master "W" of Rozmberk », *The Galpin Society Journal*, nº 21, p. 97-104, 1968, https://doi.org/10.2307/841433.

23 Víctor sanz gómez, « Tambores de cofradía en Muñoveros : vestigio organológico y memoria local », *El adelantado de Segovia*, 25 août 2019, p. 22.

24 Ralph Henssen, « Utrechtse trompetmakers in de zeventiende en achttiende eeuw », *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, vol. 1, nº 60, 2010, p. 73-89, https://www.jstor.org/stable/41433675.

25 Rudolf Hopfner, « Zur Entwicklung des streichbogens anhand von Objekten der Sammlung alter Musikinstrumente, Wien », dans Günter Fleischhauer, Monika Lustig, Wolfgang Ruf, Frieder Zschoch (dir.), *Der Streichbogen. Entwicklung*, *Herstellung*, *Funktion*, Blankenburg, Kloster Michaelstein, 1998, p. 66-67.

26 Peter Reidemeister (dir.), *Das Zink Buch*, Winterthur, Amadeus, 1981, p. 165, 254.

27 *Ibid.*, p. 250.

28 Filadelfio Puglisi, *I flauti traversi rinascimentali in Italia*, Florence, Studio per edizioni scelte, 1995.

29 B. Blackwood, Henry Balfour, « Ritual and secular uses of vibrating membranes as voice-disguisers », *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, vol. 1/2, nº 78, 1948, p. 63-64, https://doi.org/10.2307/2844524.

30 Olga Adelmann, Annette Otterstedt, *Die Alemannische Schule: Geigenbau des 17. Jahrhunderts im südlichen Schwarzwald und in der Schweiz*, Berlin, Staaliches Institut für Musikforschung Preussicher Kulturbesitz, 1997.

31 Marie-Gabrielle Durier, « Contribution of geochemistry and geochronology to the knowledge of the history of the uses of modern musical instruments », thèse de doctorat en physico-chimie de l'atmosphère, sous la direction de Christine Hatté, Paris, université Paris-Saclay, 2022, https://doi.org/10.70675/60554899z936cz4309zb1b3zab9421edc84f.

32 Eszter Fontana, Veit Heller, Steffen Lieberwirth, *op. cit.*, p. 79-88.

33 Jamie Savan, Ricardo Simian, « CAD modelling and 3D printing for musical instrument research: the Renaissance cornett as a case study », *Early Music*, vol. 4, nº 42, 2014, p. 537-544, https://doi.org/10.1093/em/cau090.

34 Edinburgh University, Special Collections, *Instrumentälischer Bettlermantl*, Dc.6.100 Ms.319. Marin Mersenne, *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique*, Paris, Sébastien Cramoisy, 1636-1637. Patricia Campbell, « Musical Instruments in the *Instrumentälischer Bettlermantl* – A seventeenth-century musical compendium », *The Galpin Society Journal*, nº 48, 1995, p. 156-167, https://doi.org/10.2307/842808.

35 Par exemple la pibole, typiquement façonnée dans un bois naturellement creux avec un pavillon en corne de bovin, représentée pour le Moyen Âge dans les corpus archéologiques comme iconographiques. Diverses variantes sont encore connues de nos jours dans les musiques galloise, écossaise, basque, finlandaise ou encore russe. Timo Leisiö, *Suomen ja Karjalan vanhakantaiset torvija pillisoittimet*, Tampere, Kansamusiikki-instituutti, 1983, p. 186-202. Marion Weckerle, « Application du concept de filière technique aux instruments de musique : les instruments à vent en corne médiévaux et modernes », *e-Phaïstos*, 2016, vol. 1, nº 5, 2018, https://doi.org/10.4000/ephaistos.1251.

36 Michael Prætorius, *Syntagma musicum. Tomus secundus. De Organographia*, Wolfenbüttel, Elias Holwein, 1619.

37 Nancy Hadden, *op. cit.*

38 Le *Bock* était également utilisé en Pologne au xviie siècle et la cornemuse « nationale » tchèque actuelle en est une version modernisée. Ewa Dahlig, *op. cit.*, p. 118.

39 Musical Instrument Museums Online, https://mimo-international.com/MIMO/.

40 International Music Score Library Project, https://imslp.org/wiki/Main_Page ; Répertoire international des sources musicales, https://rism.info/fr/index.html.

41 Bowed Strings Iconography Project, https://bsip.org.uk/.

42 Julie Andrijeski, « Historical approaches to playing the violin », dans Stewart Carter (dir.), A *Performer's Guide to Seventeenth-Century Music*, édition revue et complétée par Jeffery Kite-Powell, Bloomington, Indiana University Press, [1997] 2012, p. 184-188, https://www.jstor.org/stable/j.ctt16gzcwn.18. David Douglass, « The violin: Technique and style », dans Stewart Carter (dir.), 1997, *op. cit*, p. 153-169. Cyril Lacheze, « La tenue du violon à l'époque baroque », mémoire de master d'histoire, université Paris 1 Panthéon Sorbonne, 2013, 2 vols.

43 Pierre Trichet, *Traité des instruments de musique*, manuscrit, v.1640, fol. 109. John Playford, A *Brief Introduction to the Skill of Musick*, livre 2, Londres, William Goodbid, 1664, p. 109. Daniel Speer, *Grund-richtiger, kurtz, leicht und nöthiger Unterricht der Musikalischen Kunst*, Ulm, Wilhelm Kühne, 1687, p. 191. Georg Falck, *Idea Boni Cantoris*, Nürnberg, Wolffgang Moris Endter, 1688, p. 190. Daniel Merck, *Compendium Musicæ Instrumentalis Chelicæ*, Augsburg, Johann Christoph Wagner, 1695, s.p.

44 Johann Prinner, *Musicalischer Schlissl*, Salzburg, 1677, fol. 48r. John Lenton, *The Gentlemen's Diversion, or The Violin Explained*, Londres, Lenton, 1693, p. 11.

45 Au cours de cette période, on trouve mention exclusivement de la tenue basse chez Sébastien de Brossard, *[Fragments d'une méthode de violon]*, s.l., v.1711, fol. 12v et Joseph Majer, *Museum Musicum Theoretico Practicum*, Schwäbisch-Hall, Georg Michael Majer, 1732, p. 75. Deux auteurs mentionnent les deux tenues, à savoir B. T., *The Compleat Musick-Master*, Londres, William Pearson, 1722, p. 38, qui privilégie la tenue basse, et Robert

Crome, *The Fiddle New Model'd*, Londres, J. Thyler, v. 1735, p. 34, qui désigne la tenue haute comme préférable. Enfin, cette dernière est mentionnée seule par Michel Pignolet de Montéclair, *Méthode facile pour apprendre à joüer du violon*, Paris, l'Auteur, 1711, p. 2.

46 Michel Corrette, *L'école d'Orphée. Méthode pour apprendre facilement à jouer du violon*, Paris, L'Auteur, Boivin et Le Clerc, 1738, p. 7.

47 Léopold Mozart, *Méthode raisonnée pour apprendre à jouer du violon*, Valentin Roeser trad., Paris, Le Menu, 1770 [1756 pour l'édition originale], p. 1.

48 Julie Andrijeski, *op. cit.*, p. 191.

49 Sébastien de Brossard, *[Fragments d'une méthode de violon]*, v.1711, BnF, RES VM8 C-1. Greg Petersen, « Bridge location on the early Italian violin », *Early Music*, vol. 1, nº 35, 2007, p. 49-64, https://www.jstor.org/stable/4137270.

50 Oliver Webber, « Real gut strings: Some new experiments in historical stringing », *The Consort*, nº 55, 1999, p. 3-29. Oliver Webber , *Rethinking Gut Strings*: A *Guide for Players of Baroque Instruments*, Londres, King's Music, 2006. Anne Houssay, *La fabrication des cordes harmoniques entre 1790 et 1960 : le rôle des artisans, des ingénieurs, des facteurs d'instruments et des musiciens*, mémoire de DEA du CNAM, 2004. Anne Houssay, « Cordes filées et violons en Italie au xviie siècle : quelques cas d'instruments crémonais recoupés », *op. cit.*

51 Marion Weckerle, « Recherches pour une histoire appliquée de la colophane à archet », à paraître.

52 Ces tablatures, ainsi que les éléments iconographiques discutés ci-après, forment un corpus rassemblé et mis à disposition par le cornettiste Bruce Dickey sur son site Internet. Les éléments présentés ici en constituent une rapide étude préliminaire, effectuée par nos soins. Bruce Dickey, Cornetto Iconography et Fingering and Range Charts, https://www.brucedickey.com/. Jeremy West, Fingering charts, https://www.jeremywest.co.uk/fingering-charts.html.

53 Daniel Speer, *Grund-richtiger Unterricht der Musicalischen Kunst*, Ulm, Kühne, 1697, p. 232-233.

54 Le manuscrit Talbot est une source difficile à lire, comportant quelques bizarreries et potentielles erreurs (notamment autour du *fa* et du *sol* de la seconde octave). Nous ne nous attarderons pas sur les nombreux doigtés

différents qui lui sont propres. De même, nous ne discuterons pas des notes les plus aiguës, dont les doigtés sont notoirement variables.

55 Peter Reidemeister, *op. cit.*, p. 32-261. Fritz Heller, « Gerade Zinken – Freiberg », *Blasende Instrumente*, http://www.blasende-instrumente.net/pages/de/instrumente/gerade-zinken.php.

56 Marin Mersenne, *op. cit.*, partie 2, livre des instruments, p. 275. Bartolomeo Bismantova, *Compendio musicale*, v.1677, manuscrit, Biblioteca Panizzi de Reggio Emilia, s.p. Daniel Speer, *Grund-richtiger Unterricht der Musicalischen Kunst*, *op. cit.*, p. 232.

57 Philibert Jambe de Fer, *Épitome musical, es tons, sons et accordz, es voix humaines, fleustes…, Violes, & Violons… entre deux interlocuteurs, P. & I*, Lyon, Michel Dubois, 1556, p. 51.

58 Henry Balfour, « The old British “pibcorn” or “hornpipe” and its affinities », *The Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, nº 20, 1891, p. 142-154, https://doi.org/10.2307/2842233.

59 Marion Weckerle, « Application du concept de filière technique aux instruments de musique… », *op. cit.* Francesco Perono Cacciafoco, « The Puzzle of an Horn: An Etymology for the Word ‘Gemshorn’ », *Annals of the University of Craiova Series Philology Linguistics*, vol. 1-2, nº 44, 2022, p. 141-154, https://doi.org/10.52846/aucssflingv.v44i1-2.56.

60 Wilfried Ulrich, *Die Hummel. Geschichte eines Volksmusik-Instrumentes*, Cloppenburg, Museumsdorf Cloppenburg, 2011.

61 Jean-Pierre Jessenne, *Révolution et empire, 1783-1815*, Paris, Hachette, 2002, p. 7-14.

62 Luc Charles-Dominique, *Musiques et musiciens des fêtes urbaines et villageoises en France (XIVe-XVIIIe siècle)*, Turnhout, Brepols, 2024.

63 James Merryweather, « Seventeenth-Century Town Musicians and their Instruments », *The Galpin Society Journal*, nº 58, 2020, p. 3-12.

64 Andrew Parrott, *The Pursuit of Musick: Musical Life in Original Writings & Art c1200-1770*, Londres, Clink Street Publishing, 2022, p. 85. Luc Charles-Dominique, *op. cit.*, p. 400-401

65 On pourra consulter le travail de quelques ensembles explorant cette logique de jeu dit en « alta capella », comme celui de la Schola Cantorum Basiliensis, ou l’ensemble Hanse Pfeyfferey. Zweigulden y ajoute d’autres contextes tels que les banquets, les scènes de danse ou encore la musique militaire.

66 Greta Moens-Haenen, *Deutsche Violintechnik im 17. Jahrhundert. Ein Handbuch zur Aufführungspraxis*, Graz, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 2006, p. 100-102. Torben Schleiner, « Bierfiedler und ausgelassen-trunkenes Tanzen in Kursachsen um 1700. Annäherungen an vielgescholtene soziokulturelle Praktiken aus historisch-anthropologischer Perspektive », dans Hanna Walsdorf, Gerrit Berenike Heiter (dir.), *Stadt Land Hof: Prospektiven* 4, Leipzig, Leipziger Universität, 2022, p. 23-66.

67 Wolfgang Caspar Printz, *Musicus Curiosus, oder Battalus, der vorwitzige Musicant*, Freyburg, Miethen, 1691, p. 178-192. Sauf mention contraire, les traductions sont des auteurs.

68 Traduction des auteurs, d'après Andreas Werckmeister, *Der Edlen Kunst-Music Würde, Gebrauch und Mißbrauch*, Francfort, Calvisius, 1691, p. 24.

69 Johann Beer, *Musicalische Discurse*, Nuremberg, Conrad Monath, 1719, p. 165.

70 On pourra trouver des exemples tirés de contextes géographiques, chronologiques et sociaux variés dans Andrew Parrott, *op. cit.*, p. 4-17.

71 « An allen Orten, wo ich gewesen, waren die Bauern in dem Wahne, die Bierfiedler könnten besser geigen, als die Kunst-Pfeiffer », Wolfgang Caspar Printz, *Phrynis Mitilenaeus*, Dresde, Mieth, 1696, p. 33.

72 Citons la musique des missions religieuses sud ou méso-américaines, le chant de Noël en langue wendat « Jesous Ahatonhia », ou les travaux des jésuites à Pékin ; mais également les premiers proto-banjos ou, plus récent, l'orgue en bambou de Las Piñas aux Philippines. Liz Antezana Pereira, « L'historiographie musicale des Indiens Moxos : une écriture de l'oralité », thèse de doctorat en études romanes, Paris, université Paris-Sorbonne, 2013. Hongyu Gong, « Missionaries and the beginnings of western music in China: The Catholic prelude, 1294-1799 », *Journal of Music in China*, vol. 2, nº 8, 2018, p. 105-130. Rory Corbett, « Strum strumps and sangamentos: The banjo in Hans Sloane's *Voyage to the Islands* (1707) and the Iberian substratum in black carnival/masquerade traditions in the Americas », *Ethnomusicology Ireland*, nº 10, 2025, p. 20-37, https://doi.org/10.64208/FFKB4411.

73 Claudia Jensen, *Musical Cultures in Seventeenth-Century Russia*, Bloomington, Indiana University Press, 2009.

74 Autobiographie de Telemann, dans Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg, l'Auteur, 1740, p. 360.

75 Le RISM recense plus de 200 000 compositions pour la période baroque, beaucoup connues par plusieurs sources, dont plus de 28 000 sont disponibles en ligne sur l'IMSLP.

76 Typiquement Francesca Caccini, Isabella Leonarda et Barbara Strozzi. Barbara Garvey Jackson, *Say Can You Deny Me: A Guide to Surviving Music by Women from the 16th through the 18th Centuries*, Fayetteville, University of Arkansas Press, 1994. Craig Monson, *Divas in the Convent: Nuns, Music, and Defiance in Seventeenth-Century Italy*, Chicago, University of Chicago Press, 2012. Aleksandra Brzóskowska, « L'émancipation des femmes musiciennes au nord de l'Italie de la fin du XVIe au début du XVIIe siècles », mémoire de master, Conservatoire national supérieur de musique et de danse, Lyon, 2018.

77 BnF – RES VMB MS-5, *[Rôle en tablature italienne de violon]*, https://gallica.bnf.fr/ark :/ 12148/btv1b52506442g/. Luc Charles-Dominique, *op. cit.*, p. 666-667.

78 Type de notation indiquant non pas la note à produire mais le geste à effectuer, ici quel doigt poser sur quelle corde.

79 Michael Prætorius, *Terpsichore, Musarum Aoniarum. Cantus*, Wolfenbüttel, Fürstlicher Druckerey, 1612, fol. 4v.

80 Christophe Ballard, *La Clef des chansonniers*, Paris, Au Mont-Parnasse, 1717, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3261425.image.

81 Patrice Coirault, *Répertoire des chansons françaises de tradition orale*, Paris, BnF, 1996-2007, 3 vol. Marlène Belly, Georges Delarue (dir.), *Mélodies en vogue au XVIIIe siècle. Le répertoire des timbres de Patrice Coirault*, Paris, BnF, 2020.

82 Les pièces contenues dans cette source sont bien connues et régulièrement jouées : on pourra citer, entre autres, les ensembles Appolo's Cabinet, Les Musiciens de Saint-Julien, VeLa, ou encore Les Witches. John Playford, *The English Dancing Master*, Londres, Thomas Harper & John Playford, 1651.

83 John Skene, *Skene Manuscript*, tablature de mandore, National Library of Scotland, Adv.MS.5.2.15.

84 On pourra se référer aux enregistrements de l'ensemble Camerata Trajectina. Adrianus Valerius, *Nederlandtsche Gedenck-clanck*, Haarlem, d'Erfgenamen van den Autheur, 1626. Jelle Koopmans, « Merck Toch Hoe Sterck : les "chansons des gueux" aux Pays-Bas », dans Olivier Millet, Alice

Tacaille, Jean Vignes (dir.), *La Chanson d'actualité, de Louis* xii *à Henri* iv, Paris, Sorbonne Université Presses, 2021, p. 149-159.

85 Une partie conséquente de cette collection a récemment été numérisée et mise en ligne, soit près d'un millier d'œuvres musicales. Jiří Sehnal, *Pavel Vejvanovský and the Kroměříž Music Collection. Perspectives on seventeenth-century music in Moravia*, Olomouc, Palacký University, 2008. Moravská zemská knihovna, *Muzeum umění Olomouc - Arcidiecézní muzeum Kroměříž*, https://www.digitalniknihovna.cz/mzk/collection/uuid:ba4da2a1-5d26-4d16-b8d1-324bc5262f50 (consulté le 24 octobre 2025).

86 Robert Rawson, « Courtly contexts for Moravian Hanák music in the 17th and 18th centuries », *Early Music*, 2012, vol. 4, nº 40, p. 577-591, https://www.jstor.org/stable/23391552.

87 Ilona Ferenczi, Marta Hulková (dir.), *Tabulatura Vietoris saeculi* xvii, Bratislava, OPUS, 1986.

88 Saviana Diamandi, Agnes Papp (dir.), *Codex Caioni saeculi* xvii, Bucarest, Magyar Tudomanyos Akademia Zenetudomanyi Intezet, 1994, 2 vol.

89 Staatsbibliothek zu Berlin – Ms. Danzig 4022, *Lautentabulatur*, 1621, https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/ ?PPN =PPN618787879.

90 Daniel Speer, *Musikalisch-türkischer Eulenspiegel*, Güntz [Ulm], Dacianischen Simplicissimo [Wagner], 1688. Robert Eitner, « Volksmusik im 17. Jahrhundert », *Monatshefte für Musik-Geschichte*, 1882, vol. 1, nº 14, p. 1-8.

91 D'après le sous-titre même de l'œuvre : « Musikalisch-Türkischer Eulen-Spiegel, das ist: seltzame Possen von einem sehr gescheiden Türkisch-Käyserlichen Hof- und Feld-Narren, welcher nachgehends gar Muffti worden; auß dem Welt-bekandten Ungarischen Kriegs-Roman extrahiret, und mit Ungarisch- Griechisch- Moscowitisch- Wallachisch- Kosakisch- Rusnakisch- und Pohlnisch- lustigen Balleten, mit ihren Proportionibus, auch andern nutzlichen blasend- und geigenden Sonnaten, illustrirt, und mit einer Tenor-Sing-Stimm, 2. Violinen, auch 2. Violen, so ad placitum, samt doppeltem General-Bass, auf Anspruch einiger werthesten Freunden, componiret, und in Druck herauß gelassen, von dem bekandten Dacianishcen Simplicissimo in Güntz ».

92 Henry Howey, « The lives of *Hoftrompeter* and *Stadtpfeiffer* as portrayed in three novels of Daniel Speer », *Historic Brass Society Journal*, nº 3, 1991, p. 65-78, https://doi.org/10.2153/0119910011009.

93 Pascale Boquet, Gérard Rebours, 50 *Standards Renaissance et Baroque*, Courlay, Fuzeau, 2000.

94 Paul Nettl, « Volks- und volkstümliche Musik bei Bach: mit tafel », *Studien zur Musikwissenschaft*, nº 25, 1962, p. 391-396, https://www.jstor.org/stable/41465242. Gilles Cantagrel, *Dietrich Buxtehude*, Paris, Fayard, 2006, p. 139.

95 Raimund Schacher, *Die Linzer Orgeltablatur (1611-1613). Auswahl von 77 Tanzsatzen und Liedbearbeitungen*, Stuttgart, Cornetto, 2005.

96 « Kraut und Rüben haben mich vertrieben ; hättímeine Mutter Fleisch gekocht, so wär ich noch geblieben ». Ludwig Erk, Franz Böhme (dir.), *Deutscher Liederhort*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1893, vol. 2, p. 788.

97 Werner Schag, *Die Tabulatur im Stammbuch des Thüringer Studenten Elias Walther*, Wörth, Werner Schag, 2025.

98 « Hic dissonat ubiq, nam ebrii hic diversis Cantilenis clamare solent. » Arcidiecézní muzeum Kroměříž – A840, Heinrich Biber, *Battalia*, manuscrit, 1673, violone 2, https://www.digitalniknihovna.cz/mzk/view/uuid :370bf633-cf5f-4b10-97c2-9aa71d8ccae4.

99 Andrew Parrott, *op. cit.*, p. 342.

100 Gilles Cantagrel, *op. cit.*, p. 281-282.

101 Bruce Haynes, A *History of Performing Pitch: The Story of* “A”, Lanham, Scarecrow Press, 2002.

102 On pourra par exemple se référer, pour écouter ce diapason à 465 Hz, à l’intégrale de l’œuvre d’Heinrich Schütz publiée aux éditions Carus, par le Dresdner Kammerchor et le Dresdner Barockorchester sous la direction de Hans-Christoph Rademann.

103 Herbert Myers, « Tuning and Temperament », dans Stewart Carter (dir.), 1997, *op. cit.*, p. 318-324.

104 Johann Sebastian Bach, *Das Wohltemperierte Clavier*, 1722-1744.

105 Andreas Werckmeister, *Musicalische Temperatur*, Francfort et Leipzig, Calvisius, 1691.

106 On pourra consulter les reproductions de ces instruments à la Schola Cantorum Basiliensis.

107 Georg Falck, *Idea Boni Cantoris*, Nuremberg, Endter, 1688, p. 187-188.

108 Peter Williams, « Basso Continuo on the organ », *Music & Letters*, vol. 1, n° 50, 1969, p. 136-152, https://doi.org/10.1093/ml/L.1.136. Arnaldo Morelli, « Basso Continuo on the organ in seventeenth-century Italian music », *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, n° 18, 1994, p. 31-45, https://doi.org/10.5169/SEALS-869092.

109 Mentionnons également, comme très bel exemple de cette recherche sur la spatialisation, la « Missa Salisburgensis » d'Heinrich Biber donnée dans la cathédrale de Salzbourg par l'ensemble Collegium 1704, en 2016. Anthony Carver, *Cori Spezzati. Volume 1, The Development of Sacred Polychoral Music to the Time of Schütz*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

110 « besondern (…) in kleinen und grossen Kirchen fast besser als ein Positiff mit Lust angehöret und gebraucht werden. ». Michael Prætorius, *Syntagma musicum. Tomus secundus. De Organographia*, *op. cit.*, p. 72.

111 « Wenn ich nur vom *Regal* lese oder schreibe, so wird mir übel. Es dringt ein solches *infames* Schnarrwerck zwar weit durch, aber ohne die geringste Lieblichkeit. » Le terme « Schnarrwerck » peut désigner aussi bien le type de construction de ce jeu d'orgue (avec une anche en laiton) qu'un timbre vrombissant. Commentaire de Mattheson dans Friedrich Niedt, *Musicalische Handleitung*, partie 2, Hambourg, J. Mattheson (2e édition), 1721, p. 114.

112 Daniel Snowman, *The Gilded Stage: A Social History of Opera*, Bloomsbury, Atlantic Books, 2010.

113 Matthieu Franchin, « Les entractes musicaux de *L'École des femmes* : méthodologie pour une restitution archéologique », *Arrêt sur scène*, n° 5, 2016, p. 111-142.

114 Véronique Musson-Gonneaud, Charles Besnainou, « Les harpions, questions organologiques et musicales. Quel réglage pour quel usage sur les harpes anciennes aujourd'hui ? », dans Michèle Castellengo, Hugues Genevois (dir.), *La musique et ses instruments*, Sampzon, Delatour, 2013, p. 37-66.

115 Gérald Chaix, « Gemeiner Mann et réformes religieuses dans les villes du Saint Empire (xvie siècle) », dans Philippe Guignet (dir.), *Le peuple des villes dans l'Europe du Nord-Ouest (fin du Moyen Âge -1945). Volume I*, Villeneuve d'Ascq, Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion, 2002, p. 429-438, https://doi.org/10.4000/books.irhis.2063.

ABSTRACTS

Français

Partie intégrante et extension directe du *material turn*, l'histoire du son connaît un développement dans le domaine historique depuis le tournant du XXIe siècle, initialement d'un point de vue analytique, puis en y ajoutant une dimension de restitution concrète du paysage sonore. Cependant, dans le domaine musical, les premières réflexions visant à des restitutions plus ou moins rigoureuses des musiques du passé ont émergé dès la fin du XIXe siècle, et les méthodes actuelles trouvent leur origine au début de la décennie 1970 pour former le mouvement de la musique ancienne historiquement informée, qui continue à croître. Il s'agit d'une discipline spécifique de la pratique musicale, consacrée à la restitution d'un espace sonore totalement disparu ou presque. Elle recouvre tout un spectre de pratiques, s'inspirant des connaissances sur le paysage sonore ancien pour produire un résultat jugé intéressant ou plaisant à l'écoute et ne recherchant le plus souvent pas une restitution au plus près des analyses historiques. Le présent article se propose d'exposer les apports des méthodes de la science historique dans ce domaine, en suivant l'approche habituellement mise en œuvre par les projets d'histoire expérimentale, pour restituer un type de paysage musical absent de la pratique de la musique ancienne et que nous avons choisi comme axe d'étude : la musique populaire dans l'espace germanique au XVIIe siècle. Ce processus de recherche et de restitution s'appuie sur l'étude des divers types de sources disponibles, tant matérielles avec les instruments anciens que textuelles et iconographiques. Nous présenterons ici ce travail, passant par une reconstitution des instruments, mais aussi des gestes et habitus techniques disparus, nécessaires à leur pratique. Elle est combinée avec l'analyse de la musique conservée et des éléments contextuels permettant d'en comprendre la mise en œuvre et de réaliser des propositions de restitution du paysage sonore analysé.

English

The history of sound, which is an integral part and direct extension of the material turn, has been developed in the field of history since the turn of the 21st century, initially from a primarily analytical perspective, then adding a dimension of concrete restoration of the soundscape. However, in the field of music, the first reflections aimed at more or less rigorous reconstructions of music from the past emerged since the end of the 19th century, and current methods originated in the early 1970s to form the historically informed early music movement, which continues to grow. This is a discipline of music practice devoted entirely to the restoration of a soundscape that has almost completely disappeared. It covers a whole spectrum of practices, drawing on knowledge of the ancient soundscape to produce a result that is considered interesting or pleasant to listen to, and

most often does not seek to restore it as closely as possible to historical analysis. This article aims to highlight the contributions of historical science methods in this field, following the approach usually implemented by experimental history projects, to reconstruct a type of musical landscape that is otherwise absent from early music practice and which we have chosen as our focus of study: popular music in the Germanic world in the 17th century. This process of research and reconstruction is based on the study of various types of available sources, including material sources such as early instruments, as well as textual and iconographic sources. We will present this work, involving reconstructing not only the instruments themselves, but also the gestures and technical habits that have been lost, which are necessary for playing them. It is combined with an analysis of the preserved music, as well as contextual elements that enable us to understand how it was performed, and to make proposals for the reconstruction of the analysed soundscape.

INDEX

Mots-clés
histoire appliquée, musique ancienne, musique historiquement informée, instruments, techniques de jeu, paysage sonore, Bierfiddlern

Keywords
applied history, early music, historically informed music, instruments, playing techniques, soundscape, Bierfiddlern

AUTHORS

Cyril Lacheze
Maître de conférences en histoire des techniques et humanités numériques, Université Marie et Louis Pasteur, UTBM, FEMTO-ST, équipe RECITS
IDREF : https://www.idref.fr/255357818
BNF : https://data.bnf.fr/fr/17078443

Marion Weckerle
Chercheuse indépendante
IDREF : https://www.idref.fr/28249703X

Reenactment olfactif, entre archive et création

Olfactory Reenactment, between Archive and Creation

Sandra Barré

DOI : 10.35562/theia.676

Copyright
CC BY-NC-SA 4.0

OUTLINE

Reconstruction olfactive ou réinterprétation : structuration d'un champ de recherche
Archive et *reenactment* olfactif
  Archive olfactive et limites de la conservation
  Traces olfactives
  Terminologie : archive, interprétation, transposition, *reenactment* olfactif
  Définition du *reenactment* olfactif
Protocole de *reenactment* olfactif
  Recherche documentaire et témoignages
  Moodboard et traduction olfactive
  Subjectivité artistique des parfumeurs et parfumeuses
  Cadre éthique et statut des créations
Reenactment olfactif, études de cas
  Meat Joy, Carolee Schneemann
  Le pavillon français de la Biennale de Venise, Jean-Pierre Bertrand
  Présentation des odeurs et perspectives
Archives interprétatives : repenser la place de l'olfaction

TEXT

1 Les odeurs traversent l'histoire de l'art. Les artistes les mobilisent au moins depuis le début du XXe siècle, de Marcel Duchamp aux futuristes[1], des environnements de Joseph Beuys aux pratiques fluxus, jusqu'aux œuvres contemporaines. Pourtant, et c'est certainement l'une des raisons qui a empêché une théorisation plus ancienne, cette dimension sensorielle demeure difficile à préserver. Les senteurs sont une matière volatile, non pérenne, qui offre une expérience de l'art vécue *hic et nunc*, contrairement à la peinture ou à

la sculpture, qui permettent une possible conservation. En effet, si les pigments et la pierre peuvent être stockés dans des conditions optimales afin de préserver leurs qualités, l'odeur s'évapore et échappe aux formes traditionnelles de maintenance.

2 Dès lors s'articule la question centrale d'une réflexion touchant à l'inscription de l'odeur dans l'histoire de l'art : comment penser la valorisation et la transmission d'une œuvre dont la matière même, l'odeur, est vouée, que cela soit intentionnel ou non, à disparaître ?

3 Cette interrogation s'inscrit dans le développement de l'histoire des sensorialités et dans les recherches consacrées au patrimoine olfactif. Plusieurs travaux [2] ont souligné les difficultés techniques et méthodologiques liées à la conservation des odeurs, qu'il s'agisse de l'archivage d'environnements olfactifs ou de la médiation sensorielle en contexte muséal. Ces réflexions ont également montré que l'absence de dispositifs de conservation adaptés a contribué à marginaliser l'olfaction comme médium artistique. Dans ce contexte, cet article propose d'examiner une approche expérimentale visant à réactiver la dimension olfactive d'œuvres disparues à partir de traces documentaires, testimoniales et matérielles. Cette démarche, désignée ici par l'expression « *reenactment* olfactif », consiste à élaborer des compositions parfumées à partir d'archives et de recherches historiques afin de donner à percevoir ce que les archives traditionnelles ne peuvent que nommer.

4 L'analyse s'appuie sur deux études de cas : la performance *Meat Joy* de Carolee Schneemann (1964), œuvre emblématique des expérimentations performatives des années 1960, présentée à Paris, Londres et New York, qui mobilise des matières organiques odorantes comme vecteurs d'une transgression à la fois corporelle et sensorielle, et le pavillon français de la Biennale de Venise de 1999, où l'artiste français Jean-Pierre Bertrand et l'artiste chinois Huang Yong Ping intervenaient chacun dans une partie distincte de l'espace, produisant deux environnements sensoriels autonomes mais en dialogue. Dans un premier temps, l'article revient sur les enjeux théoriques et terminologiques liés à l'archive olfactive et au *reenactment*. Dans un second temps, il présente le protocole de recherche et de création ayant conduit à l'élaboration de ces créations olfactives.

5 Cet article s'appuie sur un projet de recherche en cours, développé à l'occasion de l'exposition « Mondes sensibles. Une histoire sensorielle de l'œuvre d'art total », présentée au musée international de la Parfumerie à Grasse en 2024-2025, dont l'autrice a assuré le commissariat. Cette exposition-recherche s'est déroulée en parallèle de sa thèse de doctorat en esthétique menée à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne au sein du laboratoire ACTE, grâce à une convention CIFRE en partenariat avec le studio Flair, qui en assure le financement doctoral. Bien que ces deux cadres soient contemporains, ils relèvent de procédures entièrement distinctes. L'exposition a été produite et financée exclusivement par le musée international de la Parfumerie. Les *reenactments* olfactifs présentés dans l'exposition ont été conçus spécifiquement pour celle-ci, et non dans le cadre de la thèse. Certaines parfumeuses du studio Flair ont été associées au projet en raison de leur familiarité avec les protocoles expérimentaux développés dans le cadre de la recherche doctorale, et non en vertu d'un accord liant les deux structures. L'article propose ainsi une analyse critique d'une expérimentation située, visant à interroger la place de l'olfaction dans l'écriture de l'histoire de l'art et dans les pratiques d'archivage des œuvres multisensorielles.

Reconstruction olfactive ou réinterprétation : structuration d'un champ de recherche

6 Les recherches consacrées au patrimoine olfactif et à la reconstruction d'odeurs historiques se sont développées ces dernières années à la croisée de la muséologie et de l'histoire. Les travaux de Cecilia Bembibre [3] ont notamment contribué à structurer ce champ en proposant une méthodologie d'identification, d'analyse et de documentation des odeurs patrimoniales, envisagées comme des éléments de mémoire culturelle associés à des objets, des lieux ou des pratiques historiques. Ces recherches montrent que les odeurs présentées dans les musées sont le plus souvent des interprétations contemporaines fondées sur des sources documentaires, puisqu'il n'existe pas d'archives olfactives reconnues.

Dans le domaine muséal, plusieurs études ont souligné l'usage croissant des dispositifs olfactifs dans les expositions, principalement comme outils de médiation sensorielle plutôt que comme éléments constitutifs des œuvres [4]. Le projet européen Odeuropa (2020-2023) a prolongé ces recherches en développant des expérimentations de recréation d'odeurs historiques fondées sur l'analyse de sources textuelles et iconographiques, en collaboration avec des parfumeurs et des institutions muséales [5]. L'historienne de l'art Caro Verbeek a également mené une reconstruction olfactive particulièrement notable pour ce sujet, celle des *Métachories* de Valentine de Saint-Point, en 2018, au Stedelijk Museum.

7 Dans ce même mouvement de structuration du champ, le projet Nomen, développé par le comité scientifique de l'Osmothèque, conservatoire international des parfums, propose une classification des compositions odorantes à visée historique en cinq catégories : repesée, adaptation, reconstitution, transposition et évocation. Cette nomenclature met en évidence la diversité des méthodes employées et l'absence de consensus terminologique dans le domaine, soulignant que le terme générique « reconstitution » recouvre des pratiques aux fondements méthodologiques très différents. La démarche présentée dans cet article se distingue de ces catégories. Elle ne repose ni sur une formule de parfum préexistante, ni sur l'analyse de résidus matériels, ni sur des sources iconographiques. Elle part de traces documentaires et testimoniales relatives à la dimension olfactive d'œuvres d'art, ce qui justifie le recours à un terme spécifique, le *reenactment* olfactif, pour désigner ce protocole.

8 La légitimité historiographique des odeurs recréées reste toutefois problématique. Une odeur réinterprétée peut difficilement être considérée comme une archive au sens strict, dans la mesure où elle ne constitue pas un document issu du temps de l'œuvre, mais une production contemporaine fondée sur des traces indirectes. Cecilia Bembibre et Matija Strlič montrent, dans l'article « Smell of Heritage: A Framework for the Identification, Analysis and Archival of Historic Odours [6] », que l'authenticité olfactive dans le patrimoine relève moins d'une fidélité matérielle stricte que d'un processus d'interprétation combinant données chimiques et perception sensorielle. Ces recherches montrent que les odeurs présentées dans

les musées sont le plus souvent des interprétations contemporaines fondées sur des sources documentaires.

Archive et *reenactment* olfactif

Archive olfactive et limites de la conservation

9 Bien que la constitution d'une archive olfactive demeure encore peu répandue, elle peut être envisagée pour certaines œuvres contemporaines, notamment par la conservation d'échantillons de matières odorantes employées dans la création ou, lorsque l'œuvre repose sur l'usage de parfums, par la préservation des formules de composition. En revanche, la question se complexifie lorsqu'il s'agit d'œuvres historiques, créées à une époque où leur conservation sous forme olfactive n'avait pas été anticipée, ni par l'artiste ni par l'institution dépositaire de l'œuvre.

10 Il semble alors difficile de parler d'archives au sens strict, celle-ci étant définie, d'après le Code du patrimoine, comme :

> l'ensemble des documents, y compris les données, quels que soient leur date, leur lieu de conservation, leur forme et leur support matériel, produits ou reçus par toute personne physique ou morale et par tout service ou organisme public ou privé dans l'exercice de leur activité.
> La conservation des documents est organisée dans l'intérêt public tant pour les besoins de la gestion et la justification des droits des personnes physiques ou morales, publiques ou privées, que pour la documentation historique de la recherche [7].

L'archive constitue ainsi un témoignage du passé et « relie en effet des temps par-delà toute linéarité [8] », comme l'avance le critique d'art Jean-Christophe Royoux. Elle apparaît dès lors comme une donnée indispensable à toute entreprise d'écriture historique, en ce qu'elle atteste matériellement de ce qui a été. La recréation d'une odeur rompt cette continuité matérielle. Produite dans le présent à partir de traces (dépositions, recherches…), elle ne peut être assimilée à un document d'archives normé. Elle relève plutôt d'une

forme d'interprétation informée par les sources disponibles. Cette limite tient à la nature même de l'olfaction : une odeur se déploie dans une spatialité et une temporalité situées (*hic et nunc*), dépendantes de conditions environnementales (température, circulation de l'air, altération des matériaux) qui rendent impossible sa stabilisation durable.

11 La volatilité de l'odeur met ainsi en évidence une tension entre archive et expérience sensible. Si les documents visuels, textuels ou matériels permettent de transmettre certaines dimensions de l'œuvre, la perception olfactive échappe largement aux dispositifs traditionnels de conservation. L'histoire de l'art se trouve alors confrontée à la nécessité de penser d'autres formes de documentation capables de rendre compte de cette dimension perceptive.

Traces olfactives

12 Les traces olfactives des œuvres apparaissent souvent de manière fragmentaire dans les archives. Des textes critiques, des écrits d'artistes, des notes de travail ou des témoignages mentionnent parfois la présence d'odeurs lors de performances ou d'expositions, sans toutefois en proposer une description détaillée. Ces indications, bien que souvent discrètes, peuvent s'avérer essentielles pour saisir l'œuvre dans sa totalité. Respirer une œuvre renseigne sur ses matériaux, sur les émotions qu'elle suscite, sur l'espace qu'elle occupe, en somme sur l'expérience vécue. L'invisibilisation de l'expérience olfactive dans les archives rejoint les réflexions développées par l'histoire des sensibilités, qui envisage le passé non seulement à partir des faits et des représentations, mais également à partir des perceptions et des émotions. L'historien français Alain Corbin formule cette perspective en ces termes :

> Cette histoire ainsi conçue s'intègre à celle des représentations dans la mesure où les usages des sens, le niveau des seuils de tolérance aux messages sensoriels, l'intensité des émotions déterminent partiellement la manière dont les individus et les groupes, à une époque donnée, se représentent l'au-delà, le cosmos, le minéral, le végétal, l'humain et, plus précisément, la société au sein de laquelle ils sont insérés. Si l'on admet, avec Pascal Ory, que l'histoire

> culturelle est d'abord celle de la manière dont se forment, s'organisent et agissent les représentations sociales, il paraît évident que l'histoire des sensibilités, telle qu'elle est ici définie, constitue un préalable indispensable à toute entreprise relevant d'une telle discipline [9].

Dans cette perspective, envisager les odeurs de l'art dans une visée historique revient à comprendre non seulement la manière dont les artistes concevaient leurs œuvres, mais également la façon dont elles ont été transmises à leurs publics et perçues par ces derniers. En portant attention aux traces olfactives, il est ainsi possible d'élargir l'écriture de l'histoire de l'art à des dimensions perceptives rarement documentées. Cette hypothèse rejoint la proposition de l'historien américain Peter Charles Hoffer [10], pour qui l'expérience sensorielle du passé constitue un mode d'accès à une forme de connaissance historique que les seules archives visuelles et textuelles ne peuvent fournir. Il défend l'idée d'une histoire sensorielle *de l'intérieur*, dans laquelle c'est en reconstituant les conditions perceptives d'une époque que l'on comprend comment ses acteurs habitaient et ressentaient les événements. Appliquée au champ de l'histoire de l'art, cette perspective suggère que rendre perceptible l'environnement olfactif d'une performance ne relève pas seulement de la médiation muséale, mais d'une forme d'enquête historique. Elle permet d'approcher, par le corps et la perception, une dimension de l'expérience esthétique que les archives visuelles et textuelles ne peuvent que décrire sans jamais restituer.

13 La prise en compte de ces traces olfactives conduit alors à reconsidérer les modalités de transmission des œuvres multisensorielles. Lorsque l'odeur participe de manière significative à l'expérience esthétique, son absence dans les archives produit une forme d'incomplétude documentaire. C'est cette lacune qui motive la recherche de dispositifs capables de rendre perceptible, sinon l'odeur elle-même, du moins une hypothèse sensorielle fondée sur les indices disponibles.

Terminologie : archive, interprétation, transposition, *reenactment* olfactif

14 La question de la terminologie employée pour désigner les créations olfactives fondées sur des archives mérite d'être précisée. Plusieurs notions peuvent être mobilisées, comme celles de l'archive, de la reconstitution, de l'interprétation ou de la transposition, mais aucune ne rend pleinement compte du processus mis en œuvre dans les expérimentations présentées ici.

15 Le terme « archive » ne peut être retenu pour désigner une odeur recréée a posteriori. Comme cela a été évoqué précédemment, l'archive suppose une continuité matérielle entre le moment de production du document et sa conservation. Dans le cas des œuvres étudiées ici, la création olfactive intervient nécessairement après l'événement artistique. Les odeurs n'existent plus que par des traces indirectes (souvenirs, descriptions, documents visuels, matériaux analogues), qui ne permettent pas de nous arrêter sur une présence olfactive absolue. La notion de reconstitution ne correspond pas non plus à la démarche présentée. Dans la classification faite dans la nomenclature Nomen [11], la reconstitution repose sur l'analyse de résidus matériels grâce à laquelle une odeur passée est reproduite à partir de données physico-chimiques. Or, dans le cas qui nous concerne ici, il n'y a majoritairement aucune trace matérielle exploitable de l'odeur disponible. La création olfactive repose sur un corpus documentaire et testimonial, et non sur une analyse chimique de vestiges odorants. Le terme « interprétation » est trop vague pour décrire le processus unique mis en œuvre dans ce contexte. Toute création artistique comporte une dimension interprétative, mais cette notion ne permet pas de saisir la relation particulière entretenue avec les archives et avec l'expérience passée de l'œuvre. La notion de « transposition » pourrait sembler pertinente, en ce qu'elle implique le passage d'un médium à un autre. Toutefois, elle ne rend pas compte de la dimension temporelle et performative de la recréation olfactive, qui consiste à faire advenir dans le présent une expérience sensorielle fondée sur des recherches scientifiques portant sur le passé.

16 Le concept de *reenactment*, développé par Rebecca Schneider dans *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*[12] (2011), offre un cadre théorique plus adéquat. L'historienne de l'art le définit comme une pratique performative de l'archive qui ne vise pas à reproduire fidèlement le passé, mais à activer ses traces matérielles et immatérielles afin d'en offrir une expérience au présent. Le *reenactment* articule ainsi archives, mémoire et subjectivité, dans un processus où passé et présent se rencontrent.

17 Transposé au champ de l'olfaction, il permet de penser la recréation d'odeurs disparues comme une activation sensorielle fondée sur des traces historiques. L'odeur formulée par les parfumeurs et parfumeuses ne constitue pas une reproduction de l'odeur originale, mais une hypothèse sensible élaborée à partir d'archives, de témoignages et de recherches documentaires précises. Cette approche reconnaît explicitement la dimension interprétative et située de la création olfactive, tout en affirmant sa valeur heuristique pour l'histoire de l'art. Le *reenactment* olfactif peut ainsi être défini comme un processus de réactivation sensorielle par lequel des odeurs disparues, dont la mémoire subsiste sous forme de traces documentaires, sont recréées sous forme de compositions parfumées afin de rendre perceptible une dimension de l'expérience esthétique absente des archives traditionnelles.

Définition du *reenactment* olfactif

18 Le *reenactment* olfactif désigne un protocole de recherche-création visant à restituer, par la composition parfumée, une présence sensorielle dont l'expérience ne subsiste plus que sous forme de traces documentaires. Il repose sur l'articulation de plusieurs types de sources (archives écrites et visuelles, témoignages, études historiques, analyse des matériaux employés) et sur leur traduction en compositions parfumées élaborées par des parfumeurs et parfumeuses.

19 Contrairement à une archive matérielle, la formulation olfactive produite dans ce cadre ne constitue pas une preuve du passé, mais une hypothèse sensorielle historiquement informée. Le *reenactment* olfactif, en offrant une odeur à respirer appuyée sur des recherches

attestant de celle ayant pu être éprouvée, donne aux spectateurs et spectatrices une expérience plus complète de l'œuvre originale et repense le fondement même de l'objectivité de l'archive, déjà remise en question par Jacques Derrida. Si ce dernier a montré que toute archive [13] est traversée par une tension entre conservation et perte, Hal Foster a prolongé cette réflexion dans le champ de l'art contemporain en montrant que les pratiques archivistiques ne visent pas à reconstituer une totalité perdue, mais à activer des fragments en vue de nouvelles connexions [14]. Le *reenactment* olfactif s'inscrit dans cette double logique en ce qu'il assume l'incomplétude de l'archive sensorielle tout en proposant, par la composition parfumée, une forme d'activation présente de traces passées. Il engage ainsi un double mouvement. D'une part, il mobilise les archives existantes afin de documenter la présence olfactive d'une œuvre. D'autre part, il reconnaît la part irréductible d'interprétation impliquée dans toute tentative de traduction sensorielle. La subjectivité des parfumeurs et parfumeuses, les conditions contemporaines de diffusion des odeurs et la nature même de l'olfaction empêchent toute restitution fidèle de l'expérience passée. En ce sens, le *reenactment olfactif* peut être envisagé comme un outil d'histoire expérimentale permettant d'interroger les modalités de transmission sensorielle des œuvres et d'enrichir les dispositifs documentaires traditionnels. Il ne vise pas à remplacer l'archive, mais à combler, au moins partiellement, le silence sensoriel des collections.

Protocole de *reenactment* olfactif

Recherche documentaire et témoignages

20 Le protocole de *reenactment* olfactif débute par un travail de recherche documentaire visant à identifier les traces olfactives laissées par les œuvres étudiées. Celles-ci se manifestent le plus souvent à travers des descriptions critiques, des écrits d'artistes, des photographies, des documents d'exposition ou des témoignages de participants.

21 Dans le cas de la performance *Meat Joy*[15] de Carolee Schneemann, le corpus documentaire a été constitué à partir de captations filmiques, de photographies, d'écrits de l'artiste, de textes critiques, ainsi que d'entretiens menés dans le cadre de cette recherche. Les échanges avec Jean-Jacques Lebel, qui organisa la présentation de la performance à Paris en 1964 dans le cadre du festival de la Libre Expression, ont notamment permis de préciser les conditions matérielles et sensorielles de sa réalisation. Grâce à ces sources, il est possible d'identifier la présence d'un environnement olfactif marqué par l'usage de matières organiques – corps, poissons, viande, peinture – sans toutefois en conserver de trace directe. De manière comparable, l'étude du pavillon français de la Biennale de Venise de 1999 conçu par Jean-Pierre Bertrand[16] repose sur un corpus constitué à partir de documents d'exposition, de photographies d'époque et d'entretiens réalisés avec plusieurs personnes ayant participé à la conception ou à la documentation du pavillon. Les témoignages de Denys Zacharopoulos, commissaire du pavillon français cette année-là, ont constitué une source centrale, complétée par des échanges avec Nina Rodrigues-Ely et Marie-Paul Serre, membres du fonds de dotation Jean-Pierre Bertrand, ainsi que par les documents photographiques de Laurent Lecat.

22 Dans les deux cas, les témoignages sont une source essentielle relevant d'une mémoire située. Leur mobilisation ne vise pas à établir une description objective des odeurs passées, mais à enrichir le corpus documentaire permettant d'élaborer une hypothèse sensorielle. Cette phase d'enquête archivistique et testimoniale permet ainsi de constituer un ensemble de données hétérogènes à partir desquelles peut être envisagée une traduction olfactive. Elle rapproche le *reenactment* olfactif des méthodes de l'histoire de l'art et de l'histoire des sensibilités, tout en préparant le passage vers un travail de création parfumée.

Moodboard et traduction olfactive

23 La traduction olfactive d'une œuvre disparue passe nécessairement par la composition parfumée. Lorsqu'une performance ou un environnement olfactif n'a laissé aucune trace matérielle de ses odeurs, la reconstitution de l'expérience originale s'avère impossible.

De nombreux paramètres échappent en effet à toute reproduction (qualité de l'air, température, présence humaine, vieillissement des matériaux) qui conditionnent la perception. L'odeur ne peut être isolée de la situation dans laquelle elle s'est déployée. Dans ce contexte, la composition parfumée apparaît comme un outil de traduction sensorielle plutôt que de restitution. Elle permet de proposer une synthèse olfactive fondée sur les archives disponibles et sur l'interprétation des sources. Ce principe a été retenu pour les *reenactment olfactifs* de *Meat Joy* de Carolee Schneemann, formulé par la parfumeuse Amélie Bourgeois, et du pavillon français de la Biennale de Venise de 1999 conçu par Jean-Pierre Bertrand, interprété par la parfumeuse Anne-Sophie Behaghel.

24 Afin de rendre possible ce passage des archives à la formulation parfumée, un travail de médiation visuelle et conceptuelle a été mis en place sous la forme de *moodboards* réunissant images d'archives, matériaux de référence, descriptions textuelles et indications olfactives. Ces assemblages permettent de regrouper des indices hétérogènes comme les matières présentes dans l'œuvre, l'atmosphère décrite dans les témoignages, le contexte spatial et historique, afin de construire une hypothèse cohérente de l'environnement.

25 Le *moodboard* fonctionne ainsi comme une interface entre recherche historique et création parfumée. Il rend visible le processus de traduction par lequel des informations textuelles ou visuelles deviennent des orientations olfactives. Les matières premières évoquées dans les archives, les qualités atmosphériques mentionnées dans les témoignages ou les tonalités affectives associées à l'expérience de l'œuvre peuvent alors être transposées en choix de composition. La formulation parfumée constitue dès lors une hypothèse sensorielle historiquement informée. Elle ne vise pas à reproduire une odeur disparue, mais à rendre perceptible une dimension de l'expérience artistique absente des archives traditionnelles. Cette étape marque le passage de l'enquête documentaire à la création olfactive, où la recherche historique se prolonge dans un travail de composition.

Subjectivité artistique des parfumeurs et parfumeuses

26 Il semble essentiel d'insister sur la subjectivité des *reenactment* olfactifs [17]. Si les parfumeuses du studio Flair se sont plongées dans l'histoire des œuvres pour traduire ce qu'il leur semblait important de mettre en lumière, la composition ne peut s'envisager comme réelle objectivité. Chaque parfum créé est, quel que soit le contexte, un acte porteur d'un style particulier [18]. Amélie Bourgeois avance par exemple à propos de *Meat Joy* :

> Finalement, quand j'enserre l'œuvre, c'est la peau et la sensualité qui me fascinent. Cela m'intéresse plus que le maquereau. Je n'ai pas envie de donner à sentir quelque chose qui soit immonde. Ça n'est pas ma lecture de l'œuvre [19].

Il en va de même pour l'évocation des exhalaisons respirables dans les *Métachories* [20] de Valentine de Saint-Point qui ont été formulées par le parfumeur Bernardo Fleming et par l'historienne de l'art Caro Verbeek en 2018. Cette dernière a effectué des recherches sur les parfums que l'artiste aurait été susceptible de diffuser selon le contexte odorant de l'époque et les a portées au parfumeur. Mais il semble impossible, là encore et particulièrement avec cette œuvre plus ancienne et dont les témoignages sont plus rares, d'envisager une quelconque recréation parfaite de l'odeur inhalée en 1913 lors des premières représentations de la danseuse.

> Pour la reconstitution de Valentine de Saint-Point dans *Métachorie*, j'ai choisi un mélange de patchouli, d'encens et de myrrhe en me fondant sur mes recherches sur les parfums exotiques qui étaient à la mode à la fin du siècle dernier. Si cette palette de parfums n'est pas historiquement exacte, elle est historiquement informée et la sentir peut au moins sensibiliser le public à la dimension olfactive de l'art (de l'histoire) et stimuler ainsi un « regard olfactif » [21].

Dans ce même sens, le travail scientifique, mené en collaboration avec le studio Flair, participe également de cette construction interprétative. Conçu pour garantir une marge de création la plus large possible, ce cadre de travail n'en implique pas moins un dialogue

continu entre approche expérimentale et regard analytique. La subjectivité s'inscrit dès la phase de conception du *moodboard*, constitué à partir d'une sélection de senteurs choisies selon des critères historiques précis, mais toujours traversés par une part interprétative, et cette dimension s'est confirmée lors de la validation des jus, moment où se rejoue l'équilibre entre rigueur scientifique, sensibilité artistique et cohérence historique. Il est dès lors envisageable qu'une autre historienne de l'art, face aux mêmes archives, ait constitué un corpus olfactif différent et validé d'autres propositions, révélant ainsi la dimension située et plurielle de toute reconstitution olfactive. Le protocole présenté ci-après explicite ces choix et étapes dans le cadre des *reenactment olfactifs* de *Meat Joy* et du pavillon français.

Cadre éthique et statut des créations

27 La mise en œuvre d'un *reenactment olfactif* soulève des questions légitimes quant au statut éthique et juridique des compositions produites. Dans les deux cas présentés ici, une attention particulière a été portée à la relation avec les ayants droit et les institutions dépositaires des œuvres. Pour *Meat Joy*, la fondation Carolee Schneemann a été informée du projet et a donné son accord, à la condition explicite que la composition soit présentée comme une œuvre de la parfumeuse Amélie Bourgeois et non de Carolee Schneemann, condition qui a été pleinement respectée dans tous les supports de l'exposition. Pour le pavillon français de la Biennale de Venise, le fonds de dotation Jean-Pierre Bertrand – l'artiste étant décédé en 2016 – a non seulement autorisé la démarche mais y a activement participé en contribuant à la collecte de témoignages.

28 Cette question du statut de la création est centrale. Le *reenactment* olfactif ne produit pas une œuvre de l'artiste dont il s'inspire, mais une œuvre autonome, signée par le parfumeur ou la parfumeuse qui l'a formulée. En ce sens, il s'apparente aux pratiques documentaires et interprétatives que les institutions muséales mettent couramment en œuvre (photographies d'archives, reconstitutions scénographiques, dispositifs de médiation) sans que celles-ci ne soient considérées comme des appropriations de l'œuvre originale. La légitimité du *reenactment* olfactif repose ainsi moins sur une autorisation formelle

que sur la clarté avec laquelle son caractère interprétatif est affiché, tant auprès des ayants droit que du public. Dans cette perspective, la mention explicite du nom du parfumeur ou de la parfumeuse ayant formulé la composition constitue une exigence déontologique fondamentale. Elle garantit la lisibilité du statut de l'œuvre, distingue clairement la création olfactive de l'œuvre source dont elle s'inspire et reconnaît pleinement la dimension artistique du travail de composition. Omettre cette attribution reviendrait à entretenir une confusion préjudiciable à la fois aux droits des parfumeurs et à la compréhension du public.

Reenactment olfactif, études de cas

29 Les *reenactments* olfactifs de *Meat Joy* et du pavillon français de la Biennale de Venise ont été réalisés à l'occasion de l'exposition « Mondes sensibles. Une histoire sensorielle de l'œuvre d'art total », présentée au musée international de la Parfumerie à Grasse (2024-2025). Elles s'inscrivent dans le protocole décrit précédemment, visant à faire advenir dans l'expérience des spectateurs et spectatrices une dimension de l'œuvre que l'archive textuelle ou photographique laisse en suspens.

Meat Joy, Carolee Schneemann

30 Pour repenser la présence olfactive dans *Meat Joy* de Carolee Schneemann, il a fallu d'abord étudier la notice de l'œuvre et répertorier tous les matériaux qui avaient été utilisés, à savoir peinture fraîche, volaille crue, poisson et papier. Ensuite, plusieurs d'entretiens ont été menés dans l'optique de déterminer les odeurs perçues lors de la performance. Deux ont particulièrement été éclairants. Rachel Helm, la manager de la fondation Carolee Schneemann, établie à New York, a fait ses propres recherches et a partagé les paroles de l'artiste, dans un extrait ciblé du catalogue *Carolee Schneemann: Body Politics*, publié en 2022 :

> Je me suis rendu compte que la puanteur du maquereau était montée jusqu'au sommet de la chaire, et qu'aucun nettoyage aussi

> minutieux soit-il ne pourrait l'éliminer avant l'office du dimanche matin. Comme nous avions profondément assimilé l'espace physique de l'église à nos besoins, Howard a converti la puanteur sensuelle et fantomatique de *Meat Joy* et a fait son sermon ce dimanche-là sur la multiplication des pains [22].

Rachel Helm a également mentionné que Carolee Schneemann racontait souvent l'histoire de la « forte odeur de maquereau » qui régnait dans la Judson Memorial Church après la représentation de *Meat Joy*, anecdote qui appuie la présence de ces notes iodées et poisseuses du maquereau.

31 Comme évoqué plus haut, un entretien a ensuite eu lieu avec l'artiste Jean-Jacques Lebel, organisateur du premier festival de la Libre Expression qui s'est tenu en 1964 et où *Meat Joy* a été créée. Dans un long témoignage écrit, il a confirmé que la performance « interroge la centralité de l'odorat et elle le fait à sa façon, directe et sensorielle [23] » et il a précisé combien était cruciale, pour Carolee Schneemann, la notion d'animalité :

> La première de *Meat Joy* a donc eu lieu le vendredi 29 mai 1964, 261 boulevard Raspail à Paris. Le titre choisi par Carolee est clair lui aussi : il se réfère aux joies de la viande humaine et animale. Carolee a demandé aux participants, dont Annina Nosei, Daniel Pommereulle, Rita Renoir, Jacques Seiler, de se dévêtir et de procéder à une sorte de rituel ludique à la fois dansant et tactile, en position debout ou allongée sur le sol, dans un corps-à-corps orgiaque qui ne débouchait pas sur de la banale fornication générale, mais sur une chorégraphie improvisée où des morceaux de viande de bœuf (*beefsteak*) et des poissons de taille moyenne (sole, lotte) servaient d'intermédiaires pour effectuer des caresses réciproques. L'odeur générale qui se dégageait de l'action était très forte et composite. La sueur des corps semi-nus, peinturlurés ou non, s'est mêlée à l'odeur particulièrement âcre des viandes et, surtout, des poissons. La transgression, car il y a eu transgression, s'exprimait autant par l'odeur indéfinissable de l'ensemble que par les mouvements caressants spontanés des participants. Le souvenir que j'en ai gardé est celui d'une puanteur animalesque transformée en « bonne odeur » par la grâce de Carolee et par sa force de persuasion [24].

Pour Jean-Jacques Lebel, cette performance relève explicitement de l'art sensoriel, parce que, d'après son analyse, elle « s'est organisée autour de l'odorat transgressif et des odeurs disruptives émanant du désordre social ou érotique [25] ». Elle n'a pu être archivée dans son entièreté par manque de mention et de reproduction du versant olfactif de l'œuvre.

> De *Meat Joy* et de tous les autres happenings des années [19]60, il ne perdure que des souvenirs, quelques partitions, quelques photos ou quelques films… Pas de quoi permettre à des marchands de faire fortune. Comme les madeleines de Proust, le happening relève principalement du fantasme parfois suggéré par un parfum indéfinissable, incongru et inexplicable, ici à base d'effluves humains et animaux, de papier journal, de peinture à l'eau – tout cela n'a plus rien à voir avec la peinture de chevalet – d'autres composantes encore, la plupart frappées d'interdit par la censure. Carolee Schneemann fut une de ces artistes d'exception qui ont eu le courage d'excéder les limites assignées à l'art par et dans la société de consommation, sans se soucier de la « décence » [sic] ni de la « respectabilité » [sic] hollywoodiennes exigées des femmes, y compris les femmes artistes. Elle s'est confrontée frontalement, du point de vue féministe et hyper-subjectif qui était le sien, à la problématique immémoriale de la puanteur. D'où son statut bien mérité de pionnière [26].

Dans cette contribution précieuse et fournie, Jean-Jacques Lebel éclaire sur l'intensité de l'odeur de poisson, et, bien qu'il en précise une nature différente (lotte et sole), contrairement au maquereau dont parlait l'artiste, il renseigne abondamment sur les senteurs les plus présentes : poisson, viande crue, peinture et sueur. Ce sont ces quatre aspects que la parfumeuse Amélie Bourgeois a travaillés, en insistant, en fond, sur un accord peau. En tête, le maquereau et la viande se déploient lentement, mais puissamment, pour laisser apparaître des notes de peinture acrylique, légèrement aigres, rappelant certaines facettes de l'odeur que peut avoir la sueur.

Le pavillon français de la Biennale de Venise, Jean-Pierre Bertrand

32 Le *reenactment* olfactif mené autour de l'atmosphère du pavillon français de la Biennale de Venise de 1999, réunissant les artistes Jean-Pierre Bertrand et Huang Yong Ping, qui intervenaient chacun dans une partie distincte du pavillon, a suivi une approche distincte de celle élaborée pour *Meat Joy*. Bien que les recherches préliminaires aient été conduites selon un protocole similaire, la reconstitution olfactive a été réalisée, sous la direction de la parfumeuse Anne-Sophie Behaghel, en étroite collaboration avec les membres du fonds de dotation Jean-Pierre Bertrand, dont l'expertise a été déterminante. Les éléments documentaires et sensibles nécessaires à la formulation ont été réunis principalement grâce au témoignage de Denys Zacharopoulos, commissaire du pavillon français à la Biennale de 1999 et collaborateur de longue date de l'artiste. Ces données ont été complétées par des échanges approfondis avec Nina Rodrigues-Ely et Marie-Paul Serre, membres du fonds de dotation qui ont à la fois visité le pavillon et y ont travaillé, ainsi que par les photographies Laurent Lecat. L'ensemble de ces contributions a permis de conduire une analyse fine de l'atmosphère du pavillon et d'en proposer une traduction olfactive cohérente avec la démarche de Jean-Pierre Bertrand.

33 Denys Zacharopoulos a affirmé que la présence olfactive créée était intentionnelle :

> Le travail de Jean-Pierre Bertrand est profondément sensuel. […] Et le sensoriel, c'est, par définition, l'irrationnel. […] L'odeur des cédrats était très importante pour lui. Elle avait une portée qui allait au-delà des émanations du fruit, elle relevait d'un processus vivant. Jean-Pierre parlait de l'émanation d'un être alors que le corps n'est plus là. En cela il évoquait la mémoire des choses à l'intérieur même de notre propre mémoire. Comment l'autre existe surtout à l'intérieur de nous ? L'autre est œuvre quand il n'est plus là [27].

Pour le commissaire, la présence olfactive de Huang Yong Ping était également une donnée qui a incité la forme de l'investissement du pavillon par Jean-Pierre Bertrand :

> Pour ce qui était de Venise, tout était sensation. Et les socles de Ping prenaient de la place. Il fallait trouver une ligne de partage. Ping a pris la ligne du dessus du pavillon avec ces énormes mâts de pin des Alpes, fraîchement coupés et exhalant cet effluve reconnaissable de résine. Jean-Pierre Bertrand a pris la lumière et l'obscurité du sol qu'il avait cassé. Cette ligne de partage était non conventionnelle et intelligemment faite, parce que la proximité des deux artistes était parfois électrique tout de même. Et c'était là où l'œuvre avait le plus d'intensité. Ping n'avait jamais pensé à l'odeur des sapins alors que Bertrand, oui. Ces arbres avaient une présence qui, pour Jean-Pierre Bertrand, émanait. Les tableaux jaunes ont été mis en partie parce qu'il y avait peut-être déjà une odeur qui se mêlait à celle des cédrats [28].

Laurent Lecat a précisé qu'il flottait dans l'espace qu'occupait Jean-Pierre Bertrand des notes légèrement humides, dues à la proximité du pavillon avec les canaux vénitiens, mais également parce que le sol de la salle du fond avait été détruit faisant remonter des effluves de pierres mouillées, de salpêtre et, bien sûr, de gravats.

34 Nina Rodrigues-Ely et Marie-Paul Serre ont raconté combien l'ambiance avait été étudiée pour ne rien laisser au hasard et présenter une expérience totale où l'entièreté du corps était mobilisée :

> Il y avait cette forte présence olfactive des cédrats qui étaient changés très régulièrement pour qu'ils soient toujours frais. […] Jean-Pierre Bertrand est allé jusqu'à travailler sur la proprioception avec les différentes peintures qui recouvraient les fenêtres des salles attenantes. Tout était mis en place pour que les corps soient sollicités par tous les sens [29].

L'odeur à réinterpréter devait donc rassembler la pétillance des cédrats, la profondeur des gravats et de l'humidité et le résineux des pins de Huang Yong Ping qui, bien que non pensés comme faisant partie de l'installation de Jean-Pierre Bertrand, y étaient omniprésents. Lors de la rencontre avec le fonds de dotation, la parfumeuse Anne-Sophie Behaghel a eu cette réflexion concernant le jus à produire : il devait davantage relever de « l'anti-parfum » que d'une création conventionnelle. Ce qu'elle a fait en travaillant en

équilibre toutes les notes comme suspendues dans l'air lorsque l'odeur est vaporisée et en déconstruisant la pyramide habituelle du parfum qui évolue en trois temps : notes de tête, notes de cœur, notes de fond. Là, le parfum se présente d'un bloc, sans variations, mais harmonieusement pensé pour laisser la part belle aux fruits jaunes et aux pins résineux.

Présentation des odeurs et perspectives

35 Au musée international de la Parfumerie, les odeurs réinterprétées ont été exposées au même titre que les archives papier, photographiques, matérielles ou audiovisuelles, avec une adaptation spécifique à leur mode de perception : leur présentation se faisait à hauteur de nez. Chaque composition était accompagnée d'une description et de la biographie de la parfumeuse associée au projet. Les émanations réinterprétées étaient présentées dans de petits récipients, réactivés mensuellement par l'équipe du musée.

36 Pour *Meat Joy*, l'odeur était présentée avec un croquis signé par Carolee Schneemann ainsi que la vidéo-archive de la performance conservée par le Centre Pompidou. Pour l'installation de Jean-Pierre Bertrand, étaient exposés un fragment du sol peint en doré, des images du pavillon replacées sur un plan de l'espace, ainsi qu'une note manuscrite de l'artiste attestant de son intérêt pour les effluves de citron.

37 Bien que le statut de ces formulations se situe à la croisée de la création artistique et de l'interprétation scientifique, il importait de présenter ces odeurs comme des archives sensorielles, accompagnées d'une note explicative précisant leur caractère interprétatif. L'exposition « Mondes sensibles » proposait ainsi une immersion dans l'histoire de l'œuvre d'art total du XXe siècle, mobilisant la vue, l'odorat, et parfois l'ouïe et le toucher.

38 Chaque *reenactment olfactif* demeure singulier et subjectif, contrairement aux fragments matériels issus des œuvres. Il était explicitement indiqué dans l'exposition qu'aucune recréation objective ne pouvait être envisagée. L'enjeu consistait plutôt à

sensibiliser les publics à l'existence de cette dimension olfactive, essentielle à l'expérience de certaines œuvres.

39 La question de la conservation de cette présence olfactive demeure ouverte. Elle peut passer par des interprétations menées conjointement par des historiens de l'art et des parfumeurs, mais aussi, plus simplement, par l'intégration systématique de la dimension olfactive dans les notices d'œuvre, lorsque celle-ci constitue un élément significatif de l'expérience artistique.

Archives interprétatives : repenser la place de l'olfaction

40 Les *reenactment olfactifs* de *Meat Joy* de Carolee Schneemann et de l'installation de Jean-Pierre Bertrand pour la Biennale de Venise de 1999 mettent en évidence l'importance de la dimension sensorielle, et plus particulièrement olfactive, dans l'expérience esthétique et dans l'écriture de l'histoire de l'art. En l'absence de dispositifs pérennes de conservation des odeurs, l'approche proposée s'inscrit dans une forme d'archive interprétative, combinant enquête historique, témoignages et création parfumée. Le *reenactment* olfactif constitue une démarche d'histoire expérimentale permettant d'interroger les modalités sensibles de transmission des œuvres. Il invite à considérer l'histoire de l'art non seulement à travers des archives visuelles et textuelles, mais également à travers des dispositifs capables de combler, au moins partiellement, le silence sensoriel des collections.

41 La nature volatile des senteurs empêche toute recréation fidèle et définitive. Toutefois, la prise en compte de cette dimension enrichit la compréhension des œuvres multisensorielles et ouvre de nouvelles perspectives pour leur documentation. Elle met en évidence la nécessité d'intégrer les données olfactives aux dispositifs archivistiques et muséographiques, qu'il s'agisse de mentions explicites dans les notices d'œuvre ou de la création d'archives sensorielles complémentaires.

42 Ces deux études de cas révèlent cependant ce que les archives elles-mêmes ne disent pas, à savoir que l'absence de données olfactives dans les collections n'est pas une lacune accidentelle, mais le symptôme d'une hiérarchie sensorielle profondément ancrée dans les

pratiques muséales et archivistiques. En ce sens, le *reenactment* olfactif propose d'aller au-delà d'un complément de l'archive, il l'interroge et en déplace les fondements. Il invite à repenser ce que conserver une œuvre signifie, et à considérer que toute documentation sensorielle partielle est aussi une forme d'interprétation. Plutôt que de clore la question de la transmission des œuvres multisensorielles, cette démarche en souligne l'urgence. Intégrer la dimension olfactive aux pratiques d'archivage suppose non seulement des outils nouveaux, mais une transformation des manières de voir et de sentir ce qui mérite d'être gardé, ce qui mérite de faire histoire.

NOTES

1 Caro Verbeek, « In Search of Lost Scents: The Olfactory Dimension of Italian Futurism », *International Yearbook of Futurism Studies*, nº 10, 2020, p. 247-275, 2020.

2 Roman Kaiser, « Headspace: An Interview with Roman Kaiser », *Future Anterior: Journal of Historic Preservation, History, Theory, and Criticism*, vol. 2, nº 13, 2016, p. 1-9, https://doi.org/10.5749/futuante.13.2.0001 ; Sean Raspet, « Toward an Olfactory Language System », *Future Anterior: Journal of Historic Preservation, History, Theory, and Criticism*, vol. 2, nº 13, 2016, p. 139-144, https://doi.org/10.5749/futuante.13.2.0139 ; Mathilde Castel (dir.), *Les dispositifs olfactifs au musée*, Paris, Le Contrepoint, 2018 ; Sandra Barré, *L'odeur de l'art, un panorama de l'art olfactif*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2021.

3 Cecilia Bembibre, Matija Strlič, « Smell of Heritage: A Framework for the Identification, Analysis and Archival of Historic Odours », *Heritage Science*, nº 5, 2017, http://doi.org/10.1186/s40494-016-0114-1 ; Cecilia Bembibre, « Smell of Heritage », thèse de doctorat en science du patrimoine, Londres, University College London, 2020 ; William Tullett, Inger Leemans, Hsuan Hsu *et al.*, « Smell, History, and Heritage », *American Historical Review*, vol. 1, nº 127, 2022, p. 261-309.

4 Nina Levent, Alvaro Pascual-Leone (dir.), The Multisensory Museum: Cross-Disciplinary Perspectives on Touch, Sound, Smell, Memory, and Space, Lanham, Rowman & Littlefield, 2014 ; Mathilde Castel (dir.), *op. cit.*

5 Lizzie Marx, William Tullett, Caro Verbeek *et al.*, « Making Whiffstory: A Contemporary Re-Creation of an Early Modern Scent for Perfumed Gloves », *American Historical Review*, vol. 2, nº 127, 2022, p. 881-893, https://doi.org/10.1093/ahr/rhac150.

6 Cecilia Bembibre, Matija Strlič, *op. cit.*

7 Code du patrimoine, articles L211-1 et L211-2, https://www.legifrance.gouv.fr/codes/section_lc/LEGITEXT000006074236/LEGISCTA000006159940/#LEGISCTA000006159940.

8 Jean-Christophe Royoux, « Remaking cinema. Les nouvelles stratégies du remake et l'invention du "cinéma d'exposition" », dans Véronique Goudinoux et Michel Weemans (dir.), *Reproductibilité et irreproductibilité de l'œuvre d'art*, Bruxelles, La Lettre volée, 2001, p. 228.

9 Alain Corbin, « Histoire des sensibilités », *Encyclopædia Universalis*, https://www.universalis.fr/encyclopedie/histoire-des-sensibilites (consulté le 7 août 2025).

10 Peter Charles Hoffer, « Sensory History », *The American Historical Review*, vol. 2, nº 117, 2012, p. 327-348.

11 Isabelle Reynaud Chazot, Alice Camus, Sophie-Valentine Borloz, *et al.*, « PROJET NOMEN La classification des compositions odorantes à visée historique », 2023, hal-04157027.

12 Rebecca Schneider, Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment, Londres, Routledge, 2011.

13 Jacques Derrida, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995.

14 Hal Foster, « An Archival Impulse », *October*, nº 110, 2004, p. 3-22.

15 La performance *Meat Joy* de Carolee Schneemann, présentée pour la première fois en 1964, constitue l'une des œuvres emblématiques des expérimentations performatives des années 1960. Réalisée à Paris lors du festival de la Libre Expression, puis à Londres et à New York la même année, la performance met en scène plusieurs participants évoluant au sol au milieu de matières organiques, dans une chorégraphie collective mêlant corps, nourriture et matériaux. Les performeurs et performeuses manipulent ces éléments, les écrasent, les partagent et les dispersent, produisant un environnement sensoriel dense, où la dimension tactile et olfactive participe pleinement à l'expérience. Carolee Schneemann décrit la performance comme un rite érotique, dans laquelle la matérialité des corps

et des substances devient centrale. L'usage de matières périssables et odorantes contribue à inscrire l'œuvre dans une temporalité éphémère, où la transformation progressive des matériaux fait partie de la performance elle-même.

16 En 1999, le pavillon français de la Biennale de Venise réunit Jean-Pierre Bertrand et Huang Yong Ping. Jean-Pierre Bertrand investit l'intérieur du pavillon en disposant notamment cinquante-quatre peintures en acrylique-miel dans l'espace central, associés à des cédrats (*etrog*), des papiers imprégnés de matières organiques et des interventions sur l'architecture du lieu, dont un sol partiellement ouvert révélant les fondations du bâtiment. L'installation produisait une expérience sensorielle où la présence des agrumes, la lumière et les matériaux participaient à la perception du pavillon.

17 Ce point reprend, en particulier, des réflexions traitées dans l'article de Sandra Barré « Réinterprétations olfactives, L'œuvre d'art totale et l'archive sensorielle », dans Sandra Barré (dir.), *Mondes sensible. Une histoire sensorielle de l'œuvre d'art totale*, Dijon, Faton, 2024, p. 124-131.

18 Dans cette réflexion, le studio Flair a pensé l'œuvre *Klaké on the floor*, 2022, où les quatre parfumeuses, Amélie Bourgeois, Anne-Sophie Behaghel, Camille Chemardin et Margaux Le Paih-Guérin, ont recréé tour à tour, en un essai, le parfum *Fracas* (1948) de Germaine Cellier. Chaque formule, bien qu'ayant évidemment des notes communes avec les autres, est singulière. Les parfumeuses souhaitaient ainsi à la fois montrer combien le style de création est spécifique à chacune, mais également dénoncer les problématiques liées à la copie, là où celle des maîtres constituait, dans le cadre de l'Académie royale et de la formation à Rome, une étape reconnue de légitimation artistique à partir du XVIIe siècle.

19 Discussion avec la parfumeuse lors d'une séance d'olfaction de *Meat Joy*, le 29 janvier 2024. Archives personnelles.

20 Valentine de Saint Point (1875-1953) est l'une des rares femmes futuristes à avoir été réhabilitée par l'historiographie récente. Elle est entrée dans l'histoire par ses poèmes mis en danse à partir de 1913, dans un seule en scène, ses *Métachories*, des chorégraphies géométriques, entendant s'éloigner de l'érotisation du corps féminin prôné par les courtisanes d'alors.

21 Caro Verbeek, extrait envoyé par l'historienne de l'art, archives personnelles.

22 Lotte Johnson, Chris Bayley, *Carolee Schneemann: Body Politics*, New Haven, Yale University Press, 2022, p. 119. « I realised the high reek of the mackerel had ascended to the very dome of the pulpit, and no amount of earthly scrubbing could remove it by Sunday morning's service. As we had deeply assimilated the physical space of the church to our needs, so Howard converted the sensual and ghostly reek of *Meat Joy* and made his sermon that Sunday on "The Loaves and the Fishes" ». Je traduis.

23 Jean-Jacques Lebel, extrait d'un mail reçu le 25 novembre 2023. Archives personnelles.

24 *Ibid.*

25 *Ibid.*

26 *Ibid.*

27 Denys Zacharopoulos, entretien, le 22 décembre 2023. Archives personnelles.

28 *Ibid.*

29 Nina Rodrigues-Ely, entretien, le 14 mai 2022. Archives personnelles.

ABSTRACTS

Français

Cette contribution présente les recherches visant à retrouver la dimension olfactive perdue d'œuvres marquantes de l'histoire de l'art, réinterprétées pour l'exposition « Mondes Sensibles. Une histoire sensorielle de l'œuvre d'art total » au musée international de la Parfumerie à Grasse en 2024-2025. La question de la présence olfactive ne va pas de soi dans la manière dont les œuvres sont archivées. Il n'est que très rarement fait mention de ce qui est ou était dégagé d'une œuvre, or nombreuses sont ou étaient olfactives. Cette absence révèle une hiérarchie sensorielle structurelle, profondément ancrée dans les pratiques muséales et archivistiques, qui a longtemps relégué l'olfaction au rang de dimension secondaire ou anecdotique de l'expérience esthétique. Interroger cette hiérarchie constitue l'un des enjeux centraux de cet article. Pour désigner la démarche proposée, il introduit le concept de « *reenactment* olfactif » qui désigne un protocole de recherche-création par lequel des odeurs disparues sont recréées sous forme de compositions parfumées. Cette démarche se distingue explicitement des catégories établies par la nomenclature Nomen (repesée, reconstitution, transposition) en ce qu'elle ne repose ni sur l'analyse de résidus chimiques ni sur une formule conservée, mais sur un corpus hétérogène d'archives écrites, visuelles et orales. Le protocole est illustré par deux études de cas :

la performance *Meat Joy* (1964) de l'artiste américaine Carolee Schneemann et le pavillon français de la Biennale de Venise de 1999, conçu par l'artiste français Jean-Pierre Bertrand. Dans chacun des deux cas, les *reenactments* olfactifs ont été formulés par les parfumeuses du Studio Flair à partir des recherches documentaires et testimoniales réunies par l'autrice-commissaire. Cet article retrace le protocole dans son ordre chronologique : constitution du corpus documentaire, recueil de témoignages, élaboration du *moodboard* olfactif et formulation des compositions parfumées. Il propose ainsi une première formalisation méthodologique du *reenactment* olfactif et met en évidence combien l'olfaction a constitué un impensé des pratiques muséales et archivistiques. En intégrant la dimension sensorielle à l'écriture de l'histoire de l'art, cette démarche invite à repenser ce que signifie conserver une œuvre et à considérer que toute documentation partielle est aussi une forme d'interprétation.

English

This contribution presents research aiming at recovering the lost olfactory dimension of landmark works in art history, reinterpreted for the exhibition "Mondes sensibles. Une histoire sensorielle de l'œuvre d'art total", held at the musée international de la Parfumerie in Grasse in 2024–2025. The question of olfactory presence is far from self-evident in the way artworks are archived. There is very rarely any mention of what a work emits or once emitted, yet many works are or were olfactory by nature. This absence is not accidental: it reveals a structural sensory hierarchy deeply embedded in museum and archival practices, which has long relegated olfaction to a secondary or incidental dimension of aesthetic experience. Interrogating this hierarchy is one of the central concerns of this article. To designate the approach proposed here, it introduces the concept of "olfactory reenactment", which designates a research-creation protocol through which disappeared scents are recreated as perfume compositions. This approach is explicitly distinguished from the categories established by the NOMEN nomenclature in that it relies neither on chemical residue analysis nor on a preserved formula, but on a heterogeneous corpus of written, visual, and oral archives. The protocol is illustrated through two case studies: the performance *Meat Joy* (1964) by American artist Carolee Schneemann, and the French pavilion at the 1999 Venice Biennale, designed by Jean-Pierre Bertrand. In both cases, the olfactory reenactments were formulated by perfumers from the studio Flair on the basis of the documentary and testimonial research compiled by the author. This article retraces the protocol in its chronological order: the constitution of the documentary corpus, the collection of testimonies, the development of the olfactory mood board, and the formulation of the perfume compositions. It thus offers a first methodological formalization of olfactory reenactment and highlights how profoundly olfaction has been overlooked in museum and archival practices. By integrating the sensory dimension into the writing of art history, this approach invites a reconsideration of what it

means to preserve a work of art, and proposes that any partial documentation is also a form of interpretation.

INDEX

Mots-clés
art olfactif, archive, sensorialité, archives sensorielles, histoire des sensibilités, histoire expérimentale, art contemporain, parfum, interprétation

Keywords
olfactory art, archive, sensoriality, sensory archives, history of sensibility, experimental history, contemporary art, perfume, interpretation

AUTHOR

Sandra Barré
Doctorante à l'université Paris 1 Panthéon – Sorbonne
IDREF : https://www.idref.fr/258544856

Techniques olfactives et savoirs sensibles. Une approche expérimentale des parfums du XVIe siècle

Olfactory Techniques and Sensory Knowledge: An Experimental Approach to 16th-Century Perfumes

Océane Fontaine Cioffi

DOI : 10.35562/theia.755

Copyright
CC BY-NC-SA 4.0

OUTLINE

Les sources : recettes et difficultés méthodologiques
Reconstituer pour mieux comprendre : savoir-faire, savoirs tacites et pratiques expérimentales
  Les patenôtres de senteurs
  Oiseaux parfumés
  Composition odorante pour les gants
Reconstitution, sensorialité et épistémologie
  Apports et limites de la reconstitution
  Expérimenter avec les sens : entre subjectivité et savoir

TEXT

> Lecteur, il ne fault que tu pense,/Que celluy qui fist cest ouvraige/N'aye eu regard a la despense,/Et ne face riens par oultraige : / Pour autant, ne te descouraige,/S'en esprouvant son escripture/Tu faillois par cas d'aventure : / Car il est bref, & presuppose/Que saches drogues, & misture [mixture] : / Bon esprit ne veult nulle glose[1].

1 Ce dizain ouvre le *Bastiment de receptes* (1540), traduction du *Dificio di ricette*, réceptaire italien publié en 1525, et témoigne d'une évidence souvent oubliée : réaliser une recette demande une connaissance des matériaux, des savoir-faire pour les transformer et les mélanger. Il pourrait s'agir ici, pour les éditeurs, d'un subtil moyen de rappeler au lectorat que la réussite des expériences ne dépend pas entièrement du texte de la recette, et, par la même occasion, d'assurer sa validité. Le même message s'adresse à l'historien et à l'historienne d'aujourd'hui qui s'intéressent à ce type d'écrits et tentent de les expérimenter. Étudier la confection des senteurs au XVIe siècle – objet encore peu exploré – repose principalement sur des sources textuelles : manuels de pharmacopée, livres de secrets et réceptaires divers, imprimés et manuscrits. Ces ouvrages transmettent des savoirs sur les substances, les procédés et les usages, mais comportent néanmoins des limites et des parts d'ombre. L'analyse de cette littérature technique, et particulièrement des recettes qui la composent, fait émerger un certain nombre de difficultés méthodologiques, notamment en raison d'un vocabulaire spécifique, de consignes imprécises, de gestes qui échappent à la description par l'écriture. L'étude seule de ces sources ne permet pas toujours de comprendre les logiques de fabrication ni de saisir la cohérence interne des recettes, ou encore les conditions matérielles de production. C'est dans ce contexte que s'inscrit la démarche empirique et exploratoire présentée ici.

2 L'histoire expérimentale, et plus largement les méthodes performatives, participent depuis plusieurs décennies à un renouvellement méthodologique de la recherche en histoire, en histoire de l'art, ainsi que des sciences et des techniques [2]. La reconstitution d'expériences passées devient un « outil philologique [3] » pour l'historien et l'historienne, servant à faire ressortir les dimensions tacites des pratiques. Si, dans le récit de ces expérimentations, l'accent est souvent mis sur les processus à l'œuvre ou sur les résultats, il convient de s'interroger sur la place accordée à la dimension sensorielle. L'étude des fragrances de la Renaissance croise alors l'histoire expérimentale et celle des sens, champ disciplinaire qui suscite un grand intérêt depuis une trentaine d'années [4]. En éprouvant concrètement plusieurs recettes de produits odoriférants – patenôtres (grains de chapelet), oiselets de Chypre et huile pour gants –, nous avons cherché à confronter les sources écrites à l'expérience sensible. Ces reconstitutions ne visent pas à restituer d'authentiques senteurs du passé ni à reproduire leur impact sensoriel sur les hommes et les femmes de cette époque, ce qui s'avérerait illusoire puisque les perceptions sont historiquement situées [5]. Notre démarche de reconstitution s'inscrit dans celle du *reenactment*, entendu comme une mise à l'épreuve pratique des sources, et vise à en explorer les conditions de mise en œuvre et les savoir-faire qu'elles mobilisent. L'expérimentation s'envisage alors comme un mode d'enquête critique, articulant textes et gestes, matérialité et sensorialité. Toutefois, à la suite d'Otto Sibum, ces expériences relèvent davantage du *reworking*, chacune constituant un événement situé, tributaire d'interprétations et de conditions propres [6]. La pratique expérimentale ouvre donc également la voie à un questionnement épistémologique sur la nature du savoir produit : qu'apporte la reconstitution à la compréhension des savoir-faire et dans quelle mesure peut-elle devenir un outil heuristique et scientifique, alors même qu'elle dérive des sensations – subjectives et locales – de l'expérimentateur ?

3 Les sources mobilisées sont présentées dans une première partie, focalisée sur le genre de la recette, et les difficultés que son analyse pose à l'historien. Ensuite est décrit le déroulement des différents essais, avec les obstacles rencontrés, ainsi que les résultats obtenus. Enfin, la troisième section examine les produits et les limites de la

reconstitution expérimentale et propose une réflexion sur la portée épistémologique de ces démarches, particulièrement pour l'histoire expérimentale et l'histoire des sens.

Les sources : recettes et difficultés méthodologiques

4 Les recettes, courts textes pour décrire divers procédés, se révèlent dans les marges de manuscrits antiques, médiévaux et modernes, ou font l'objet de compilations pour former des recueils spécifiques. Ces ouvrages présentent une dimension pratique et regroupent des expérimentations, des informations techniques dans divers domaines et artisanats comme l'alchimie, la métallurgie, la cuisine, la pharmacopée, ou encore la parfumerie. Afin de mieux appréhender les sources du corpus, il est important de revenir sur leurs caractéristiques et les enjeux méthodologiques qu'elles soulèvent.

5 Les livres de secrets, *libri secretorum*, sont constitués de recettes, c'est pourquoi l'on emploie indistinctement ces deux mots au XVIe siècle [7], bien que le terme « secret » puisse induire une dimension occulte selon le contexte [8]. Ces ouvrages se diffusent largement dans l'Europe de la période moderne, sous la forme de manuscrits ou d'imprimés, au sein des sphères savantes et artisanales [9]. Ils offrent à toute personne sachant lire la possibilité d'accéder à des connaissances textuelles techniques, sans l'expérience de l'atelier [10]. Un riche commerce naît du développement de cette littérature d'usage et l'emploi du vernaculaire vise un public diversifié, à l'inverse des écrits érudits en latin. Ce public reste néanmoins une élite urbaine, constituée de lettrés et de praticiens, tels que marchands, artisans et ingénieurs [11]. Ce genre littéraire apparaît à la mode en Italie, et particulièrement à Venise. De nombreux réceptaires italiens, édités dans différentes langues, affluent alors dans toute l'Europe moderne. Le plus ancien imprimé du genre, intitulé *Opera nova intitola Dificio di ricette*, est publié en 1525, puis traduit en français sous le titre *Bastiment de receptes* (*Bâtiment des recettes*) [12]. Plusieurs séries de recettes composent ce recueil anonyme, traitant principalement de médecine, de soins du corps, mais aussi de la vie domestique et de l'artisanat, ou encore de produits luxueux tels que des parfums. Parmi les plus célèbres livres de secrets, il faut

évoquer le *De'Secreti dell Reverendo Donno Alessio Piemontese*, édité à Venise en 1555, sous le pseudonyme d'Alessio Piemontese ; la traduction française paraît deux ans plus tard [13]. En 1561, toujours à Venise, sont publiés *I secreti de la signora Isabella Cortese*, femme dont l'identité demeure incertaine qui compte parmi les fameux « professeurs des secrets [14] ». Certains écrits contenant des recettes culinaires, pharmaceutiques ou cosmétiques, tels que *La pratique de faire toutes les confitures, condiments, distillations d'eaux odoriférantes & plusieurs autres recettes très utiles* de Benoist Rigaud et Jean Saugrain (1558), relèvent davantage de l'économie domestique que de l'artisanat. Ce dernier ouvrage renferme beaucoup de recettes qui ont trait à la cuisine, mais aussi à la parfumerie, spécialement aux eaux distillées, comme le montre le titre. De ces imprimés célèbres, souvent réédités, est tiré l'essentiel de notre corpus de recettes expérimentées, auquel s'ajoutent celles d'un recueil manuscrit d'alchimie, de pharmacopée et de médecine, datant du XVIe siècle et conservé à Bordeaux [15].

6 Le genre littéraire de la recette présente des caractéristiques particulières : un style concis, un en-tête sous la forme d'un intitulé ou d'un objectif, l'usage de l'impératif à la deuxième personne du singulier ou du pluriel pour les verbes d'action, des ingrédients et des indications de mesure [16]. Mais l'étude des réceptaires, d'un point de vue méthodologique, soulève plusieurs difficultés. La première tient à la nature même de la recette, souvent imprécise. Certains verbes sont fréquemment utilisés, quel que soit le domaine dans lequel la procédure s'inscrit, tels que « prendre » (*recipe* en latin), « piler », « broyer », « pulvériser » ou « mélanger ». Les recettes mobilisent des savoirs qui ne sont que partiellement explicités. Les quantités des ingrédients ne sont pas toujours spécifiées (« un peu de »), les indications de mesure du temps peuvent être vagues (« longtemps »), précises, ou encore compréhensibles par tous grâce au recours à des pratiques collectives de l'époque (par exemple la récitation d'un *credo* pour une mesure de temps [17]). De telles imprécisions relèvent de savoirs implicites, susceptibles d'être explicités et reposant sur des pratiques communes. D'autres dimensions, en revanche, engagent des savoirs dits tacites, incorporés dans les gestes et les perceptions – par exemple l'appréciation d'une odeur, d'une texture ou d'un état de transformation – et difficilement réductibles à l'écriture [18]. Ce

phénomène se manifeste avec une acuité particulière dans le cas des fragrances, dont certaines propriétés, en particulier olfactives, échappent largement à la description.

7 En outre, les noms des substances ou des préparations varient selon les langues, les régions ou le copiste. Enfin, la logique des chaînes opératoires peut faire défaut. Les étapes ne sont pas nécessairement déroulées dans l'ordre, certaines se superposent, ou encore une procédure indispensable peut être omise. En réalité, les collections de recettes [19], écrites par des auteurs différents et évoluant au cours du temps, constituent des textes vivants.

8 La littérature des recettes renseigne sur les matériaux, les pratiques, en conservant toutefois une large part d'implicite et de tacite. Ces lacunes constituent des obstacles pour le chercheur et justifient le recours à la reconstitution expérimentale, non pour vérifier la faisabilité systématique des recettes, mais pour explorer leurs conditions de mise en œuvre et les savoir-faire qu'elles mobilisent.

Reconstituer pour mieux comprendre : savoir-faire, savoirs tacites et pratiques expérimentales

9 La reconstitution de plusieurs recettes de produits odorants – chapelets, oiseaux de Chypre et composition pour gants – permet de confronter le texte et la pratique afin d'examiner les savoir-faire mobilisés dans la parfumerie de la Renaissance [20]. Ces recettes ont été sélectionnées selon plusieurs critères. D'une part, elles sont principalement issues d'ouvrages largement diffusés au XVIe siècle, bien que cette circulation ne puisse être assimilée à une stricte représentativité des pratiques [21]. D'autre part, une attention particulière a été portée à la diversité des procédés, reflétant la pluralité des formes de production de senteurs à la Renaissance. Enfin, la sélection s'est portée sur des recettes susceptibles d'éclairer les gestes, ainsi que les savoirs matériels et sensoriels engagés dans leur élaboration.

Les patenôtres de senteurs

10 Au début de l'époque moderne, les patenôtres désignent d'abord des chapelets, puis le terme, devenu générique, s'étend à tout type de grain enfilé, formant colliers, bracelets ou encore ceintures [22]. Les réceptaires du XVIe siècle contiennent de nombreuses formules pour confectionner ces accessoires odorants, à l'exemple de celle intitulée « Pour faire páte à faire patenótres de senteurs », tirée des *Secrets* d'Alexis le Piémontais (1557) :

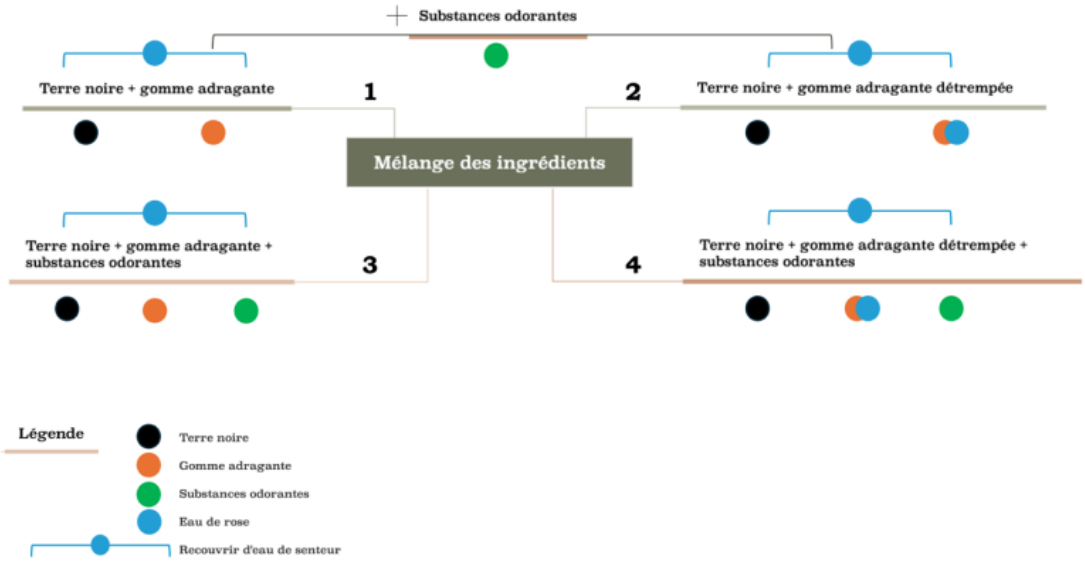
> Pour faire páte à faire patenótres de senteurs.
> Pren livre & demie de terre noire bien pulverisée, quatre onces de gomme dragant, & les mets tremper en un mortier, avec autant d'eau rose que la-dite terre en soit couverte avec la-dite gomme dragant, & l'étampe bien, par l'espace de demie heure, avec les choses odoriferantes, qui s'ensuivent, a-savoir : styrax calamita une once, poudre de clous de girofle demie once, ladanum demie once, canelle demie once, sandalum citrinum demie once : pulverise le-tout tre-subtilement, & le melle tout ensemble, avec la pâte su-dite, puis la retire du mortier, & la broye bien entre les mains, par l'espace de demie heure. Lors en pourras faire les patenôtres [23].

La recette associe en premier lieu une terre noire naturelle (pigment inorganique) et la gomme adragante, un exsudat naturel inodore qui permettrait de fixer les odeurs [24]. Puis, viennent les substances aromatiques fréquentes dans les recettes de fragrances du XVIe siècle : des clous de girofle (boutons floraux du giroflier), des résines [25] (ladanum, styrax [26] calamite) et des bois (cannelle, « sandalum citrinum », c'est-à-dire une variété de santal blanc [27]). Pour la reconstitution, il s'agit d'opter pour les matériaux les plus plausibles. L'once a été fixée à 10 grammes ; l'essentiel consistant à conserver les proportions [28]. Un unique outil apparaît dans le texte, le mortier, certainement accompagné d'un pilon, comme le suggère le verbe « pulvériser » mentionné deux fois.

11 Une fois le texte décortiqué, deux groupes d'ingrédients se distinguent : la terre noire et la gomme adragante d'une part, avec l'eau de rose qui sert de liant, et les substances odorantes d'autre part. Toutefois, la formulation de la recette laisse place à plusieurs

interprétations quant aux modalités de mélanges de ces différents composants, dont certaines sont formulées ici (fig. 1).

Figure 1.



Variantes d'interprétation du mélange des ingrédients (recette de patenôtres, Alexis le Piémontais).

Crédit : Océane Fontaine Cioffi, CC BY-NC-SA 4.0.

12 Concernant la première combinaison, terre noire et gomme adragante, une première option – la plus simple – reviendrait à recouvrir la terre et la gomme d'eau de rose (1). Une autre possibilité consisterait à ajouter à la terre la gomme, préalablement détrempée dans l'eau de rose (comme c'est le cas dans beaucoup de recettes), avant de recouvrir le tout d'eau odorante (2). L'eau de rose pourrait aussi recouvrir l'ensemble de la préparation, c'est-à-dire la gomme adragante – en poudre (3) ou détrempée (4) –, la terre noire et les substances odorantes. Plus simplement, la texture de la gomme, l'assemblage des substances et l'addition d'eau (avec le temps de trempage) constituent des paramètres susceptibles d'interprétation.

13 Un essai a alors été mis en œuvre pour tester la première option, retenue en raison de sa proximité avec une recette similaire, tirée de l'*Opera nova* (1550) d'Eustachio Celebrino, qui délivre des indices sur la phase d'immersion du premier mélange dans l'eau de rose. Nous avons ainsi suivi ce texte qui précise que la gomme adragante et

la terre noire, toutes deux détrempées dans l'eau odorante, doivent reposer quatre jours [29]. Ensuite, pour le broyage de la composition, nous avons utilisé un mortier et un pilon en métal chauffé afin d'améliorer le mélange des matières. Si l'emploi de chaleur n'apparaît pas chez Alexis le Piémontais, elle figure dans d'autres recettes pour ce type de produit [30]. Au cours de notre expérimentation, le ladanum a alors fondu presque instantanément et s'est incorporé rapidement au reste des ingrédients. La composition prête, nous l'avons déposée dans un moule en plastique [31] préalablement huilé, afin de confectionner les grains, mais la pâte ne prenait pas ; le moulage a alors été réalisé le lendemain. Les grains, bien formés à la sortie du moule, se sont mis à présenter des craquelures ou à se briser une fois secs, traduisant un problème de dessiccation [32] (fig. 2 et 3). Dans un deuxième temps, les perles ont été façonnées à la main, de taille plus petite afin d'éviter un mauvais séchage. Effectivement, le problème de dessiccation n'a pas été observé dans ce cas-ci, toutefois le résultat s'est révélé visuellement peu satisfaisant, les grains étant irréguliers.

Figure 2.



Patenôtres après moulage, enfilées sur un bâtonnet de bois (pour les percer).

Crédit : Océane Fontaine Cioffi, CC BY-NC-SA 4.0.

Figure 3.



Le lendemain, les patenôtres craquelées ou brisées lors du séchage.

Crédit : Océane Fontaine Cioffi, CC BY-NC-SA 4.0.

14 Par ailleurs, nous avons également mené une expérimentation sur les patenôtres de girofle, d'après une recette tirée du manuscrit de Bordeaux :

> Pour faire patenostres de girofle.
> Prenes une dragme de cloux de giroflez gomme arabicque a discretion & broies le tout ensemble par apres mettez a discretion charbon de saulle ou de garost puis de ces poudres amfin meslees faictes en paste avec eau roze de laquelle formes patenostres de telle grosseur qu'il vous plaira & les mettes secher par l'espace d'un jour naturel lequel jour expire soict de recchef inbeues & battues avec eau roze puis de rechef soi(e)nt misez aseccher comme dict est par l'espace d'un aultre jour naturel & ce continuez par dix jours

> consecutifz lesquelz expires perces les d'un fer bien doux & poli puis les mettes asecher par troys jours en lieu ou elles ne sentent ny feu ny soleil [33].

L'expérimentateur cherche à capturer l'odeur du clou de girofle, annoncée dans le titre ; c'est le seul ingrédient dont la quantité est indiquée avec précision. Le rôle de liant ne revient pas à la gomme adragante, mais à la gomme arabique.

15 La recette a été réalisée selon l'interprétation suivante : il s'agit de broyer d'abord les clous de girofle avec un peu de gomme arabique, avant de déposer le charbon [34] et de broyer le tout. Ensuite, nous ajoutons l'eau de rose afin de former une pâte. Après modelage, les patenôtres sont laissées à sécher un jour. Puis, nous rajoutons de l'eau de rose, et de même le lendemain (fig. 4) ; l'opération est répétée pendant dix jours. Enfin, il s'agit de percer les grains avec un fer, et de les mettre à sécher pendant trois jours, sans « feu ny soleil [35] ». En réalité, la difficulté réside dans l'imprécision des quantités et dans le tacite, laissant une large place à l'interprétation. Il faut constater du reste que les grains obtenus (moulés à la main et donc irréguliers) n'ont pas présenté de problème de dessiccation.

Figure 4.



Patenôtres de girofle le lendemain de leur confection, après ajout d'eau de rose.

Crédit : Océane Fontaine Cioffi, CC BY-NC-SA 4.0.

16 En somme, l'enjeu dans la réalisation des différentes patenôtres consiste à bien incorporer les ingrédients et à obtenir la bonne texture pour mouler les grains. Dans le cas des oiselets de Chypre, en revanche, la problématique concerne moins le modelage que l'usage même du produit.

Oiseaux parfumés

17 À la Renaissance, certains parfums étaient destinés à être brûlés pour dégager une fumée odorante. Sous forme de pâte, ils pouvaient être modelés en forme d'oiseaux, dénommés alors oiselets de Chypre. Déjà confectionnés au Moyen Âge, ces produits odorants témoignent d'un goût pour l'Orient chez les élites de l'époque [36]. Leur composition

n'évolue guère au cours de la période, la pâte est constituée d'un mélange de gommes et de résines auquel on rajoute du charbon, ainsi que des aromates, quelquefois imprégnés d'eau de rose ; une telle recette se trouve dans le *Bastiment de receptes* (1540) :

> Oyseletz de cypre
> Prens troys onces de beniuyn, & autant de storax calaminta, une once de charbon doulx : une once de myrrhe, demye once de lignaloes, le tout soyt bien pillé & cicotriné : puis ayes la quarte part de gomme dragant destrempee en eaue rose fine lespace dune nuyct, incorpore les susdi-ctes choses avecq le dragant : & du tont [sic] bien manye, & mesle, faiz en oyseletz [...] [37].

Aux ingrédients déjà évoqués s'ajoutent deux autres résines (le benjoin [38] et la myrrhe), puis le bois d'aloès [39]. Les quantités se révèlent ici précises. Mais si celle de la gomme adragante équivaut à un quart du poids total, sous quelle forme se trouve-t-elle ? À la suite des reconstitutions de patenôtres, le choix s'est porté sur la gomme adragante déjà détrempée par l'eau de rose. Cette recette a fait l'objet de deux essais, car la myrrhe, indisponible la première fois, avait été remplacée par de l'encens, une autre résine végétale. Les deux reconstitutions ont été réalisées selon la même procédure.

18 La veille de l'expérience, la gomme adragante est immergée dans un pot avec de l'eau de rose. Le lendemain, les différentes substances odorantes sont pulvérisées dans un mortier, puis tamisées. Cette dernière opération est rendue par le verbe « cicotriner [40] », qui n'est plus usité aujourd'hui. L'emploi d'un tel vocabulaire illustre ainsi les difficultés linguistiques posées par ces textes, dont le lexique technique, variable et parfois obscur, suppose des savoirs partagés pour être pleinement compris.

19 Une fois ces étapes effectuées, nous ajoutons la gomme détrempée aux substances, puis nous mélangeons afin que tous les éléments soient bien incorporés, avant de façonner l'oiselet. Durant les deux reconstitutions, le même problème a été observé : la quantité de gomme adragante paraissait insuffisante. La pâte semblait trop friable pour pouvoir être modelée. Plusieurs hypothèses peuvent être formulées : d'abord, la proportion mentionnée dans la recette serait incorrecte ; sinon, il s'agirait d'une erreur d'interprétation. En effet, il

faudrait peut-être le quart de la gomme en poudre, et non pas détrempée ; ou encore, elle se présenterait sous une forme plus liquide, avec davantage d'eau de rose (comme pour les recettes de patenôtres).

20 En revanche, avec la bonne consistance, le moulage de l'oiseau avec les mains se réalise aisément (fig. 5), tandis qu'un essai avec un moule en plâtre s'est révélé infructueux (les deux parties de l'oiselet n'adhèrent pas). Quant à la combustion du produit, il s'avère que le premier oiselet, contenant de l'encens, brûle mieux que le second à base de myrrhe, et plus longuement. Toutefois, pour les deux objets, la combustion s'interrompt rapidement et nécessite de réactiver le feu à intervalles rapprochés.

Figure 5.



Oiselet de Chypre modelé manuellement.

Crédit : Océane Fontaine Cioffi, CC BY-NC-SA 4.0.

21 Les reconstitutions de patenôtres et d'oiselets comportaient déjà leur part d'imprécision, mais celle-ci devient plus problématique dans une recette proposée par Isabella Cortese pour parfumer le cuir.

Composition odorante pour les gants

22 Une recette pour parfumer les gants, tirée des *Secreti* d'Isabella Cortese (1561), se caractérise par une accumulation d'étapes et de préparations :

> Gomme benjoin, storax calamite, chacun 1 once, cannelle, écorces d'orange séchées, chacun 1 drachme, clous de girofle 5 drachmes, une demi-noix de muscade, passez tout au pilon puis tamisez, & puis mélangez avec de l'eau de rose, et laisser reposer, dans un bocal de verre. Prenez de l'huile de jasmin ou de rose, ou de cèdre ou autre, autant que vous pensez nécessaire pour habiller une paire de gants, puis mettez la civette, autant que vous voulez y mettre, & faites bien purger les gants plusieurs fois, afin qu'ils soient lavés avec de l'eau d'ange, ou de l'eau de rose, & séchés tous les deux, afin qu'ils n'aient plus l'odeur du cuir, et vous leur donnerez un peu de graisse bien mélangée avec ladite huile & un peu de curcuma si vous voulez qu'ils deviennent jaunes, & à la place de la graisse vous pouvez mettre de l'onguent, polissant très bien les gants avec les mains dans cette composition, puis en les manipulant avec des bâtons à votre façon. Et ayez la susdite composition bien liquide avec ladite huile, et avec elle vous oindrez les gants avec vos doigts sur toute la surface. Puis frottez-les avec vos mains, en les polissant avec des bâtons, et laissez-les sécher à l'ombre, et ils seront parfaits [41].

Les nombreuses substances odorantes doivent être pilées, puis tamisées, et mélangées avec de l'eau de rose (quantité non précisée). La mixture doit reposer dans un bocal de verre, sans indication de temps. La recette semble impliquer la préparation d'une autre composition, à base d'huile odorante et de civette. Isabella Cortese place ici le lecteur en position de praticien confirmé : c'est lui qui détermine la quantité nécessaire. Quant à l'usage de la civette, il est aussi à discrétion du lecteur [42]. Pour notre essai, de l'huile de jasmin a été partiellement diluée dans de l'huile d'amande douce, couramment utilisée comme support de senteurs par les parfumeurs de l'époque dans les compositions pour gants [43]. Parallèlement à ces préparations, les gants doivent être lavés plusieurs fois avec une eau odorante, puis séchés, jusqu'à ce que l'odeur du cuir s'évanouisse. À la suite de cette phase, il faut mélanger de la graisse (nous avons employé du saindoux [44]) avec l'huile odorante et frictionner les gants

avec cette mixture [45]. Enfin, l'huile doit être mélangée à la première composition (possiblement les substances odorantes trempées dans l'eau de rose), celle-ci sous forme liquide. Aucune quantité n'est spécifiée. Dans le cadre de notre reconstitution, la combinaison de la préparation aqueuse et de l'huile apparaît biphasée (fig. 6), mais nous l'avons tout de même appliquée sur les accessoires [46].

Figure 6.



Mélange à parts égales de la préparation aqueuse (substances odorantes trempées dans l'eau de rose) et de l'huile odoriférante (huile d'amande douce [50 grammes], huile de jasmin [20 grammes] et civette synthétique [3 grammes]).

Crédit : Océane Fontaine Cioffi, CC BY-NC-SA 4.0.

23 Nous avons remarqué que le cuir tanné absorbe rapidement la composition et fonce légèrement en raison de la couleur brune de la première préparation (les substances odorantes dans l'eau de rose) (fig. 7). Si la recette peut être mise en œuvre, trop de paramètres, imprécis, sont laissés à l'expertise de l'expérimentateur ; la

reconstitution, dans ce cas-ci plus que dans les autres, reste largement tributaire de l'interprétation.

Figure 7.



Test d'application du mélange de la préparation aqueuse et de l'huile odorante. Le cuir tanné fonce après l'application, mais l'effet diminue après séchage.

Crédit : Océane Fontaine Cioffi, CC BY-NC-SA 4.0.

24 Toutes les reconstitutions menées ont rendu manifestes des éléments tacites et implicites – tels que les gestes ou certaines quantités –, les marges de variation et les choix opératoires multiples. Ainsi, elles participent à une meilleure compréhension technique de ces préparations, mais pas seulement. Cette démarche engage aussi une réflexion sur la valeur des informations que la pratique expérimentale apporte.

Reconstitution, sensorialité et épistémologie

25 Les reconstitutions n'éclairent pas seulement les procédés de la recette : elles interrogent la nature et la validité du savoir que produit l'histoire expérimentale. Car si l'historien ne peut prétendre accéder pleinement à l'expérience sensorielle d'un individu du XVIe siècle, il acquiert toutefois des données – techniques, matérielles, olfactives – précieuses, bien que subjectives. C'est dans cette perspective qu'il convient d'examiner les apports et les limites de la reconstitution comme démarche scientifique. Il s'agit ensuite d'analyser la manière dont ses résultats peuvent être mobilisés pour enrichir la réflexion épistémologique en histoire des sens.

Apports et limites de la reconstitution

26 La reconstitution d'expériences se définit comme une approche exploratrice des pratiques du passé qui doit d'appuyer sur les textes, les artefacts et leurs contextes [47]. Elle s'inscrit donc en complément des sources, afin d'appréhender des dimensions peu ou pas explicitées dans les textes, notamment les gestes, les ajustements de quantités, ou encore la temporalité des opérations. Ces observations représentent des apports précieux, en particulier pour l'identification de facteurs déterminants dans la réalisation du protocole, mais révèlent aussi les marges d'incertitude propres à l'expérimentation.

27 Les deux recettes de patenôtres mises en pratique s'avèrent différentes en matière d'ingrédients, de préparation, de temporalité. Les résultats des reconstitutions mettent en évidence une variable importante, qui pourrait faire l'objet d'un futur essai : le choix de gomme arabique ou adragante. Substituer la première à la seconde permettrait de se concentrer sur le comportement d'un seul matériau. La gomme adragante a en effet engendré des difficultés pour les reconstitutions d'oiselets de Chypre et des patenôtres d'Alexis le Piémontais, tant par sa forme que sa quantité, deux éléments visiblement interdépendants. Elle est hydrophile et absorbe donc très rapidement l'eau [48]. Faut-il alors plus d'eau pour obtenir une forme plus liquide ? Dans le cas des patenôtres, la recette

tirée des *Secrets* reste silencieuse, mais une recette similaire apparaît dans un réceptaire déjà évoqué, le *Bastiment de receptes*. Cette fois, la gomme adragante doit être délayée « en eau rose comme dessus [49] ». Le lecteur est renvoyé à la recette de parfum qui précède, qui débute ainsi : « Prens gomme dragant, & la metz en eau rose tant qu'elle soit bien destre[m]pee & liquide [50] ». Suivant cette méthode pour les patenôtres, la gomme détrempée, et bien liquide, recouvrerait ensuite la terre noire. De toute évidence, cette procédure nécessiterait plus d'eau de rose et, par conséquent, engendrerait un résultat différent.

28 Il apparaît ainsi pertinent de collecter et de comparer différentes recettes d'un même produit, car cette littérature technique demeure mouvante [51]. Une donnée précieuse peut se trouver implicite dans une recette, et clairement indiquée dans une autre, comme le temps de trempage de la gomme adragante et de la terre noire, absent des *Secrets*, mais pour lequel l'*Opera nova* précise qu'il doit être de quatre jours. Ces variations dans des formules quasi identiques témoignent de processus complexes de compilations, de copies et de circulation, difficiles à appréhender, durant lesquels certaines informations sont modifiées, omises ou perdues. Cela nous invite également à nous interroger sur les conditions de réception de ces textes, qui présupposent des savoirs partagés et un lectorat doté de connaissances préalables, autorisant dès lors certaines ellipses dans la formulation [52].

29 Du reste, la lecture seule des écrits techniques n'aurait probablement pas mis en évidence l'importance décisive de la forme de la gomme adragante. C'est en articulant analyse des sources textuelles et expérience sensible qu'il est possible de mesurer les écarts entre les mots et la pratique. Dans le cas des patenôtres, l'utilisation d'un moule en plastique ne s'est pas avérée concluante [53]. Pourtant, des moules à patenôtres étaient certainement employés au XVIe siècle, tels que ceux figurant dans un compte de l'Argenterie du roi Henri IV, confectionnés en argent, en cuivre et en fer, et utilisés pour la réalisation d'un collier composé de musc, de civette et d'ambre gris [54]. D'autres encore sont mentionnés dans l'inventaire après-décès de François d'Escobart (1539), valet de chambre-parfumeur de François Ier, mais sans la mention du matériau [55]. Or, celui-ci pourrait jouer un rôle décisif [56]. La reconstitution conduit ainsi à

l'identification de facteurs déterminants, de possibles chaînes opératoires et à une meilleure compréhension des matériaux. Les résultats éclairent le texte et apportent de nouvelles connaissances pour une prochaine reconstitution qui fournirait d'autres données, et ainsi de suite [57].

30 Toutefois, les reconstitutions d'expériences passées ne révèlent pas ce qui est « réellement » survenu [58]. Les expérimentations, même les plus rigoureuses [59], présentent de nombreuses limites, qu'il ne s'agit pas de toutes décrire ici. D'abord, l'identification des matières premières dans les sources du XVIe siècle pose un problème : dans un système prélinnéen, aucune classification ne fait consensus parmi les savants et la taxonomie reste un sujet de controverse. Après un travail philologique considérable [60], le chercheur peut avancer une hypothèse d'identification – un ingrédient plausible –, mais sans pouvoir garantir une correspondance univoque. De plus, en matière de protocole, utiliser exactement le même outillage n'est pas forcément possible [61]. Par ailleurs, en dépit d'étapes déterminées, certaines réactions prennent place au fur et à mesure de l'expérimentation ; il demeure compliqué de tout mesurer, quantifier, lorsque le corps se trouve en action. Plusieurs fois au cours des reconstitutions présentées dans cette étude, une pâte semblait trop friable : les *mains* plongées dans la préparation, la *sensation* d'un mélange pas assez humide conduit à ajouter du liquide, sans nécessairement le peser. Transcrire ces perceptions sensorielles demeure difficile, de sorte qu'elles restent en partie tacites dans le compte-rendu d'expérimentation [62]. C'est pourquoi, outre ce document, l'enregistrement vidéo de l'expérience est indispensable.

31 La reconstitution d'expérience se définit néanmoins comme un événement unique, un *reworking*, la répétition ou la réplication demeurant impossible [63]. De fait, elle dépend essentiellement de celui qui réalise l'expérience, de ses connaissances et de son travail d'improvisation [64] ; toute reconstitution apparaît donc subjective.

Expérimenter avec les sens : entre subjectivité et savoir

32 La mise en pratique conduit l'historien à sortir de sa position de lecteur et d'interprète des sources, pour s'engager dans une expérience sensible. Les informations obtenues constituent davantage que des impressions : elles deviennent des données de recherche. Mises en perspectives, elles se dotent d'une valeur heuristique, permettant de formuler de nouvelles hypothèses sur la matérialité des préparations odorantes et l'expérience olfactive qui en découle. Cette tension entre subjectivité, sensorialité et production de savoirs invite à réfléchir au statut épistémologique de la reconstitution en histoire des sens.

33 D'une expérimentation découlent plusieurs résultats : ils prennent la forme d'une expérience sensorielle, mobilisant la vue, l'ouïe, le toucher, l'odorat, voire le goût ; l'interaction du corps de l'expérimentateur avec les objets et matériaux étudiés peut générer un savoir gestuel [65]. Les données issues de la pratique mettent en évidence des dimensions pas toujours perceptibles dans les sources – qu'elles soient tacites ou implicites –, telles que le rapport au temps, la durée d'une senteur, ou sa conservation. Mais ces observations, de l'ordre du sensible, manquent souvent de légitimité dans le cadre de l'enquête historique [66]. Généralement, dans la tradition académique, de l'esprit découle un savoir cérébral et rationnel – c'est-à-dire des faits – tandis que ce qui ressort du corps et des gestes relève de la fiction [67]. Autrement dit, l'opposition entre théorie et pratique, voire épistémologie et pratique, conduit à dévaloriser les connaissances incarnées et locales [68].

34 Même lorsque ces données sensorielles sont intégrées à l'analyse historique, il faut considérer une autre limite fondamentale : les expériences sensibles de l'expérimentateur d'aujourd'hui ne peuvent correspondre à celles des hommes et femmes du passé, parce que les sensations sont historiquement situées. Par conséquent, même s'il était possible de reproduire un stimulus olfactif du XVIe siècle – ce qui peut être mis en doute –, vivre l'expérience d'un individu de cette époque reste, en revanche, illusoire [69]. Une préparation similaire, confectionnée avec les ingrédients les plus proches possibles, ne

produit pas une expérience identique, puisque les cadres de perception et d'interprétation du passé et du présent ne se superposent pas. Les informations sensorielles récoltées restent donc à considérer avec prudence. Admettre cette distance entre l'expérience passée et la reconstitution n'invalide toutefois pas la démarche. Cela permet au contraire de reconnaître ce que l'expérimentation peut apporter à l'histoire des sens. Elle n'offre pas une restauration fidèle d'une époque révolue, mais un outil heuristique pour appréhender les logiques des recettes, leur composition et les conditions matérielles qui rendaient certaines odeurs significatives. D'ailleurs, en réponse à la critique de la subjectivité de la reconstitution, Pamela Smith, à l'origine du Making and Knowing Project [70], s'interroge pertinemment : comment accéder autrement à un savoir que l'écrit ne restitue qu'imparfaitement [71] ?

35 À l'issue des deux reconstitutions d'oiselets de Chypre s'est articulée une réflexion sur la subjectivité : celle de l'historien, celle de l'amateur de senteurs à la Renaissance. L'emploi d'encens ou de myrrhe dans la composition de l'oiseau change indéniablement l'odeur de sa fumée. Cette expérience sensorielle amène à se demander : un individu du XVIe siècle aurait-il utilisé, dans la confection d'une fragrance pour son plaisir [72], un ingrédient dont il n'aimait pas la senteur ? Aurait-il pu alors modifier une recette qui le mentionnait ? L'adaptation de recettes peut relever de diverses logiques : symbolique, économique, matérielle… Mais au-delà de la notion de « faire avec ce que l'on a [73] », qui caractérise notamment les pratiques domestiques du début de l'époque moderne, ne pouvait-on pas, chez soi, faire avec ce que l'on appréciait ? Cette hypothèse s'élabore à partir de données subjectives et de l'étude des textes. Certes, au XVIe siècle, les sources livrent peu de témoignages de la valence hédonique [74] d'une odeur, mais nous pouvons citer deux exemples, issus de documents manuscrits, qui illustrent notre propos. D'abord, le compagnon-barbier Claude Martin intitule, dans son réceptaire, une variante de poudre en émettant un avis : « Aultre pouldre de violette que j'ay trouvé plus doulce [75] ». Dans le manuscrit de Bordeaux, c'est l'adaptation qui définit le produit, avec une formule de patenôtres de « telle odeur que vous voudres [76] », laissant une totale liberté au lecteur. Le parfum est affaire de goût.

36 Du reste, l'expérience des fragrances à la Renaissance dépend étroitement de conditions matérielles et techniques. D'abord, la confection des patenôtres à partir du manuscrit de Bordeaux s'étale sur un temps assez long (seize jours au total). Certes, la phase principale de broyage et de mélange des substances ne s'avère pas particulièrement chronophage, seulement la formule indique de répéter une même opération sur plusieurs jours : ajouter de l'eau de rose sur les grains, mélanger, laisser sécher. Dans le cadre de l'atelier, cette tâche, peu complexe et peu fastidieuse, pouvait aisément être réalisée par un apprenti [77] ; et par qui que ce soit dans le cadre domestique. Moins qu'une question de temps, la reconstitution met ici en lumière, de manière tangible, un rapport à la régularité et à l'attention corporelle.

37 La puissance olfactive d'une composition dépend elle aussi de paramètres précis. L'odeur de clou de girofle de certaines patenôtres (manuscrit de Bordeaux), intense au début tant que les grains restaient humides, s'était considérablement estompée une fois ceux-ci séchés. De manière générale, la senteur des différentes patenôtres s'avivait lorsqu'elles étaient maniées longtemps. Cet élément peut nous éclairer sur la dimension olfactive de la gestuelle à l'époque de la Renaissance [78]. Concrètement, la douceur des effluves émanant des patenôtres et des oiselets reconstitués était probablement due à l'absence de musc ou d'autres substances animales (civette, ambre gris) dans la composition ; très onéreuses, celles-ci étaient réservées aux catégories de population les plus aisées. Ces matières, à l'odeur capiteuse, servent à ancrer les senteurs florales ou épicées plus légères, et correspondent à ce qu'on appelle aujourd'hui les notes de fond des parfums [79]. Tout reste affaire de dosage bien sûr, car la civette synthétique, en petite quantité dans l'huile pour les gants, soutenait subtilement la fragrance du jasmin ; même si ce choix revient à l'expérimentateur. Au-delà de la seule analyse textuelle, ces sensations invitent à imaginer, pour la Renaissance, d'autres nuances olfactives plus riches, et à repenser le parfum en tant qu'objet de distinction selon sa composition. Enfin, au-delà de la senteur immédiate du produit obtenu après sa fabrication, l'expérimentation a mis en lumière une autre dimension essentielle : la durée et la conservation d'une fragrance.

38 La senteur des patenôtres, douce après séchage, dure néanmoins plusieurs mois ; si elles sont conservées dans un récipient hermétique, leur odeur – surtout celle de girofle – se révèle d'autant plus tenace. Quant aux oiselets de Chypre, même à l'air libre, ils conservent encore leur odeur un an après leur confection et leur fumée reste inchangée. Grâce à des dispositifs de conservation, de tels produits pouvaient être préservés dans la durée. Dans *La Pratique de faire toutes confitures*, il est ainsi préconisé de conserver la pâte de l'oiselet dans du cuir « affin qu'elle ne s'evente [80] ». Les gants parfumés, eux aussi disposés à l'air libre, voient au contraire leur odeur se dissiper nettement après six semaines environ [81]. Il a fallu ici appliquer une nouvelle fois la composition odorante sur le cuir. Réactualiser une fragrance était d'ailleurs envisageable à la Renaissance. L'historienne Rebecca Unsworth mentionne ainsi le paiement d'un artisan, dans les documents de la garde-robe des Médicis, pour parfumer des gants odorants qui venaient de Rome et d'Espagne [82].

39 Enfin, l'implication du corps et des sens dans la reconstitution d'expériences passées ne se définit pas nécessairement comme une projection contemporaine. Les sources elles-mêmes font appel à des repères sensoriels : la recette d'huile pour gants précise que le cuir doit d'abord être lavé jusqu'à ce que son odeur caractéristique disparaisse. La perception olfactive fonctionne ici en qualité d'indicateur opératoire. Le recours aux sens dans la reconstitution – d'autant plus lorsqu'il s'agit de produits odorants – peut donc être envisagé en continuité avec les pratiques du passé, où l'expérience sensible faisait partie intégrante des procédures techniques.

40 Par conséquent, l'approche expérimentale, en complément de l'analyse textuelle, aide à identifier les facteurs déterminants et les différentes chaînes opératoires possibles. Il s'agit de mesurer les écarts entre les mots et la pratique. C'est en faisant que l'expérimentateur estime la part d'implicite et de tacite : les gestes, les quantités, la forme des ingrédients, mais aussi le rapport au temps, l'intensité et la durée d'une odeur… Ces observations sensorielles aident à saisir non pas les sensations du passé, mais certaines logiques techniques et matérielles de la parfumerie prémoderne.

41 La reconstitution d'expériences ne représente pas la seule méthode pour éclairer les pratiques du passé, mais elle offre indéniablement le moyen d'explorer autrement les écrits techniques. En dépit de limites sérieuses, l'expérimentation des recettes de fragrances du XVIe siècle enrichit notre perception des savoir-faire de la parfumerie de cette époque : elle permet d'appréhender une part du savoir tacite, d'améliorer la compréhension des matériaux et de mettre à l'épreuve la faisabilité des recettes. L'expérimentation se révèle aussi être un outil heuristique, favorisant l'émergence de nouvelles hypothèses, qui ne seraient peut-être pas nées de la seule investigation des écrits. Cette démarche articule en réalité étude des sources textuelles et méthode performative : il faut lire, analyser, faire et refaire.

42 Cette approche invite à réfléchir au statut épistémologique des données produites. Car comment s'appuyer sur des expériences tributaires de l'expérimentateur et de ses interprétations ? Comment traiter des informations sensibles, subjectives, corporelles ? Déjà les praticiens de l'époque recouraient à des critères sensoriels pour guider leurs opérations. L'épreuve sensible de l'historien ne vise pas à ignorer la distance entre passé et présent, mais cherche plutôt à s'en servir comme d'un espace critique dans lequel peut se construire un savoir. Assumant une subjectivité qu'on ne peut gommer, l'histoire expérimentale contribue dès lors à l'histoire des sens, puisqu'elle met ici au jour des conditions matérielles et techniques qui rendaient certaines expériences olfactives possibles. Les sensations de l'historien deviennent des instruments d'analyse pour repenser les rapports entre sources, gestes et perceptions, et pour ouvrir de nouvelles voies dans l'histoire des sens et des savoirs.

NOTES

1 *Traicté nouveau, intitulé, Bastiment de receptes, nouvelleme[n]t traduict de italien en langue françoyse. Contena[n]t trois petites parties de receptaires. Le contenu desquelles vous voyrez en la page suyvante. Oultre la precedente impression ont esté adioustez aulcuns secretz pour les maladies des femmes, tant en travail d'enfant que aultrement*, Poitiers, Jean de Marnef et Enguilbert de Marnef, 1540, p. 1v^o^. Désormais, cet ouvrage sera écrit

Bastiment de receptes, et c'est cette édition de 1540 qui est utilisée dans la présente étude.

2 Ce genre de méthodes joue en réalité un rôle de plus en plus important dans de nombreuses disciplines, voir notamment l'ouvrage de Sven Dupré, Anna Harris, Julia Kursell *et al.* (dir.), *Reconstruction, Replication and Re-Enactment in the Humanities and Social Sciences*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2020.

3 Pamela H. Smith, *From Lived Experience to the Written Word: Reconstructing Practical Knowledge in the Early Modern World*, Chicago, The University of Chicago Press, 2022, p. 210.

4 Pour une historiographie récente, voir Marta Battisti, Viktoria von Hoffmann et Érika Wicky, « Introduction », *Arts et Savoirs*, nº 20, 2023, https://doi.org/10.4000/aes.6759 ; William Tullett, « State of the field: Sensory history », *History*, vol. 106, nº 373, 2021, p. 804-820, https://doi.org/10.1111/1468-229X.13246.

5 Entre autres, pour le son, nous renvoyons aux travaux de Mark M. Smith, « Producing sense, consuming sense, making sense: Perils and prospects for sensory history », *Journal of Social History*, vol. 40, nº 4, 2007, p. 841-858, https://www.jstor.org/stable/25096396 ; Mark M. Smith, « Echo », dans David Novak, Matt Sakakeeny (dir.), *Keywords in sound*, Durham, Duke University Press, 2015, p. 55-64, https://doi.org/10.2307/j.ctv11sn6t9.8. Dans le domaine de l'olfaction, voir l'emblématique livre de Alain Corbin, *Le miasme et la jonquille : l'odorat et l'imaginaire social, XVIIIe-XIXe siècles*, Paris, Flammarion, 1982 ; ou encore l'historiographie récente dans le domaine de l'histoire des sens, William Tullett, *op. cit.*

6 H. Otto Sibum, « Science and the knowing body: Making sense of embodied knowledge in scientific experiment », dans Sven Dupré, Anna Harris, Julia Kursell *et al.* (dir.), *op. cit.*, p. 280-282.

7 Geneviève Deblock, « Focus document. Livres de secrets : *Le Bâtiment des recettes* », dans Liliane Hilaire-Pérez, Fabien Simon, Marie Thébaud-Sorger (dir.), *L'Europe des sciences et des techniques, XVe-XVIIIe siècle. Un dialogue des savoirs*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 297, https://doi.org/10.4000/books.pur.45861.

8 Il apparaît intéressant de signaler que le vocable « secret » se rencontre davantage dans les imprimés, tandis que le terme « recette » (du moins l'expression « *recipe* ») reste souvent réservé aux manuscrits. Voir Anne-Françoise Cannella-Paquet, *Gemmes, verre coloré, fausses pierres précieuses*

au Moyen Âge. Le quatrième livre du « Trésorier de Philosophie naturelle des pierres précieuses » de Jean d'Outremeuse, Genève, Droz, 2006, p. 57.

9 L'ouvrage de William Eamon reste une référence indispensable pour aborder cette littérature, particulièrement pour comprendre les perspectives philosophiques et occultes de littérature, qui ne sont pas abordées ici : *Science and the Secrets of Nature: Books of Secrets in Medieval and Early Modern Culture*, Princeton, Princeton University Press, 1994, https://doi.org/10.2307/j.ctv10vm194.

10 Cependant l'impact culturel de cette vague de manuels pratiques imprimés au XVIe siècle reste difficilement mesurable. *Ibid.*, p. 130.

11 Geneviève Deblock, *op. cit.*, p. 298-299.

12 Au sujet de cet ouvrage, voir les travaux de Geneviève Deblock, et particulièrement : *Le Bâtiment des recettes. Édition Jean Ruelle, Paris, 1560*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015 ; « Le *Bâtiment des recettes*, un ouvrage technique français de la Bibliothèque bleue » dans Liliane Hilaire-Pérez, Valérie Nègre, Delphine Spicq *et al.* (dir.), *Le livre technique avant le XXe siècle. À l'échelle du monde*, Paris, CNRS Éditions, 2017, p. 195-201, https://doi.org/10.4000/books.editionscnrs.27724. Voir aussi le chapitre 3 de Catherine Lanoë, *La Poudre et le fard. Une histoire des cosmétiques de la Renaissance aux Lumières*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 2008, à partir de la p. 131.

13 Ad Stijnman, « A short-title bibliography of the secreti by Alessio Piemontese » dans Sigrid Eyb-Green, Joyce H. Townsend, Mark Clarke (dir.), *The Artist's Process: Technology and Interpretation*, Londres, Archetype, 2012, p. 32-47.

14 William Eamon, *op. cit.*, p. 135.

15 Bordeaux, Bibliothèque municipale [désormais BMB], fonds manuscrits, *Recueil de recettes d'alchimie, de pharmacopée et de médecine*, Ms 1213, XVIe siècle. Désormais cité dans le texte comme le manuscrit de Bordeaux.

16 Magdalena Bator, « On the development of the english culinary recipe », *Academic Journal of Modern Philology*, 2016, n° 5, p. 7-15; Geneviève Deblock, « Focus document. Livres de secrets : *Le Bâtiment des recettes* », *op. cit.*, p. 299.

17 Geneviève Deblock, « Focus document. Livres de secrets : *Le Bâtiment des recettes* », *op. cit.*, p. 299.

18 Le terme « tacite » ne se confond pas avec ce qui est simplement implicite – par opposition à l'explicite. Il peut désigner des savoirs que personne n'a cherché à consigner, mais aussi – et surtout – des savoirs qui ne peuvent être réduits ou transmis seulement au moyen de l'écriture, sens que nous employons ici. Michael Polanyi souligne ainsi que « nous pouvons savoir plus que ce que nous pouvons dire » (« we can know more than we can tell » [sauf mention contraire, les traductions sont de l'autrice], *The Tacit Dimension*, 1966). Le tacite renvoie dès lors moins à ce qui n'est pas dit qu'à ce qui est difficilement verbalisable. En outre, Harry Collins, dans l'ouvrage *Tacit and Explicit Knowledge* (2010), distingue le savoir tacite incarné dans le corps et le cerveau humain (« somatic tacit knowledge ») et celui collectif, acquis en société (« collective tacit knowledge »). Voir l'introduction d'Harry M. Collins, *Tacit and Explicit Knowledge*, Chicago, The University of Chicago Press, 2010, particulièrement p. 4 ; Michael Polanyi, *The Tacit Dimension*, reproduction en fac-similé, Chicago, The University of Chicago Press, 2009 [1966], XIX-108 p. ; Pamela H. Smith, *op. cit.*, p. 121.

19 En histoire de l'alimentation, Robert Appelbaum suggère qu'il est plus prudent de parler de « collection de recettes » plutôt que de « livre de cuisine », mais cela peut s'appliquer aux autres types de livres de recettes. De même, il est essentiel de préciser lorsqu'il s'agit de collections de recettes imprimées. Voir Robert Appelbaum, « Rhetoric and epistemology in early printed recipe collections », *Journal for Early Modern Cultural Studies*, 2003, vol. 3, nº 2, p. 1, https://www.jstor.org/stable/27793766.

20 Certaines de ces reconstitutions ont été réalisées en équipe, nous remercions ainsi Pascal Brioist et Marie-Élisabeth Boutroue pour leur aide.

21 Les recettes circulaient également sous forme manuscrite et dans des contextes difficilement saisissables.

22 Alfred Franklin, *Dictionnaire historique des arts, métiers et professions exercés dans Paris depuis le treizième siècle*, Paris, H. Welter, 1906, p. 551, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5725179h/f579.item.texteImage.

23 Alexis Le Piémontais, *Les secrets de reverend signeur Alexis piémontois contenans excellens remèdes contre plusieurs maladies avec la manière de faire distillation tr. de l'italien en françois*, Anvers, Christophe Plantin, 1557, p. 54.

24 Le mélange d'un pigment et de gomme adragante permettait à l'époque moderne de fixer la couleur, mais aussi l'odeur. Voir Catherine Lanoë,

« Mettre les gants en couleurs », *Zilsel*, nº 9, 2021, p. 227, https://doi.org/10.3917/zil.009.0219.

25 Les résines sont insolubles dans l'eau. À la chaleur, elles se ramollissent, puis fondent plus ou moins complètement. En brûlant dans l'air, elles donnent une flamme fuligineuse et exhalent une odeur caractéristique. Évidemment, nous pouvons nous demander si les résines disponibles au XVIe siècle sur les étals étaient toujours bien identifiées. Ce n'est probablement pas le cas. Par ailleurs, nous ne pouvons pas développer ici la question des succédanés, voir à ce sujet : Samir Boumediene et Valentina Pugliano, « La route des succédanés. Les remèdes exotiques, l'innovation médicale et le marché des substituts au XVIe siècle », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, 2019, nº 66-3, p. 24-54, https://doi.org/10.3917/rhmc.663.0024.

26 Parfois écrit « storax ».

27 Au Moyen Âge, et c'est encore généralement le cas au XVIe siècle, trois types de santal sont distingués dans les sources : le blanc, le rouge et le citrin. Le premier est le plus commun, le rouge est inodore et s'emploie en teinturerie.

28 Nous avons opté pour la livre équivalant à 16 onces (livre de marchand), mais elle pourrait valoir 12 onces (livre médicale).

29 Eustachio Celebrino, *Opera nova piacevole laquale insegna di far varie co[m]positione odorifere per adornar ciascuna donna intitulata Venusta*, Venise, F. Bindoni & M. Pasini, 1550, p. 10.

30 Des outils chauds sont utilisés dans une recette de patenôtres (entre autres) du *Notandissimi secreti de l'arte profumatoria [...]* (1555) de Rosetti, le premier traité imprimé connu entièrement consacré à la parfumerie. Ces objets chauffés sont mentionnés également dans des formules de pommes de senteurs, chez Nostradamus ou encore dans le *Bastiment de receptes* (1540). Voir Giovanni Ventura Rosetti, *Notandissimi secreti de l'arte profumatoria... come si ricerca cosi ne la citta di Napoli del Reame, come in Roma, e quivi in la citta di Vinegia nuovamente impressi*, Venise, Francesco Rampazetto, 1555, p. 50vº ; Nostradamus, *Excellent & moult utile opuscule à touts necessaire, qui desirent avoir cognoissance de plusieurs exquises receptes, divisé en deux parties. La première traicte de diverses façons de fardemens & senteurs pour illustrer & embelir la face. La seconde nous montre la façon & manière, de faire confitures de plusieurs sortes, tant en miel, que sucre, & vin cuict, le tout mis par chapitres, comme est fait ample*

mention en la table. Nouvellement composé par Maistre Michel de Nostredame de la ville de Salon de Craux en Provence, & de nouveau mis en lumièr, Lyon, Antoine Volant, 1555, p. 60 ; *Bastiment de receptes*, *op. cit.*, p. 60.

31 Le moule a été réalisé en matière plastique avec une imprimante 3D, afin de reproduire une forme nervurée et régulière, facilement obtenue avec ce procédé. À cette étape de l'expérimentation, l'enjeu principal résidait dans la capacité de la composition à épouser les reliefs du moule, et, au mieux dans la restitution de la morphologie des grains, plutôt que dans la nature du moule lui-même.

32 Il faut savoir qu'une recette similaire se trouve dans le *Bastiment de receptes*, paru avant les *Secrets* de Piémontais (qu'il s'agisse de l'édition italienne ou de la traduction française). Geneviève Deblock, qui a étudié précisément ce réceptaire, considère que ces patenôtres sont en terre cuite. L'étude de nombreuses recettes pour ce type de produit ne nous laisse pas penser qu'il y avait une cuisson. En revanche, cette étape reste peut-être implicite. Voir Geneviève Deblock, *Le Bâtiment des recettes. Édition Jean Ruelle, Paris, 1560*, *op. cit.*, p. 155.

33 BMB, manuscrit de Bordeaux, f. 130r°.

34 Un charbon de bois générique a été utilisé.

35 Ce qui indique bien l'absence de cuisson ici.

36 Annick Le Guérer, *Le parfum. Des origines à nos jours*, Paris, Odile Jacob, 2005, p. 86, 107-108.

37 *Bastiment de receptes*, *op. cit.*, p. 54.

38 Il n'est présent en Occident que depuis le XVe siècle, voir Anna Messinis, *Storia del profumo a Venezia*, Venise, Lineadacqua, 2017, p. 73.

39 L'identification de ce bois reste problématique. Il pourrait provenir de deux arbres du genre *Aquilaria*, de la famille des Thyméléacées. Toutefois Jean-Pierre Bénézet nous avertit qu'il ne faut pas traduire *lignum aloes* par « bois d'aloès », il s'agirait de l'*Excoecaria Agalocha* L., ou *Aloexylum Agallochum* L., Césalpiniées. Voir Jean-Pierre Bénézet, « Les contenants chez les apothicaires, à la fin du Moyen Âge, en Occitanie et Catalogne », dans Danièle James-Raoul et Claude Thomasset (dir.), *De l'écrin au cercueil. Essai sur les contenants au Moyen Âge*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2007, p. 20.

40 Dans le dictionnaire anglais de Cotgrave, en cherchant « cicotriné », l'auteur nous renvoie au terme « cicrotiné » : « Verie finelie searced », autrement dit en français « très finement tamisé ». Voir Randle Cotgrave, *A dictionarie of the French and English tongues*, Londres, Adam Islip, 1611, n. p., https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50509g/f2.item.

41 Isabella Cortese, *I secreti de la signora Isabella Cortese ne' quali si contengono cose minerali, medicinali, arteficiose, et alchimiche, et molte de l'arte profumatoria. Appartenenti a ogni gran signora, con privilegio*, Venise, Giovanni Bariletto, 1561, p. 73v°.

42 La civette est une substance animale désormais interdite, ce qui nécessite d'utiliser un substitut synthétique. Notre mélange : 3 grammes de concentré synthétique de civette synthétique pour 70 grammes d'huile.

43 Une huile pure de jasmin s'avère déjà une abstraction moderne. À la Renaissance, confectionner des huiles odoriférantes consistait souvent à préparer des ingrédients dans une base grasse : en les faisant macérer dans de l'huile (d'olive ou d'amande douce par exemple), ou en pressant des matières oléagineuses agrémentées de substances aromatiques. Ainsi, la production de l'huile de jasmin, dans les *Secrets* d'Alexis le Piémontais, évoque cette dernière pratique : il faut déposer des couches d'amandes douces pilées et de fleurs de jasmin, en alternant, puis laisser reposer au moins dix jours dans un lieu humide. Ensuite, les amandes sont pressées pour extraire l'huile, qui porte alors l'odeur du jasmin. Voir Alexis Le Piémontais, *op. cit.*, p. 41v°. Notre mélange était composé de 50 grammes d'huile d'amande douce pour 20 grammes d'huile de jasmin.

44 La nature de la graisse n'étant pas précisée, le choix s'est porté sur du saindoux, matière grasse animale couramment utilisée à l'époque en cuisine, comme en pharmacopée et en parfumerie. L'autre mention, celle d'un « onguent », suggérerait aussi un produit composé de graisse animale. Les graisses animales de manière générale faisaient aussi partie des ingrédients privilégiés dans la fabrication de cosmétiques. Le recours au saindoux constituait donc ici une solution matériellement plausible. Voir Jean-Pierre Bénézet, *Pharmacie et médicament en Méditerranée occidentale (xiiie-xvie siècles)*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 615 ; Annick Le Guérer, « Le parfum et la chair », *Terrain. Anthropologie & sciences humaines*, n° 47, 2006, p. 78, https://doi.org/10.4000/terrain.4257 ; Catherine Lanoë, « Galien ou Paracelse, conserver ou transformer ? Les cosmétiques à la Renaissance », *Le Journal de la Renaissance*, 2005, vol. 3, n° 1, p. 198, https://doi.org/10.1484/J.JR.2.300177. Au sujet des graisses en général dans les pratiques

culinaires de l'époque moderne, voir Jean-Louis Flandrin, « Le goût et la nécessité : sur l'usage des graisses dans les cuisines d'Europe occidentale (xive-xviiie siècle) », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. 2, n° 38, 1983. p. 369-401.

45 Ce mélange était constitué de 15 grammes de saindoux pour 20 grammes de composition d'huile d'amande douce, de jasmin et de civette synthétique précédemment mentionnée.

46 Le mélange était composé à parts égales de la préparation aqueuse et d'huile (50/50). La mention de bâtons pour polir les gants dans la recette suggère un ensemble de gestes non explicités, relevant de savoirs tacites, liés à la manipulation et à la pénétration de la composition dans le cuir. Afin de simplifier cette phase d'application, seule la manipulation avec les mains a été retenue.

47 Pamela H. Smith, *op. cit.*, p. 204.

48 Voir Mohammad Ehsan Taghavizadeh Yazdi, Simin Nazarnezhad, Seyed Hadi Mousavi *et al.*, « Gum Tragacanth (GT): A versatile biocompatible material beyond borders », *Molecules*, vol. 6, n° 26, 2021, https://www.mdpi.com/1420-3049/26/6/1510.

49 *Bastiment de receptes*, *op. cit.*, p. 56.

50 *Ibid.*, p. 55v^o^.

51 De la même manière, compiler diverses recettes à la Renaissance permettait de les tester, les comparer et voir ce qu'elles avaient de commun. Voir William Eamon, *op. cit.*, p. 131.

52 Par ailleurs, la multiplicité des formulations, parfois proches ou au contraire très différentes pour un même objectif, invite aussi à ne pas projeter une rationalité strictement opératoire sur ces textes, mais à les envisager comme des formes souples et évolutives de mise en forme des connaissances sur la nature et ses transformations. Il convient ainsi de nuancer l'idée d'une faisabilité systématique des recettes. Voir, entre autres, les travaux de William Eamon, *op. cit.* ; Elaine Yuen Tien Leong, *Recipes and Everyday Knowledge. Medicine, Science, and the Household in Early Modern England*, Chicago, The University of Chicago Press, 2018, 281 p. Quant à l'usage des livres techniques par leurs lecteurs, il reste difficile à reconstituer, mais l'on en perçoit parfois certaines traces matérielles. Voir Liliane Hilaire-Pérez, Valérie Nègre, Delphine Spicq *et al.*, « Regards croisés sur le livre et les techniques avant le xxe siècle », dans Liliane Hilaire-Pérez,

Valérie Nègre, Delphine Spicq*et al.*, « Regards croisés sur le livre et les techniques avant le xxe siècle », dans Liliane Hilaire-Pérez, Valérie Nègre, Delphine Spicq*et al.* (dir), *Le livre technique avant le xxe siècle. À l'échelle du monde*, *op. cit.*, p. 12-13.

53 Voir note 31 *supra*.

54 Paris, Archives nationales, KK//147, Compte de l'Argenterie du roi (Henri IV), 1591, f. 177r°. Il est intéressant de noter que trois matériaux sont utilisés pour trois ingrédients différents, ce qui pourrait suggérer un type de moule par substance.

55 Pour plus de détails sur cet inventaire, voir Océane Fontaine Cioffi, « Les parfums à la cour de François Ier », dans Pascal Brioist, Carlo Vecce (dir.), *Léonard de Vinci et les parfums à la Renaissance*, Paris, Skira, 2024, p. 169-170.

56 C'est le cas notamment pour la reconstitution de la pierre de Bologne, voir Lawrence M. Principe, « Chymical exotica in the seventeenth century, or, how to make the Bologna stone », *Ambix*, 2016, vol. 2, n° 63, 2016, p. 118-144.

57 Hjalmar Fors, Lawrence M. Principe et H. Otto Sibum, « From the library to the laboratory and back again: Experiment as a tool for historians of science », *Ambix*, vol. 2, n° 63, 2016, p. 90, https://doi.org/10.1080/00026980.2016.1213009.

58 H. Otto Sibum, *op. cit.*, p. 282.

59 Il est important de préciser qu'il n'existe pas une méthode unique pour entreprendre des reconstitutions. Voir Hjalmar Fors, Lawrence M. Principe et H. Otto Sibum, *op. cit.*, p. 93-94.

60 Cela nécessite de confronter les sources antiques, les textes des médiévaux et ceux des naturalistes de la Renaissance, pour mettre en exergue les différentes controverses, dont celles portant sur la nomenclature. À ce sujet, voir, entre autres, Marie-Élisabeth Boutroue, « "Ne dites plus qu'elle est amarante" : les problèmes de l'identification des plantes et de leurs noms dans la botanique de la Renaissance », *Nouvelle Revue du xvie Siècle*, vol. 1, n° 20, 2002, p. 47-64, https://www.jstor.org/stable/25598959 ; Philippe Glardon, « La terminologie botanique dans le *De historia stirpium* de Leonhart Fuchs (1542) et ses premières traductions françaises », *Seizième Siècle*, 2012, vol. 1, n° 8, p. 57-74, https://doi.org/10.3406/xvi.2012.1042 ; Philippe Selosse, « Traduire la nomenclature botanique néo-latine de la Renaissance : la linguistique au secours de l'histoire des sciences », dans Pascal Duris (dir.), *Traduire la science : Hier et aujourd'hui*,

Pessac, Maison des sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2008, p. 25-43, https://doi.org/10.4000/books.msha.8706.

61 En dépit d'un appareillage différent, la reconstitution peut tout de même apporter des informations, voir Hjalmar Fors, Lawrence M. Principe et H. Otto Sibum, *op. cit.*, p. 94.

62 *Ibid.*, p. 90.

63 H. Otto Sibum, *op. cit.*, p. 280-282. Voir aussi note 6 *supra*.

64 *Ibid.*, p. 285.

65 Hjalmar Fors, Lawrence M. Principe et H. Otto Sibum, *op. cit.*, p. 96.

66 Dans le début des années 1990, certains historiens auraient qualifié la reconstitution d'expérience d'anachronisme. Otto Sibum signale qu'à sa connaissance, cette critique n'avait pas fait l'objet de publication, et qu'elle était plutôt formulée oralement. Voir H. Otto Sibum, *op. cit.*, p. 282.

67 « Traditionally, history and philosophy of science represented themselves as disciplines dealing with the products of minds rather than bodies », Mario Biagioli, « Tacit knowledge, courtliness, and the scientist's body », dans Susan Leigh Foster (dir.), *Choreographing History*, Bloomington, Indiana University Press, 1995, p. 69. Voir aussi par exemple, Grace Lees-Maffei, « Knowing hands: Using tactile research methods in researching and writing the history of design », dans Kevin A. Morrison et Pälvi Rantala (dir.), *Historical Research, Creative Writing, and the Past*, New York, Routledge, 2023, p. 243, https://doi.org/10.4324/9781003252801 ; ou encore H. Otto Sibum, *op. cit.*, p. 283.

68 H. Otto Sibum, *op. cit.*, p. 283. En outre, Grace Lees-Maffei, parmi d'autres, désigne toute recherche et tout texte en sciences humaines comme subjectif, puisque toute recherche est incarnée ; et ce, malgré des méthodologies désincarnées et l'exigence de l'objectivité. Pour Lauren Mancia, si cette subjectivité fait partie des biais de la recherche, il faut la reconnaître et ne pas l'ignorer. Voir Grace Lees-Maffei, *op. cit.*, p. 231, 233 ; Lauren Mancia, *Embodied Epistemology as Rigorous Historical Method*, Cambridge, Cambridge University Press, 2025, p. 11.

69 Mark Smith propose d'adopter, dans le champ de l'histoire des sens, la terminologie suivante (en anglais) : « production » et « consumption » des sens, respectivement pour la production d'un stimulus et sa consommation, c'est-à-dire l'expérience et le sens qu'elle prend. Pour l'auteur, l'impossibilité d'élaborer cette distinction trahit la promesse de l'histoire des sens. Voir

Mark M. Smith, « Producing sense, consuming sense, making sense: Perils and prospects for sensory history », *op. cit.*, p. 841.

70 Making and Knowing Project, *Making and Knowing Project – Intersections of Craft Making and Scientific Knowing*, https://www.makingandknowing.org/ (consulté le 13 septembre 2023).

71 Pamela H. Smith, *op. cit.*, p. 206.

72 Évidemment, l'usage prophylactique et curatif des parfums pouvait amener à utiliser des odeurs fortes, voire désagréables.

73 Catherine Lanoë, « Galien ou Paracelse, conserver ou transformer ? Les cosmétiques à la Renaissance », *op. cit.*, p. 199.

74 La valence hédonique correspond au sentiment de plaisir ou de déplaisir à la perception d'une senteur. Voir André Holley, « Regard biologique sur l'odorat et le goût », *Cahiers jungiens de psychanalyse*, nº 122, 2007, p. 19-20, https://doi.org/10.3917/cjung.122.0015.

75 Avignon, bibliothèque Ceccano, *Livre de recettes médicales*, Ms 999, xvie siècle, f. 79r^o^.

76 BMB, manuscrit de Bordeaux, f. 128r^o^.

77 Ce résultat s'avère limité, mais certains historiens des sciences ont pu identifier, par le biais de l'expérience, des assistants dans le laboratoire. Voir par exemple H. Otto Sibum, « Les gestes de la mesure. Joule, les pratiques de la brasserie et la science », Ginette Morel trad., *Annales*, 1998, vol. 4, nº 53, p. 745-774.

78 L'expérience est en réalité multisensorielle, comme nous l'avons montré ailleurs : Océane Fontaine Cioffi, « Scented beads : Materiality, gesture, multisensoriality, and social dimensions in the Renaissance » [Présentation orale], *The Odorous Object: On the Materiality of Scent/L'objet et son sillage : penser la matérialité des odeurs*, Providence, Brown University, 27 et 28 février 2026, https://hal.science/hal-05553175v1. Voir, au sujet des chapelets d'ambre jaune, Rachel King, « "The beads with which we pray are made from it": Devotional ambers in early modern Italy », dans Wietse de Boer et Christine Göttler (dir.), *Religion and the Senses in Early Modern Europe*, Leiden, Brill, 2013, p. 153-175, et particulièrement à partir de la p. 164.

79 Mandy Aftel désigne ces substances comme des « fixateurs exaltateurs », permettant « d'améliorer, de fortifier ou de transporter les effluves des autres ingrédients ». Voir Mandy Aftel, *Essences & alchimie : un guide du*

parfum au naturel, Sarah Bouasse trad., Paris, Nez, 2023, p. 117. Voir aussi la définition de note de fond sur le site de la Société française des parfumeurs : « Fond (Note de) : Représente la phase finale du parfum qui persiste après l'évaporation de la note de tête et de la note de cœur. Ce caractère persistant est dû aux éléments les moins volatils qui le composent. » https://www.sfp-parfumeurs.com/en/filiere-parfum/glossaire-103 (consulté le 17 octobre 2025).

80 Benoist Rigaud et Jean Saugrain, *La pratique de faire toutes les confitures, condiments, distillations d'eaux odoriférantes & plusieurs autres recettes très utiles (edit 1558)*, Paris, Klincksieck, 1992, p. 93.

81 En l'absence de précision sur la nature et la concentration de l'huile de jasmin dans la recette – potentiellement diluée dans une huile comme celle d'amande douce –, et sans indication sur la « durée » de l'odeur, toute comparaison avec les résultats de la reconstitution reste limitée.

82 Rebecca Unsworth, « "Envoyez-moi une paire de gants délicatement parfumés". La circulation de la mode dans l'Europe de la première modernité », dans Ariane Fennetaux, Anne-Marie Miller Blaise et Nancy Oddo (dir.), *Objets nomades. Circulations matérielles, appropriations et formations des identités à l'ère de la première mondialisation, XVIe-XVIIIe siècles*, Turnhout, Brepols, 2020, p. 229.

ABSTRACTS

Français

À la Renaissance, de nombreuses recettes de produits odorants circulent dans les sources imprimées et manuscrites. Elles sont principalement transmises par des recueils techniques, par la littérature des secrets et des traités de recettes. Les fragrances de cette époque existent sous différentes formes et les écrits attestent cette variété. Ils décrivent la préparation d'objets tels que les patenôtres de senteurs (chapelets, grains odorants), les oiselets de Chypre (sculptures de pâte odorante) et des compositions destinées à parfumer les gants. Mais l'analyse de ces textes fait émerger des difficultés méthodologiques : vocabulaire ambigu, imprécision des quantités, gestes tacites, ou encore enchaînements opératoires incomplets. Ces lacunes, propres au genre de la recette, rendent pertinente l'articulation de l'analyse textuelle avec une démarche de reconstitution expérimentale, qui s'inscrit dans une approche de type *reenactment*, entendue comme une mise à l'épreuve pratique des sources. Mettre en œuvre ces recettes a permis de saisir plusieurs paramètres essentiels. Dans le cas des patenôtres, les reconstitutions ont révélé l'importance du liant

(gomme adragante ou gomme arabique). La confection d'oiselets de Chypre a mis en évidence la friabilité des pâtes lorsque la proportion de gomme est insuffisante et, surtout, la difficulté de combustion, qui nécessite des réactivations constantes. Si toutes les recettes comportent une part d'imprécision, la composition odorante pour gants tirée des *Secreti* d'Isabella Cortese (1561) se caractérise par un protocole très approximatif, mais qui confère au lecteur un rôle actif et expert : la proportion d'huile odorante, le dosage de la civette, le mélange des compositions sont tacites et laissés à son appréciation ; le lavage du cuir repose sur des critères sensoriels – disparition de l'odeur – et donc subjectifs. Ces essais mettent en lumière des dimensions que l'écrit laisse dans l'ombre et révèlent une part de tacite inscrite dans la parfumerie prémoderne. En outre, la reconstitution engage le chercheur dans une démarche sensorielle. Odeurs plus ou moins persistantes, textures, observation d'une pâte en cours de séchage : autant de données matérielles et subjectives, impossibles à réduire à des mesures exactes et qui pourtant enrichissent l'analyse. Si elles ne peuvent restituer les expériences olfactives d'un individu du XVIe siècle, parce qu'historiquement déterminées, elles éclairent sur les conditions matérielles et techniques qui les rendaient possibles. L'expérimentation apparaît alors comme un outil heuristique et critique pour identifier les marges de variation, tester la cohérence des recettes et générer de nouvelles hypothèses sur la logique des préparations, leur matérialité et les usages qui en découlent. Elle invite enfin à interroger le statut épistémologique de ces données sensorielles, assumant leur subjectivité en les intégrant dans un cadre d'analyse. En définitive, l'histoire expérimentale, appliquée aux parfums de la Renaissance, ne se réduit pas à un exercice de restitution. Elle contribue à l'histoire des sens en révélant la place du corps, des gestes et des perceptions dans la culture matérielle de l'olfaction.

English

In the Renaissance, numerous recipes for fragrant products circulated in both printed and manuscript sources. They were mainly transmitted through technical compilations, books of secrets, and recipe collections. Fragrances of the period existed in diverse forms, as attested by the writings, which describe the preparation of objects such as *patenôtres de senteurs* (scented beads and rosaries), *oiselets de Chypre* (fragrant paste figurines), and compositions intended to perfume gloves. Yet the analysis of these texts raises a range of methodological challenges: ambiguous vocabulary, imprecise quantities, tacit gestures, and incomplete operational sequences. These gaps, inherent to the recipe genre, make it pertinent to combine textual analysis with experimental reconstruction, which can be situated within a form of reenactment understood as the practical testing of sources. Reenacting these recipes has made it possible to grasp several essential parameters. In the case of the scented beads, reconstructions revealed the crucial role of the binding agent (tragacanth gum or gum arabic). The making of *oiselets de Chypre* highlighted the friability of pastes when the proportion of gum is insufficient, and above all the difficulty of

combustion, which requires constant reactivation. While all recipes contain a degree of imprecision, the scented composition for gloves from Isabella Cortese's *Secreti* (1561) stands out for its highly approximate protocol, one that casts the reader as an active and expert practitioner: the proportion of scented oil, the dosage of civet, and the combination of mixtures are left tacit and to the reader's discretion; the washing of the leather relies on sensory criteria – the disappearance of odour – and is therefore subjective. These trials bring to light dimensions left in the shadows by the written text, thus revealing the tacit dimension embedded in premodern perfumery. Reconstruction also engages the researcher in a sensory process: odours of varying persistence, textures, and the observation of a paste drying are all material and subjective data, impossible to reduce to precise measurements, yet enriching for analysis. Although such data cannot recreate the olfactory experiences of sixteenth-century individuals, since these were historically situated, they shed light on the material and technical conditions that made such experiences possible. Experimentation thereby emerges as both a heuristic and critical tool to identify margins of variation, test the coherence of recipes, and generate new hypotheses about the logic of preparations, their materiality, and their uses. It also invites reflection on the epistemological status of these sensory data, incorporating their subjectivity within a framework of analysis. Ultimately, experimental history, when applied to Renaissance perfumes, is not limited to an exercise in restitution. It contributes to the history of the senses by revealing the role of the body, gestures, and perceptions in the material culture of olfaction.

INDEX

Mots-clés
histoire expérimentale, histoire des sens, Renaissance, recettes, parfums, savoirs tacites, expérimentation, reconstitution, sensorialité, matérialité, patrimoine olfactif

Keywords
experimental history, sensory history, Renaissance, recipes, perfumes, tacit knowledge, reconstruction, reenactment, sensory experience, materiality, history of the senses, olfactory heritage

AUTHOR

Océane Fontaine Cioffi
Doctorante en histoire au Centre d'études supérieures de la Renaissance (CNRS, UMR 7323), Université de Tours, membre du groupe de recherche Artes Mechanicae

IDREF : https://www.idref.fr/299852709

Faire pour mieux voir ? Les apports de la reconstitution historique à l'étude de la peinture

Doing to See Better? The Benefits of Historical Reconstruction to the Study of Painting

Mecthilde Airiau

DOI : 10.35562/theia.604

Copyright
CC BY-NC-SA 4.0

OUTLINE

Une pratique ancienne ?
La définition d'une méthode de recherche
Pourquoi reconstituer ?
  Retrouver un certain état visuel
  Disposer des données de référence
  Confronter la source écrite
  Aider à la conservation et à la conservation-restauration
Comment reconstituer ?
L'expérience de la pratique picturale comme vecteur de connaissance

TEXT

1 Au début des années 1990 [1], dans un article paru dans la *Gazette du livre médiéval* consacré aux analyses scientifiques dans l'étude du livre médiéval [2], Robert Fuchs et Doris Oltrogge expliquaient que, afin d'identifier les matériaux colorants utilisés par les peintres, il fallait interpréter les recettes médiévales en « reconstituant la production des pigments, des colorants et des mélanges et en reconstituant les techniques médiévales de peinture [3] ». En effet, les matériaux anciens n'étant pas stockés dans les bases de données standards de chimie analytique, les refaire fournit les matériaux qui serviront de référence pour identifier les composants chimiques dans les manuscrits.

2 En 2005, Leslie Carlyle et Maartje Witlox écrivaient dans la publication des actes du premier symposium de l'Art Technological

Source Research Study Group (ATSR) que « comprendre comment une œuvre d'art […] a été créée […] peut grandement améliorer […] son authenticité [et notre compréhension de] sa relation contextuelle aux œuvres contemporaines [4]. » Allant plus loin que Robert Fuchs et Doris Oltrogge, elles estimaient que l'interprétation des textes et les analyses menées sur les œuvres ne suffisent pas et qu'« il est nécessaire de suivre les recettes elles-mêmes pour entrer dans l'expérience de l'artiste et de ses assistants et pour comprendre leurs matériaux [5]. »

3 En 2018, dans un article issu d'une communication pour une journée d'étude organisée par le centre de recherche Histoire culturelle et sociale de l'art (HiCSA) de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne et consacrée aux processus créatifs, Claire Betelu constatait de même que « fondée sur l'examen de la matérialité des œuvres, la reconstitution [apparaît] comme une source de connaissances à même de nous renseigner sur les conditions de création ou du moins d'élargir la réflexion aux solutions techniques, potentiellement envisagées par l'artiste [6] ».

4 Entre la publication de l'article de Robert Fuchs et Doris Oltrogge et celui de Claire Betelu, plus de vingt-cinq ans se sont écoulés durant lesquels la reconstitution historique des procédés artistiques s'est dotée d'outils conceptuels et méthodologiques solides. D'importants projets de recherche ont montré toutes les possibilités offertes par cette méthode, du Making and Knowing Project (2014-2020), mené par Pamela H. Smith à l'université Columbia, au projet ERC ARTECHNE (2015-2021), mené par Sven Dupré à l'université d'Utrecht [7]. Le premier visait à reconstituer les recettes d'un manuscrit français du XVIe siècle et le second se penchait sur l'histoire théorique et pratique des techniques des arts visuels et décoratifs entre 1500 et 1950. Les deux projets cherchaient à intégrer les questionnements et les méthodes des sciences humaines et sociales au travail de laboratoire, en laissant une place importante à la reconstitution historique et à sa dimension pédagogique [8].

5 L'application aux recherches historiques de méthodes performatives cherchant à reproduire le plus fidèlement possible un geste ou un objet n'est pas nouvelle et la pratique a été appliquée avec succès à l'histoire des sciences depuis au moins le milieu du XXe siècle [9]. En

histoire de l'art, et plus spécifiquement dans l'histoire de la peinture, cette approche est plus récente : la place prééminente des analyses visuelles dans la discipline place la vue et le regard au cœur de son étude et rendent par là même accessoire, voire superfétatoire, le recours à la main et à l'expérience physique du procédé lui-même.

6 Pourtant, la reconstitution historique est devenue en vingt ans une méthode de recherche à part entière pour l'étude de la peinture, à l'intersection de plusieurs champs disciplinaires. De fait, en raison de ses multiples implications – analyses physico-chimiques, histoire des textes, des objets, des techniques, attribution, conservation et conservation-restauration –, elle est sans doute le lieu où le travail sur la matérialité des peintures se rapproche le plus des sciences humaines, voire s'y intègre, en y apportant une dimension expérimentale qui apparaît de ce fait plus fondée [10].

7 Longtemps le fait des sciences expérimentales appliquées aux objets et de la conservation-restauration, la reconstitution historique est désormais suffisamment insérée dans le champ de l'histoire de la peinture pour qu'une synthèse puisse en être proposée. C'est l'objet de cet article qui interrogera les raisons qui poussent à utiliser cette méthode, les usages qui en sont faits et ses limites. Il s'appuie sur les travaux publiés sur la question, à la fois des études réflexives sur les procédés, mais surtout des comptes-rendus de reconstitutions menées à partir de peintures relevant de différentes périodes, techniques et espaces, dont quelques exemples seront présentés en détail, car représentatifs des pratiques. Grâce à la mise en perspective de ces publications, on montrera que, plus qu'un simple détour par la pratique, la reconstitution historique permet une critique plus rigoureuse des sources de l'histoire technique de la peinture, qu'il s'agisse des textes ou des œuvres elles-mêmes.

Une pratique ancienne ?

8 La pratique de la reconstitution historique provient d'abord de l'attention, ancienne, aux sources textuelles que sont les livres et collections de recettes et les manuels artistiques. Cet intérêt émerge dès le XVIIIe siècle et donne alors déjà lieu à plusieurs éditions des différents textes en Europe. Mais c'est surtout la publication en 1849 de *Original treatises* par Mary Merrifield qui consacre l'étude

des traités et livres de recettes comme sujet scientifique [11]. Ce désir de comprendre ne s'est pas démenti depuis et la bibliographie sur la littérature technique de l'art est fort abondante. La volonté de retrouver et de reproduire les techniques anciennes n'est pas nouvelle non plus – on l'observe notamment chez les préraphaélites et les nazaréens au XIXe siècle –, mais elle relève alors d'une pratique artistique plus que d'une recherche historique. C'est véritablement à la fin des années 1980 que la reconstitution historique comme méthode de recherche se met en place, sans doute à la suite de l'essor des nouvelles méthodes d'analyses scientifiques, mais également de l'archéologie expérimentale et de sa théorisation dans les décennies précédentes.

9 Cette évolution est majoritairement le fait de chercheurs et chercheuses anglo-saxons, allemands et néerlandais. Plusieurs institutions se distinguent ainsi depuis les années 1990 dans l'utilisation de cette méthode dans leurs travaux de recherche. Parmi elles, la National Gallery de Londres dont le travail est, à cet égard, pionnier : que ce soit par l'intermédiaire de l'exposition « Art in the Making: Italian Painting before 1400 », tenue en 1989-1990, ou par celui des nombreux numéros du *National Gallery Technical Bulletin*, l'équipe scientifique de l'institution a très tôt mis en relation les analyses physico-chimiques avec les sources historiques, pavant ainsi la voie aux chercheurs et chercheuses [12]. Le catalogue de l'exposition, aujourd'hui ouvrage de référence en son genre, présente la reconstitution d'un panneau peint d'après les instructions données par Cennino Cennini dans son *Libro dell'Arte* et les conclusions qui peuvent être tirées de la comparaison avec les œuvres italiennes médiévales conservées à la National Gallery.

10 Si la pratique de la reconstitution historique, et plus généralement l'intérêt pour la matérialité des œuvres, dans une perspective qui ne se limite pas aux questions de conservation et de conservation-restauration, émerge dans les institutions anglo-saxonnes et germaniques, c'est sans doute parce que la structuration des musées propres à ces pays font s'y côtoyer au sein d'un même espace professionnels de la conservation et de la conservation-restauration, spécialistes des sciences des matériaux et historiens et historiennes de l'art. Cela a favorisé et continue d'encourager la collaboration

entre différents corps professionnels qui ont chacun une approche des œuvres d'art spécifique.

11 De ces collaborations est née l'Art Technological Source Research Study Group (ATSR), groupe de travail rattaché à l'International Council of Museums – Commitee for Conservation (ICOM-CC), dont les travaux ont largement contribué à placer la reconstitution historique au cœur des recherches en histoire des techniques artistiques. Créé au début des années 2000, l'ATSR rassemble des spécialistes s'intéressant à l'histoire technologique de l'art, autrement dit au « savoir qui touche aux méthodes de production des œuvres artistiques et artisanales, c'est-à-dire un savoir qui concerne les matériaux, les outils, les machines, les techniques et les lieux utilisés dans la fabrication d'objets dotés d'une certaine valeur culturelle[13] ». Si le groupe est rattaché à l'ICOM-CC, il ne comporte pas que des professionnels des musées et beaucoup d'universitaires y contribuent.

12 En France, en raison de la distinction institutionnelle qui existe entre le monde des musées et la recherche académique, l'intérêt pour l'histoire matérielle de l'art est plus récent, car les collaborations effectives entre historiens et historiennes de l'art et spécialistes de la matérialité des œuvres sont plus complexes à mettre en place. L'histoire technique de l'art est donc entrée autour des années 2010 dans le champ académique français. L'HiCSA a joué un rôle non négligeable dans cette transformation. Il a en effet la spécificité, par rapport à d'autres laboratoires d'histoire de l'art en France, d'intégrer dans son personnel scientifique des enseignants-chercheurs et enseignantes-chercheuses en conservation-restauration. C'est d'ailleurs de l'HiCSA que provient une des premières publications en France traduisant « *technical art history* » par « histoire technologique de l'art », dont fait partie l'article de Claire Betelu cité en introduction[14].

La définition d'une méthode de recherche

13 Si les notions de reconstruction, reconstitution, *re-enactment* ou reproduction ne sont pas neuves et se recouvrent sur

plusieurs points[15], ce sont les travaux de l'ATSR qui ont formellement posé le cadre de ce qu'est aujourd'hui la reconstitution historique pour la *technical art history*. Dans un article de 2002, issu des actes du premier symposium de l'ATSR, Ad Stijnman définissait la reconstitution historique comme :

> Une recréation ou copie, à différents degrés d'authenticité, d'une machine, d'un matériau, d'un atelier ou d'une technique utilisés pour produire une œuvre d'art ou d'artisanat, oul'œuvre elle-même. La recherche reconstitutive est menée afin d'avoir une idée de ce à quoi l'original pouvait ressembler, comment il pouvait se comporter ou être utilisé. Une fois réalisée, la reconstitution peut offrir une meilleure compréhension de l'objet, du texte ou de l'image qui en était la source. Elle procure également une expérience qui ne peut être obtenue par aucun autre moyen[16].

Plusieurs points importants dans cette définition permettent de la distinguer d'autres pratiques de reconstitution. Le mot en lui-même désigne tant le processus que le matériau qui en résulte et que l'expérience qu'il procure. Ici, le processus de reconstitution est en lui-même un acte de recherche. Le but n'est pas visuel, en tout cas pas au premier chef. Il s'agit avant tout d'avoir une meilleure compréhension des objets dans leur ensemble, au-delà de ce que leur surface laisse montrer. Enfin, et ce point est particulièrement important : la reconstitution historique permet une expérience à celui qui la pratique qu'il n'est pas possible de vivre autrement.

14 Cette définition est confirmée par celles et ceux qui ont réalisé des reconstitutions. Ainsi, Lara Broecke l'explique comme le fait de « refaire les choses de la façon la plus proche possible dont elles ont été faites à l'époque. » Elle précise qu'il faut « utiliser toutes les preuves à notre disposition pour refaire cet acte[17] ». De ce fait, chaque reconstitution est unique et demande de développer un protocole qui lui est propre et qui dépend de ses buts et des informations existantes. Ad Stijnman précise d'ailleurs qu'il y a autant de manières de mener une reconstitution historique que de reconstitutions.

15 Pour autant, l'article de ce dernier se veut programmatique : l'auteur donne une ligne de conduite et plusieurs critères qui garantissent

que cette méthode de recherche soit menée rigoureusement. Ces critères peuvent être rassemblés en quatre idées.

1. Tout d'abord, il est nécessaire d'avoir établi en amont un certain nombre de paramètres, comme pour tout protocole expérimental, et d'avoir notamment déterminé les objectifs, contextualisé les sources, choisi de procéder à une reconstitution matérielle ou virtuelle.
   En ce sens, la reconstitution historique est très directement liée aux sciences expérimentales et à leurs méthodes. Cela explique pourquoi les chercheurs et chercheuses en histoire de l'art qui s'intéressent à ce sujet ont, la plupart du temps, une formation qui ne s'est pas limitée aux sciences humaines. Dans le cas contraire, on observe souvent une certaine crainte de la part de celles et ceux qui n'ont pas de formation, même minime, en physique ou en chimie, à se pencher sur la question des reconstitutions historiques – et de l'histoire matérielle de la peinture plus généralement –, tant ces thématiques apparaissent peu dans la formation académique en histoire de la peinture telle qu'elle est généralement constituée. Cette crainte va de pair avec un sentiment d'illégitimité qui peut les pousser à se tenir à l'écart des études matérielles.
2. Il faut également garder à l'esprit que toute reconstitution est une interprétation, car les circonstances de sa mise en œuvre ne seront jamais identiques à celles de la production de l'objet. Comme pour toute source, il est donc nécessaire d'en faire la critique, en tenant compte du contexte et des moyens de sa réalisation, mais également des questions auxquelles elle doit répondre ainsi que des personnes qui en sont à l'initiative.
3. Le but n'est pas d'avoir une production finale qui soit agréable à l'œil. Ad Stijman note que, si cette envie est légitime, elle ne doit en aucun cas dépasser le processus en lui-même. Autrement dit, l'échec d'une reconstitution, surtout si elle vise à mettre à l'épreuve une source textuelle, est un résultat scientifique à part entière et doit être considéré comme tel.
4. Enfin, et c'est sans doute le point le plus important : l'objet original reste la source principale du travail scientifique : c'est toujours à lui qu'il faut se référer.

Pourquoi reconstituer ?

16 Comme toute méthode de recherche, la reconstitution historique a ses propres pratiques qui, même si elles relèvent d'un cadre général, doivent être adaptées aux questions de recherche qui sont posées. Celles-ci peuvent être rassemblées en plusieurs objectifs qui expliquent pourquoi les chercheurs et chercheuses font le choix de faire appel à cette méthode. Ces objectifs sont déjà clairement exposés par l'article de Robert Fuchs et Doris Oltrogge cité en introduction. Les auteurs y expliquent que la reconstitution historique de la peinture offre trois grands avantages : elle permet de se rapprocher d'un certain état visuel ; de disposer de données de référence pour identifier les matériaux utilisés ; d'aider à la conservation et à la conservation-restauration. À ces trois bénéfices, on peut en ajouter deux qui ont été formalisés plus tard : la confrontation avec la source écrite et l'expérience pratique comme vecteur de connaissance.

Retrouver un certain état visuel

17 La question de l'état visuel peut sembler la réponse la plus concevable à la question « pourquoi faire une reconstitution historique ? ». Celle-ci permet en effet, dans une certaine mesure, de retrouver un état perdu en raison de la dégradation de certains matériaux colorants, de la disparition ou du jaunissement des vernis, de restaurations anciennes… Le procédé est relativement similaire d'un projet à l'autre : après identification des matériaux employés grâce à différents types d'analyse et à la confrontation avec les sources écrites, quand il y en a, on tente de reconstituer chaque couleur afin d'avoir une idée précise de l'apparence initiale de l'œuvre. Les recherches sur les matériaux et les reconstitutions matérielles sont souvent complétées par des reconstitutions virtuelles.

18 Le projet REVIGO (Reassessing Vincent Van Gogh) est tout à fait représentatif de ce que permettent de telles reconstitutions [18]. Projet collaboratif entre le Van Gogh Museum, l'université de Tilburg, la University of Technology de Delft, la Cultural Heritage Agency des Pays-Bas et le Rochester Institute for Technology de New York, REVIGO s'est achevé en 2017 après avoir été financé pendant quatre

ans par le Conseil néerlandais de la recherche (NWO). Il avait pour principal objectif de déterminer les couleurs utilisées par Van Gogh dans ses peintures françaises et les changements subis par celles-ci au cours du temps, afin de mieux comprendre les processus de décoloration des pigments. L'équipe du projet s'est concentrée sur le *Champ de blé aux iris*. Après l'identification des pigments employés par la fluorescence des rayons X (XRF) et l'analyse de quelques échantillons, le tableau a été intégralement photographié avec une caméra hyperspectrale qui a permis d'obtenir des informations sur la structure chromatique de chaque point de la peinture. Les pigments dont les analyses ont montré qu'ils avaient contribué à la décoloration générale de l'œuvre ont ensuite fait l'objet de reconstitution en laboratoire à l'aide de recettes anciennes. L'équipe a également employé des pigments historiques conservés par la Cultural Heritage Agency des Pays-Bas, qui ne sont plus commercialisés aujourd'hui en raison de leur toxicité, ainsi que des pigments Kremer. L'ensemble a été lié avec une huile de lin pressée spécialement pour cette occasion. Les peintures ainsi obtenues ont été appliquées sur des cartes d'opacité pour en mesurer la couvrance.

19 Le but de toutes ces opérations était de reconstituer la palette utilisée par Van Gogh dans le *Champ de blé aux iris* pour procéder ensuite à la reconstitution virtuelle. Grâce à un logiciel développé à cet effet, les concentrations des différentes couleurs ont pu être calculées à l'aide des données recueillies avec la caméra hyperspectrale. Les peintures ont ainsi été mélangées virtuellement. Il a alors été possible de remplacer les couleurs qui avaient changé par des teintes proches des originales et de générer une image numérique afin de montrer ce à quoi la peinture avait pu ressembler peu de temps après que Van Gogh l'eut finie [19]. Le résultat est assez probant : les couleurs de l'ensemble sont beaucoup plus vibrantes, les iris apparaissent violets et non bleus et le jaune des blés est particulièrement intense. L'équipe du projet remarque d'ailleurs que cette reconstitution correspond beaucoup mieux à ce que le peintre décrit dans l'une de ses lettres [20]. Ce travail donne ainsi une idée plus précise des contrastes colorés dont le peintre était si friand. Il est particulièrement important pour mieux comprendre l'œuvre d'un peintre qui ne pouvait faire sans la couleur [21]. Fort de ces résultats, le

Van Gogh Museum a appliqué ce procédé à plusieurs autres peintures de l'artiste, dont la *Chambre à Arles*.

20 Si cette reconstitution est fondée et s'appuie sur des données précises, il faut cependant bien garder à l'esprit qu'elle a valeur de proposition, non de preuve et, bien qu'elle s'appuie sur des critères objectifs, elle ne peut être considérée pour ce qu'elle n'est pas : une reproduction d'un état antérieur d'une peinture. Il s'agit d'un outil de travail permettant d'aborder plus précisément une peinture ayant subi des dégradations et de mieux la replacer dans son contexte de production.

Disposer des données de référence

21 Plus fondamental sans doute est le fait que la reconstitution historique offre des référentiels qui permettent d'identifier les matériaux employés dans les œuvres. En effet, comme l'expliquent Martine Regert et Maria Filomena Guerra, cela se fait par l'intermédiaire de comparaison avec des référentiels « d'une grande diversité d'espèces chimiques et de matériaux, bruts, manufacturés et/ou vieillis artificiellement, mais aussi, dans certains cas, de matériaux anciens [22] ». Ceux-ci s'appuient sur des banques de matériaux, des « matériauthèques » de produits « dont la composition et l'état de transformation et d'altération sont connus et dont les caractéristiques physico-chimiques sont enregistrées dans des bases de données, en particulier des banques de spectres et d'images réalisées dans les laboratoires [23]. » On y trouve tout type de matériaux, notamment certains prélevés sur des artefacts anciens et, ce qui nous intéresse ici, d'autres manufacturés en laboratoire dans le cadre de campagnes d'archéologie expérimentale ou de reconstitution historique.

22 Un des buts de la reconstitution historique, et sans doute un de ses objectifs les plus anciens dans l'histoire de la peinture, est donc d'enrichir ces matériauthèques afin de rendre possible l'identification de matériaux similaires sur d'autres objets. Les matériaux ainsi obtenus sont en effet indispensables parce qu'ils permettent d'avoir à disposition des combinaisons qui ne sont pas disponibles dans le commerce ou qui n'existent pas dans la nature. La peinture est particulièrement concernée, puisqu'elle provient d'un mélange entre

un ou plusieurs pigments et un liant, de nature variable, ce qui influe sur ses caractéristiques physiques et chimiques et sur son évolution dans le temps.

23 Ces matériaux de référence doivent faire l'objet d'une attention particulière au sein des matériauthèques. Maartje Witlox et Leslie Carlyle, qui se sont notamment penchées sur les méthodes de la reconstitution historique, pointaient dès 2005 le besoin d'une réflexion d'ampleur sur leur devenir : elles appelaient de leurs vœux une conservation rigoureuse des échantillons, car ceux-ci pourront fournir des informations précieuses aux chercheurs et chercheuses du futur, sans que cela ait précisément été anticipé par leurs fabricants. Elles insistent sur le fait qu'ils ne doivent pas être séparés de la documentation adjacente, car elles ont constaté que, trop souvent, des reconstitutions sont « simplement jetées parce que la documentation n'était plus disponible ou que leur intérêt n'était pas reconnu [24] ».

24 Les résultats d'une reconstitution historique ne sont, en ce sens, pas limités à la question de recherche qui en est à l'initiative ou au type d'objet dont ils relèvent. Ils fournissent des connaissances supplémentaires pour l'ensemble de l'histoire de la peinture et de ses processus créatifs en enrichissant les bases de données de référence.

Confronter la source écrite

25 Chercher à reproduire les procédés artistiques anciens provient notamment de l'intérêt pour les manuels artistiques et les livres de recettes. Dès le début de son développement, la reconstitution historique a donc été utilisée pour mieux faire la critique des sources écrites de l'histoire technologique de la peinture. Doris Oltrogge, dont le travail en ce sens est fondateur, explique ainsi que

> notre connaissance des matériaux et des techniques artistiques dépend de deux sources principales : les analyses scientifiques des œuvres d'art et l'étude des sources écrites. Entre les deux se tient la reconstitution qui, dans ce contexte, signifie l'exécution expérimentale des recettes historiques [25].

Pour la chercheuse allemande, le passage par la pratique expérimentale est le chaînon manquant entre les données physiques et chimiques obtenues à partir des œuvres d'art et ce que décrivent les sources écrites. L'interprétation théorique de la recette et sa reconstitution sont donc profitables l'une à l'autre, car cette dernière peut aider à comprendre les subtilités, voire les apparentes incohérences des textes, quand ceux-ci aident à interpréter des phénomènes inattendus [26]. À cela s'ajoute un apport méthodologique : la mise en pratique pousse à prendre en compte la source textuelle dans son entièreté, parce que des informations importantes peuvent se cacher derrière des remarques qui peuvent sembler anodines à la première lecture [27].

26 Doris Oltrogge a bien montré les problèmes de terminologie dont la pratique reconstitutive peut aider à venir à bout [28]. Le vocabulaire employé est la difficulté principale posée par ce type de textes, surtout quand on se penche sur les noms de matériaux ou de couleurs. Or, si l'on veut pouvoir les utiliser comme source, il est important d'en comprendre correctement tous les termes. Mais ce besoin se heurte à l'évolution naturelle, et parfois très rapide, du lexique : les noms employés ont pour la plupart disparu, changé de sens ou ont eu des sens différents pendant une même période en fonction des lieux de production des textes. Doris Oltrogge souligne ainsi la nécessité de comparer le vocabulaire d'un texte à l'autre afin de préciser le sens des termes sans faire de raccourcis.

27 Cependant, si certains problèmes peuvent être résolus en confrontant différentes recettes, ce n'est pas toujours le cas : les plantes, notamment, peuvent recevoir différents noms et un même nom peut désigner différentes plantes. La chercheuse donne ainsi l'exemple d'une recette de vert, trouvée dans un manuscrit bavarois, le cgm 720 de la Bayerische Staatsbibliothek, fabriqué à partir de *Hundsbeere*, soit littéralement la « baie du chien ». Seulement, dans l'espace germanique, ce nom peut désigner une grande variété d'espèces en fonction du pays d'où provient la recette. Or, celle-ci peut avoir été importée d'un pays voisin selon un procédé extrêmement commun dans la compilation des livres de recettes et la connaissance de l'origine du manuscrit ne répond donc pas à la question [29]. En Bavière seulement, le nom est documenté pour sept

espèces différentes, parmi lesquels le troène, le nerprun et la belladone.

28 Pour Doris Oltrogge, une solution peut être de reconstituer la recette en testant les différentes possibilités. Celle-ci demande de faire macérer les baies dans du vinaigre pendant sept jours, puis d'ajouter de l'alun et de l'eau pour obtenir une couleur verte. Préparés de cette façon, le troène et le nerprun donnent tous deux un vert différent et la belladone une couleur violette. On peut donc en déduire que la *Hundsberre* du cgm 720 n'est pas la belladone. Mais ces résultats ne confirment pas l'usage du troène ou du nerprun [30].

29 On se retrouve ici face à toute la difficulté de la reconstitution : la recette du manuscrit bavarois est très brève, elle ne détaille pas les quantités à utiliser ni les conditions de conservation des baies pendant qu'elles trempent. La qualité et l'origine du vinaigre et de l'alun ne sont pas précisées non plus, alors que celles-ci peuvent avoir des conséquences importantes : le vinaigre peut être obtenu à partir de différentes sources (vin, pomme…) et l'alun peut contenir des impuretés diverses en fonction de son origine.

30 Toutes ces imprécisions impliquent de travailler pas à pas, en modifiant un paramètre à la fois afin de déterminer lesquels sont déterminants. Doris Oltrogge explique ainsi que, lors de sa première tentative pour obtenir du vert à partir de troène, elle a porté la plante à ébullition à 100 °C, car c'était ainsi qu'elle procédait d'habitude avec le nerprun et le sureau. Cela a donné une teinture brun-jaune. Ce sont deux de ses étudiants qui ont résolu le problème lors d'un atelier, en gardant la température de l'eau en dessous de 40 °C.

31 Le déplacement de la théorie à la pratique opéré par la reconstitution permet ainsi de résoudre les difficultés posées par les indications sensorielles, souvent nombreuses dans les recettes.

Aider à la conservation et à la conservation-restauration

32 La reconstitution historique est également très utile aux conservateurs et aux conservateurs-restaurateurs. En effet, les échantillons qui en sont issus peuvent être soumis à un processus de détérioration accélérée par le biais d'une chambre d'essais

climatiques. Cette opération permet de mieux déterminer ce qui a été à l'origine des détériorations et donc d'établir, quand cela est possible, des protocoles de conservation et de restauration plus précis.

33 De la même manière, la pratique donne des éléments de réponse à des questions sur les processus créatifs, qui se posent pendant le travail de restauration, moment privilégié pour aller au-delà de la seule surface de la peinture. L'exemple de la restauration du *Retable des sept sacrements* de Rogier Van der Weyden en est un exemple frappant [31]. En raison de plusieurs éléments problématiques constatés lors de la restauration, l'équipe a décidé de mettre en place un partenariat avec les étudiants de première année de la section conservation-restauration de La Cambre à Bruxelles. L'exercice s'est avéré fructueux et, bien souvent, le passage par la mise en pratique a apporté les solutions nécessaires. Plus que sur les matériaux, la recherche s'est concentrée sur les outils et leurs usages. Parmi les problèmes qui ont été examinés par l'équipe, l'un d'entre eux s'avère particulièrement révélateur des questions auxquelles le passage par la pratique permet de répondre. Pendant la restauration, des rayures ont été observées sur la couche préparatoire. L'équipe belge s'est alors demandé : par quoi ces rayures ont-elles été produites ? Sont-elles apparues pendant l'application de la préparation ou pendant le séchage ? Posent-elles un problème pour la stabilité de l'œuvre ?

34 Dans la peinture flamande, la préparation posée sur le panneau avant la peinture est faite de craie et de colle animale, afin d'obtenir une surface lisse, régulière et blanche. La technique d'application, que l'on trouve aussi chez Cennini, est assez simple : le mélange chaud est appliqué avec un pinceau, en plusieurs couches, puis gratté pour enlever le surplus de matière et lisser la surface. Les rayures sont rares, mais on en trouve quelques-unes : elles sont généralement isolées sur les bords des peintures. En revanche, sur le retable de Van der Weyden, elles sont assez nombreuses et présentes sur l'ensemble de l'œuvre.

35 Pour expliquer la présence des rayures, l'équipe belge a tout d'abord pensé à l'utilisation d'un outil cranté. Pour tester cette hypothèse, elle a choisi une lame légèrement crantée montée sur un manche en bois. Rapidement, il est apparu que ce n'était pas ce qui avait provoqué les

rayures : que ce soit en grattant, avant ou après le séchage de la préparation, on obtenait une surface très irrégulière. L'équipe a donc tenté d'utiliser une simple lame pour étaler la préparation et des rayures sont apparues sur la surface lisse. Il s'est avéré qu'elles provenaient de la vibration de la lame à mesure que la couche préparatoire séchait. Les rayures sont donc perpendiculaires au mouvement de la main et leurs variations s'expliquent par celles de la vibration. Leur présence montre que le panneau n'a pas été raclé après, sans que l'on sache pourquoi.

36 Ici, les hypothèses proposées par l'équipe n'auraient pas pu être vérifiées sans mise en pratique. Celle-ci permet de constater que ce qui peut paraître étrange dans la mise en œuvre d'une peinture provient d'un paramètre tout à fait concret, mais auquel il aurait été difficile de penser avec une approche uniquement analytique ou théorique. La pratique reconstitutive facilite en ce sens la prise en compte des erreurs et des tâtonnements des peintres pendant la fabrication des œuvres, dont on retrouve les traces dans l'épaisseur de la peinture sans qu'elles fassent sens pour notre œil qui voit le produit achevé.

Comment reconstituer ?

37 Toutefois, il faut garder à l'esprit que, si la reconstitution historique apporte de nombreux éléments à la connaissance des peintures et des processus créatifs à l'œuvre, elle n'est pas sans présenter un certain nombre de biais, d'écueils et de difficultés. Tout d'abord, elle peut porter sur un très grand nombre d'éléments différents : concernant l'histoire de la peinture, il peut s'agir du support (mur, panneau, toile…), des matériaux (enduits, pigments, liants, vernis…), des outils (pinceaux, couteaux…), des procédés (ordre d'application, nombre de couches, temps de séchage…) ou d'un état visuel (avant repeints, restaurations ou dégradations). L'objet de la reconstitution dépend donc de la question à laquelle elle doit apporter des éléments de réponse.

38 Son exactitude dépend également de ses objectifs : dans le cadre de recherches en conservation et en conservation-restauration par exemple, il n'est pas attendu que la reconstitution soit parfaitement historiquement exacte en ce qui concerne les matériaux, les

problèmes de toxicité et/ou de disponibilité des matériaux imposant à eux seuls des limites pratiques [32]. De plus, suivant le code de déontologie de la conservation-restauration, tout acte d'intervention sur une œuvre doit être réversible et ne pas entrer en confrontation avec le reste de l'œuvre. Il est donc évident qu'on ne cherchera pas à utiliser des matériaux exacts. Ici, c'est le résultat final qui compte. Il faut de plus se rappeler qu'une reconstitution permet de s'approcher au plus près des procédés et matériaux anciens pour mieux les comprendre. Des éléments comme la qualité de l'eau, la pureté des matériaux employés et leur origine peuvent avoir un impact non négligeable sur les résultats.

39 Toutes ces questions ont conduit Leslie Carlyle à développer le projet HART (Historically Accurate Oil Painting Reconstruction Techniques) mené entre 2002 et 2006. Elle y a développé une grille d'analyse qui permet d'évaluer l'exactitude d'une reconstitution. Selon elle et Maartje Witlox :

> en réalisant des reconstitutions avec des matériaux historiquement appropriés, nous pouvons découvrir pourquoi ces matériaux étaient préparés d'une certaine façon, ce qui motivait les choix de l'artiste et la manière dont de tels matériaux réagissent une fois appliqués ; ainsi, nous pouvons bénéficier d'une porte d'entrée dans les pratiques d'atelier [33].

Un des buts du projet HART était de reconstituer des préparations en s'appuyant sur les analyses de peintures de Van Gogh choisies pour comparer comment ses peintures fraîches auraient évolué en fonction des différents types de préparation vus dans ses œuvres. Cette question pointe les limites des analyses instrumentales pour obtenir des informations sur la nature précise des matériaux d'un artiste : dans le cadre d'une reconstitution, savoir quels matériaux sont utilisés n'est pas suffisant. Il faut savoir dans quelle proportion et selon quel agencement. Les chercheuses donnent ainsi l'exemple des recettes traditionnelles de vernis mastic. Celles-ci recommandent de laisser reposer le vernis pendant au moins neuf mois avant de l'utiliser. La comparaison entre un vernis vieilli et un jeune, fabriqués à partir de la même recette, montre que plus le vernis est vieux, plus il est soyeux, s'applique mieux et se travaille pendant plus longtemps

avant de sécher, ce qui ne pouvait pas être vérifié à l'aide des seules analyses chimiques.

40 Afin de mener les reconstitutions à bien, les deux autrices précisent que la première étape est d'identifier et de localiser les sources documentaires, de comprendre leur provenance et leur contexte de rédaction. Les bases de données sont en ce sens particulièrement utiles pour compiler les collections de recettes et en mener l'analyse. Le travail mené par des chercheuses comme Doris Oltrogge, à partir du manuscrit de Cologne, et Sylvie Neven, à partir du manuscrit de Strasbourg, est donc absolument fondamental. Ces bases doivent être continuellement entretenues et repensées, car, en fonction de l'avancée des travaux et des résultats, un raffinement des champs devient nécessaire [34]. Dans le cadre du projet HART, il est vite apparu indispensable de comparer les recettes avec les photos au microscope des coupes stratigraphiques faites dans les œuvres, afin de distinguer les couches des différents matériaux de celles des applications d'un même matériau.

41 La plus grande difficulté reste de se procurer des matériaux proches de ceux employés autrefois. Leslie Carlyle et Maartje Witlox donnent ainsi l'exemple de l'huile de lin nécessaire à la reconstitution en peinture à l'huile : les plantes modernes destinées à la production d'huile ont en effet été modifiées pour en obtenir de plus grandes quantités ou pour réduire la part d'acides alphalinoléiques qu'elle contient. La solution trouvée a été de réaliser les reconstitutions à l'aide d'huile extraite en laboratoire de graines de lin issues de l'agriculture biologique et destinées à la production textile et non agroalimentaire. Cela montre bien que la reconstitution n'est toujours que partiellement historiquement exacte.

42 Cette méthode invite ainsi à se poser des questions qui n'auraient pas surgi dans un autre cadre, et qui auraient même semblé sans importance alors qu'elles touchent à la constitution même de la peinture, sa matière.

L’expérience de la pratique picturale comme vecteur de connaissance

43 Le passage par la pratique permet en fait une appropriation de l’objet de recherche qui dépasse le cadre intellectuel. Ce dépassement est particulièrement important pour qui s’intéresse à la matérialité des œuvres et à leur mode de production, parce que la seule connaissance intellectuelle des techniques et de leur mise en œuvre ne suffit pas à en comprendre tous les paramètres. La pratique reconstitutive permet de mettre en évidence ce qui n’est pas explicité par les textes, parce que relevant d’un savoir tacite, transmis dans le cadre d’une pratique d’atelier par l’observation, l’expérience sensible, la répétition des gestes et la connaissance des matériaux [35].

44 De fait, la pratique de la peinture engage tout le corps : tous les sens sont sollicités dans la préparation des pigments, dans leur broyage et dans leur application ; la main se familiarise avec les sensations créées par chaque pigment sous le pinceau, les gros grains de l’azurite, la viscosité de la détrempe à l’œuf, la fluidité de l’huile. Elles imprègnent le corps, permettant au cerveau de réagir rapidement, intuitivement face aux problèmes rencontrés. Comme le fait remarquer Erma Hermens, cela implique que ces actions ne sont ni rationnalisées ni formalisées, car elles sont à ce point intégrées dans le corps du peintre qu’elles relèvent du réflexe [36]. Il est donc nécessaire pour l’historien ou l’historienne qui s’intéresse aux processus créatifs d’en faire l’expérience pour mieux comprendre les textes d’une part, mais également pour mieux comprendre les œuvres elles-mêmes ainsi que leur contexte de production.

45 Le travail mené par Lara Broecke est particulièrement révélateur de cet apport de connaissances inédites. Dans le cadre d’une commande passée par l’aumônerie catholique de Cambridge et réalisée à l’Institut Hamilton Kerr du Fitzwilliam Museum, la chercheuse a pu reconstituer, selon des méthodes historiques et à plus petite échelle, un crucifix de Cimabue conservé à San Domenico d’Arezzo. Le projet, mené dans le cadre d’une opération commerciale, se devait de respecter une durée et un budget donnés, ce qui a nécessairement

contraint sa réalisation [37]. Il s'agissait ici non pas de vérifier la fiabilité d'un texte, mais de recréer à l'identique une œuvre existante sur laquelle plusieurs examens et analyses avaient été menés, raison pour laquelle le *Crucifix* de Cimabue avait été choisi. La reconstitution devait permettre de mieux comprendre les procédés décrits par Cennini. Les deux articles publiés par la chercheuse à propos de ce travail décrivent précisément la méthode employée et les observations qui peuvent en être tirées. Plusieurs des conclusions tirées de ce projet sont très intéressantes, stimulantes et n'auraient pu être formulées autrement que grâce au travail de reconstitution.

46 Lara Broecke remarque notamment que la reconstitution de l'œuvre a nécessité « très peu de peinture "peinturante" » [38]. Les effets sont créés par superposition plutôt que par dégradation des couleurs les unes dans les autres. De ce fait, le processus de peinture en lui-même a été rapide et direct. La rapidité d'exécution a été permise par la technique picturale caractéristique du XIIIe siècle italien qui « exclut la spontanéité ». À cela s'ajoute une autre constatation intéressante : Lara Broecke conclut son article en s'étonnant de la faible quantité de pigment nécessaire à la réalisation de l'œuvre. Elle note ainsi que « même si de l'outremer avait été utilisé [et non de l'azurite], le coût des matériaux n'aurait pas été important au point d'être un obstacle à la réalisation de l'œuvre ». Ce point amène l'autrice à reconsidérer la place importante dévolue dans l'historiographie à la mise en scène de la richesse des commanditaires par le biais des pigments utilisés [39], peut-être moindre que ce qui a pu être écrit. Pour elle, les peintres cherchaient sans doute plus à donner l'illusion du luxe qu'à le produire véritablement. Les coupes stratigraphiques montrant la construction complexe des couches supportant quelques millimètres de pigment précieux comme le lapis-lazuli, de façon à augmenter la saturation colorée de la couche visible ou à moduler les teintes, confirment ce constat [40].

47 Autre constat important fait par la chercheuse : c'est par le jeu du contraste des textures que la variété picturale, fondamentale pour la peinture de cette période, a été mise en œuvre. Ce jeu, moins visible aujourd'hui sur les œuvres de cette période, lui est apparu évident lors de la réalisation de la reconstitution, à mesure qu'elle manipulait les pigments et les liants et se familiarisait avec les caractéristiques physiques de chacun d'eux et les difficultés que certaines

associations peuvent poser [41]. Ces constatations n'auraient pas pu être faites sans le passage par la pratique. Ici, le regard a ses limites, de même que les examens et analyses physico-chimiques. C'est l'expérience qui permet d'entrer dans la compréhension de la peinture comme objet complexe en trois dimensions, d'entrer dans la perception du peintre et donc de mieux comprendre les choix qu'il a faits. La reconstitution de Lara Broecke et les conclusions qu'elle en tire invitent à reconsidérer les peintures de cette période comme des objets aux surfaces variées faisant écho à celles des objets orfévrés et des sculptures.

48 Plus largement, et comme le souligne Erma Hermens dans son rapport précédemment cité, le passage par la reconstitution, notamment la comparaison de nombreuses recettes de sources différentes, ouvre la porte à la compréhension d'un contexte de production plus large qui peut avoir été à l'origine d'innovations [42]. C'est précisément ce qu'a fait Marjolijn Bol dans son ouvrage consacré aux vernis et aux glacis au Moyen Âge. En reconstituant un grand nombre de recettes, elle a pu montrer comment celles-ci ont évolué pour correspondre aux nouvelles connaissances optiques et à la recherche d'un mode de représentation plus proche de la réalité. Elle conclut son ouvrage en précisant qu'autour des années 1500, à la suite des travaux de Van Eyck, les glacis ont changé de rôle : ils n'étaient plus utilisés pour montrer la réfraction de la lumière, mais pour imiter « les couleurs du monde visible » grâce à la superposition des couches que permet l'huile [43].

*

49 Au terme de cette synthèse, il apparaît que c'est bien comme une méthode de recherche à part entière, et non comme un simple complément aux études matérielles sur les peintures, que la reconstitution historique est employée. Appliquée rigoureusement et avec un protocole solide défini en amont, elle permet d'obtenir des connaissances supplémentaires sur l'état antérieur des peintures, les matériaux qui la constituent et les processus créatifs à l'œuvre. Son utilisation est également nécessaire pour faire une critique des sources de l'histoire technologique de la peinture, qu'il s'agisse des textes, des outils ou des œuvres elles-mêmes.

50 Ses apports ne se limitent toutefois pas à la connaissance matérielle des peintures, parce que la recherche reconstitutive apporte des informations importantes sur les contextes de production, le fonctionnement des ateliers, les choix opérés par les peintres ainsi que sur leurs objectifs.

51 De plus, en déplaçant l'attention des chercheurs et chercheuses sur le faire, elle a pour conséquence un changement de perspective : le rapport avec la peinture n'est plus simplement visuel. Il passe également par le geste et l'expérience qui tentent de comprendre comment se construit l'objet-peinture. Que ce geste soit réalisé dans un laboratoire en suivant un protocole expérimental bien défini ou dans le climat moins formel d'un logement personnel, il met l'historien et l'historienne de la peinture au contact de son objet d'étude, sollicitant ainsi tous les sens. Ce faisant, il transforme le regard posé sur la peinture : celui-ci, informé par ce qu'a fait la main, comprend mieux ce qu'il voit, un objet à la tridimensionnalité complexe et qui ne se résume pas à sa surface.

NOTES

1 Ce texte est en partie tiré d'une communication donnée en 2025 dans le cadre de la troisième édition du congrès Rotonde à l'INHA à Paris.

2 Robert Fuchs et Doris Oltrogge, « Scientific Analysis of Medieval Book-Illumination as a Ressource for the Art Historian and Conservator », *Gazette du livre médiéval*, nº 21, 1992, p. 29-34.

3 « We interpret the recipes by reconstructing the production of pigments, dyes, and mixtures and by reconstructing medieval painting technique », *ibid.*, p. 30. Sauf mention contraire, les traductions sont de l'autrice.

4 « Understanding how a […] work of art was created […] can greatly enhance […] its authenticity […] and its contextual relationship to contemporary works. » Leslie Carlyle et Maartje Witlox, « Historically Accurate Reconstructions of Artists' Oil Painting Materials », dans Mark Clarke, Joyce Townsend et Ad Stinjman (dir.), *Art of the Past: Sources and Reconstruction. Proceedings of the First Symposum of the Art Technological Source Research Study Group*, Londres, Archetype Publications/ICN Amsterdam, 2005, p. 53.

5 « to enter the experience of the artist and his assistants, and to understand their materials, the recipes themselves must be followed », *ibid.*

6 Claire Betelu, « Apport de l'observation et de la reconstitution dans l'étude du processus créatif de *Réunion d'artistes dans l'atelier d'Isabey* », dans Claire Betelu, Anne Servais et Cécile Parmentier (dir.), *Contribution à une histoire technologique de l'art. Actes de journées d'études de la composante de recherche Préservation des biens culturels*, Paris, HiCSA, 2018, p. 201.

7 Toutes les informations concernant le *Making and Knowing Project* sont disponibles sur le site *Making and Knowing Project, Intersections of Craft Making and Scientific Knowing*, https://www.makingandknowing.org/, consulté le 31 mars 2026. L'édition critique du manuscrit a été publiée en ligne : *Secrets of Craft and Nature in Renaissance France*, https://edition640.makingandknowing.org/, consulté le 31 mars 2026. Les travaux et résultats d'ARTECHNE sont également accessibles sur le site du projet : ARTECHNE – *Techniques in the Arts, 1500-1950*, https://artechne.wp.hum.uu.nl/, consulté le 31 mars 2026.

8 Tillmann Taape, Pamela H. Smith et Tianna Helena Uchacz, « Schooling the Eye and Hand: Performative Methods of Research and Pedagogy in the Making and Knowing Project », *Bericht zur Wissenschatfsgeschichte*, vol. 3, nº 43, 2020, p. 323-340.

9 Joel Klein, « Methodologies for Making and Knowing: Reconsctructions for Historical Research », dans Pamela H. Smith, Naomi Rosenkranz, Tianna Helena Uchacz *et al.*, *Secrets of Craft and Nature in Renaissance France. A Digital Critical Edition and English Translation of BnF Ms. Fr.640*, New York, Making and Knowing Project, 2020, https://edition640.makingandknowing.org/#/essays/ann_322_ie_19, consulté le 6 avril 2026.

10 Comme le pointe le rapport d'Erma Hermens sur la *Technical Art History*, l'intégration des sciences humaines à cette dernière reste toutefois un enjeu complexe, y compris au sein d'institutions qui tendent depuis longtemps à cette interdisciplinarité. Voir Erma Hermens, *Technical Art History: an Interdisciplinary Journey into the Making of Art*, New York, Samuel H. Kress Foundation, 2024, notamment p. 45-48, https://www.kressfoundation.org/resources/sponsored-research/technical-art-history-an-interdisciplinary-journey, consulté le 11 avril 2026.

11 Mary P. Merrifield, *Original Treatises on the Arts of Painting*, New York, Dover Publications, 1967 [1849].

12 David Bomford, Jill Dunkerton, Dillian Gordon *et al.* (dir.), *Italian Painting Before 1400*, Londres, National Gallery Company, 1989. Les numéros du *National Gallery Technical Bulletin* sont tous accessibles librement sur le site internet de l'institution, qui est aussi une figure pionnière de l'*open access* : « Technical Art Bulletin », *The National Galllery*, https://www.nationalgallery.org.uk/research/research-resources/technical-bulletin, consulté le 30 août 2025.

13 « Knowledge concerning the production methods of works of art or craft, *i.e.* knowledge concerning materials, tools, machines, techniques and sites used in making objects with a certain cultural value », Ad Stijnman, « The Art Technological Source Research Working Group (ATSR) and the Dissemination of Information on Art Technology », dans Claire Betelu, Anne Servais et Cécile Parmentier (dir.), *op. cit.*, p. 118. Sur l'ATSR, voir Ad Stijnman, Mark Clarke et Joyce Townsend, « Foreword », dans Mark Clarke, Joyce Townsend et Ad Stijnman, *op. cit.*, p. v-vii.

14 Claire Betelu, Anne Servais et Cécile Parmentier, *op. cit.*

15 Voir à ce sujet l'introduction de Ven Dupré, Anna Harris, Julia Kurselle, *et al.* (éd.), *Reconstruction, Replication and Re-Enactment in the Humanities and Social Sciences*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2020.

16 « A re-creation or copy, at various levels of authenticity, of a machine, material, studio or technique used in producing a work of art or craft, or the work itself. Reconstruction research is carried out in order to get an idea of how the original may have looked, behaved or was operated. The reconstruction, once created, may offer a better understanding of the original object, the text or image which was its source. It also gives experience which cannot be acquired in any other way », Ad Stijnman, « Style and technique are inseparable. Art technological sources and reconstructions », dans Mark Clarke, Joyce Townsend et Ad Stijnman, *op. cit.*, p. 1-7.

17 Entretien téléphonique avec l'autrice de cet article le 30 juillet 2025.

18 Toutes les informations qui suivent proviennent des pages du site du Van Gogh Museum consacrées au projet : « REVIGO : Research into colours and Discolouration », *Van Gogh Museum*, https://www.vangoghmuseum.nl/en/about/knowledge-and-research/completed-research-projects/revigo, consulté le 1er septembre 2025.

19 Les reconstitutions virtuelles de plusieurs de ses peintures ainsi que d'autres informations concernant « ce qui se cache dans et sous la

peinture » ont été mises à disposition du public par le Van Gogh Museum sur le site *Unravel Van Gogh*, https://unravel.vangogh.com/en/, consulté le 1er septembre 2025.

20 « Une vue d'Arles [...] La ville est entourée d'immenses prairies toutes fleuries d'innombrables boutons d'or – une mer jaune. – Ces prairies sont coupées sur le premier plan par un fossé rempli de fleurs d'iris violettes », lettre 612, à Émile Bernard, Arles, 22 mai 1888, Leo Jansen, Hans Luijten, Nienke Bakker (ed.), *Vincent van Gogh - The Letters*. Version: Décembre 2024. Amsterdam & The Hague: Van Gogh Museum & Huygens ING, 2009, https://vangoghletters.org/orig/let612, consulté le 24 juillet 2026

21 Lettre 537, à Theo Van Gogh, Nuenen, 28 octobre 1885, *ibid.*, https://vangoghletters.org/en/let537, consulté le 24 juillet 2026

22 Martine Regert et Maria Filomena Guerra, *Physico-chimie des matériaux archéologiques et culturels*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2016, p. 106.

23 *Ibid.*

24 « have been simply discarded because the documentation was no longer available or their value was not recognized », Leslie Carlyle et Maartje Witlox, *op. cit.*, p. 58.

25 « Our knowledge of artistic materials and techniques depends on two main sources: the scientific analysis of works of art and the study of written sources. In between stand the *reconstruction*, which in this context means the experimental execution of historic recipes », Doris Oltrogge, « The Cologne Database for Painting Materials and Reconstructions », dans Mark Clarke, Joyce Townsend et Ad Stinjman, *op. cit.*, p. 9.

26 Arie Wallert, « Reading Technical Sources », dans Mark Clarke, Joyce Townsend et Ad Stinjman, *op. cit.*, p. 39.

27 *Ibid.*, p. 42.

28 Doris Oltrogge, *op. cit.*

29 À ce sujet, voir notamment Mark Clarke, « Late Medieval Artists' Recipes Books (14th-15th Centuries) », dans Ricardo Córdoba, *Craft Treatises and Handbooks: the Dissemination of Technical Knowledge in the Middle Ages*, Turnhout, Brepols, 2013, p. 33-53 et du même auteur *The Art of All Colours: Mediaeval Recipe Books for Painters and Illuminators*, Londres, Archetype Publications, 2001, ainsi que Sandro Baroni, Simona Rinaldi et Paola Travaglio, « Formation, Transmission and Genres in the Recipe Books of Art

Technology between the Middle Ages and the 18th Century: New Proposals for Analysis and Interpretation », dans Claire Betelu, Anne Servais et Cécile Parmentier, *op. cit.*, p. 9-42.

30 Doris Oltrogge, *op. cit.*, p. 13.

31 Marie Postec, « Technical Reconstitutions Based on 'The Seven Sacraments' by Rogier van der Weyden: an Experimental Approach », dans Lorne Campell, Jan Van der Stock, Catherine Reynolds et Lieve Watteeuw (dir.), *Rogier van der Weyden in Context. Papers presented at the Seventeenth Symposium for the Study of Underdrawing and Technology in Painting, Leuven, 22-24 October 2009*, Paris-Louvain-Walpole, Peeters Publishers, 2012, p. 147-158.

32 Leslie Carlyle et Maartje Witlox, *op. cit.*, p. 53.

33 « By making reconstructions with historically appropriate materials, we can learn why materials were prepared in a certain way, what governed the artist's choice, and how such materials behave in application, thereby gaining direct insight into workshop practice », *ibid.*

34 Se pose également la question de la pérennité de ces bases, de leur hébergement en ligne et des moyens de financement nécessaires à leur entretien. C'est le problème auquel fait face la base Colour ConText de Sylvie Neven, qui n'est actuellement pas accessible en raison de l'achèvement du projet de recherche au sein duquel elle a été développée.

35 Sur la question du concept de savoir tacite emprunté à Michael Polanyi et son importance pour comprendre ce qui se joue dans la pratique reconstitutive, voir Erma Hermens, *op. cit.*, p. 40-43.

36 *Ibid.*, p. 42.

37 Lara Broecke, « The Reconstruction of an Early Italian Painted Crucifx. Method and Observation », *Zeitschrift für Kunsttechnologie une Konservierung*, 2010, vol. 24, nº 2, p. 55-75 et « À quoi sert la reconstitution historique ? L'exemple d'un crucifix de Cimabue » dans Claire Betelu, Anne Servais et Cécile Parmentier, *op. cit.*

38 « in the making of the reconstruction […] little "painterly" painting was involved », Lara Broecke, *op. cit.*, p. 71.

39 « Even if ultramarine had been used, the cost of materials would not have been prohibitive », *ibid.*, p. 72.

40 Voir à ce sujet Ségolène Bergeon et Elisabeth Martin, « Des bleus profonds chez les primitifs italiens », *Techné*, 1996, nº 4, p. 74-89.

41 Entretien téléphonique avec l'autrice le 30 juillet 2025.

42 Erma Hermens, *op. cit.*, p. 43.

43 Marjolijn Bol, *The Varnish and the Glaze: Painting Splendor with Oil, 1100-1500*, Chicago, University of Chicago Press, 2023, p. 228-230.

ABSTRACTS

Français

Cet article propose une synthèse de la reconstitution historique des procédés artistiques, entendue comme une méthode de recherche à part entière en histoire de la peinture. Il montre que ses apports ne se limitent pas à la connaissance matérielle et technique de la peinture, mais peuvent contribuer à la connaissance des contextes de production et des choix des peintres. Si l'intérêt pour les recettes et les manuels artistiques remonte au XVIIIe siècle, c'est véritablement à la fin des années 1980 que la reconstitution historique s'impose progressivement comme méthode de recherche, notamment sous l'impulsion d'institutions anglo-saxonnes et germaniques. En France, son intégration dans le champ académique est plus tardive. Formellement définie par les travaux de l'Art Technological Source Research Study Group de l'ICOM-CC (International Council of Museums – Commitee for Conservation), elle désigne à la fois le processus de reconstitution, les matériaux qui y sont produits et l'expérience qu'elle propose. En s'appuyant sur les travaux existants et à partir de cas représentatifs, l'article décrit les raisons qui peuvent inciter à recourir à la pratique de la reconstitution : retrouver un certain état visuel ; constituer des données de références ; faire la critique des sources techniques ; aider à la conservation-restauration. Enfin, cette étude développe l'idée que la reconstitution historique offre une expérience qui est en elle-même un vecteur de connaissance, parce qu'elle permet de mettre en évidence ce qui relève d'un savoir tacite, non explicité dans les textes. Ce faisant, elle contribue à changer le regard des historiens et historiennes de l'art sur leur objet d'étude.

English

This article offers a synthesis of historical reconstruction of artistic processes, understood as a research method in its own right within the history of painting. It demonstrates that its contributions are not limited to material and technical knowledge of painting, but can also inform our understanding of production contexts and painters' choices. While interest in recipes and artistic manuals dates back to the 18th century, it was not until the late 1980s that historical reconstruction gradually established itself as a research method, driven by Anglo-Saxon and Germanic institutions. In France, its integration into the academic field came later. Formally defined through the work of the Art Technological Source Research Study Group of

ICOM-CC (International Council of Museums – Commitee for Conservation), it refers to the reconstruction process itself, the materials produced in the course of it, and the experience it affords at once. Drawing on existing scholarship and representative case studies, the article sets out the reasons that may lead researchers to employ reconstruction: recovering a particular visual state; building reference datasets; critically examining technical sources; and contributing to conservation and restoration. Finally, this study develops the idea that historical reconstruction offers an experience that is, in itself, a vehicle for knowledge, as it brings to light what belongs to tacit knowledge, which goes unspoken in written sources. In so doing, it contributes to shifting the way art historians look at their object of study.

INDEX

Mots-clés
historiographie, reconstitution historique, histoire de la peinture, histoire technologique de l'art, matérialité, sources techniques, méthodes performatives, pigments, recettes artistiques, interdisciplinarité

Keywords
historiography, historical reconstruction, history of painting, technical art history, materiality, technical sources, performative methods, pigments, artistic recipes, interdisciplinarity

AUTHOR

Mecthilde Airiau
Chercheuse associée au Centre André-Chastel
IDREF : https://www.idref.fr/284641731
ORCID : http://orcid.org/0000-0001-5442-0906
HAL : https://cv.archives-ouvertes.fr/mecthilde-airiau

Joachim Meyer au laboratoire. La construction d'un protocole expérimental biomécanique pour comprendre le geste du combattant au XVIe siècle

Joachim Meyer in the Laboratory. Developing a Biomechanical Experimental Protocol to Understand the Movements of 16th-Century Fighters

Marine Haurillon and Lucas Ficheur

DOI : 10.35562/theia.652

Copyright
CC BY-NC-SA 4.0

OUTLINE

Pourquoi recourir à l'expérimentation ?
- Le silence des corps
- Produire des données sur le geste et sa réalisation

Élaboration du projet expérimental : interdisciplinarité, cohérence scientifique et limites
- Construction d'un dialogue interdisciplinaire
- Établir un protocole scientifique cohérent historiquement avec les contraintes matérielles
- Les limites de cette expérimentation

Réalisation et résultats
- Déroulé de l'expérimentation
- Mesures effectuées par l'appareillage
- Les données récoltées : dialogue entre les ressentis récoltés des participants et les mesures réalisées

TEXT

1 En 1976, dans son livre *Anatomie de la bataille*, l'historien britannique John Keegan écrivait : « Nous ne savons presque rien des modalités pratiques du combat, et pas davantage de l'état d'esprit des combattants, de ce à quoi ils ressemblaient, de leurs qualités dans l'action [1]. » Dans cet ouvrage, l'auteur s'efforçait de comprendre les différentes parties, les divers moments qui, associés, forment l'événement bataille, et ici, plus précisément, une bataille sur le

modèle ancien, celle d'Azincourt, dont la mêlée au corps à corps était l'apogée de l'action. En effet, dans le courant des années 1970, il pouvait paraître impossible de comprendre l'expérience subjective – sensible, psychologique, mais surtout physique – des combattants. Plus généralement, la compréhension des sensorialités des acteurs d'époque pouvait sembler épistémologiquement inaccessible à la méthode historique, celle-ci reposant sur des écrits qui sont toujours des reconstructions *a posteriori* des émotions vécues à un instant donné. Pallier ce manque demande donc de croiser les démarches et les disciplines scientifiques. L'expérimentation de l'usage d'objets du passé pour appréhender ces sensorialités perdues a été une de ces initiatives novatrices.

2 Le travail présenté dans cet article s'inscrit dans cet héritage interrogatif autour de l'expérience gestuelle et sensorielle des combattants de la fin du Moyen Âge et du début de la Renaissance. Il est issu de mon travail de thèse qui traite plus spécifiquement du corps des combattants des guerres d'Italie (1494-1559) et de l'usage qu'ils en faisaient, mais aussi de l'usure que cela occasionnait. Traiter du combat ancien à l'échelle individuelle m'a conduite à la mobilisation d'outils et de méthodes issus des sciences expérimentales. La recherche présentée ici relève à la fois de l'expérience scientifique biomécanique et de l'archéologie expérimentale. Son protocole a été construit pour répondre à des problématiques historiques centrées sur le corps.

3 C'est en 1979 que John Coles, archéologue britannique, donne cette définition de l'archéologie expérimentale : « une discipline qui approche les vestiges archéologiques par l'interrogation et qui tente de comprendre ce que l'homme d'autrefois faisait, comment il le faisait, et pourquoi il le faisait [2] ». Cette discipline a été originellement développée pour étudier les méthodes artisanales du passé, notamment préhistoriques. En utilisant les artefacts mis à jour par l'archéologie classique, il s'agissait d'essayer de retrouver les gestes de la production ancienne, sur lesquels il n'y avait, sinon aucune, que peu de sources écrites ou iconographiques. Dans les décennies suivant cette citation de John Coles, cette approche a été appliquée à divers sujets de recherche historique et a dépassé les problématiques touchant à l'artisanat et à la production. En 1987, a eu lieu à Montpellier le 18e congrès de la Société des historiens

médiévistes de l'enseignement supérieur, qui avait pour thème « Le combattant au Moyen Âge » [3]. Les contributions relevaient aussi bien d'approches historiques qu'archéologiques ou paléopathologiques, démontrant tout l'intérêt d'une démarche transdisciplinaire pour l'étude du sujet de la guerre et des combattants.

4 Cette transdisciplinarité a significativement incorporé les pratiques expérimentales dans son corpus de méthode, notamment suite aux travaux fondateurs de l'historien américain Victor Davis Hanson [4]. D'abord centrée sur les périodes anciennes, cette démarche a été appliquée à partir des années 2010 aux combattants de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance. Les travaux de Daniel Jaquet sur le port de l'armure [5] et ceux de Tobias Capwell sur la joute à la lance [6] initient l'expérimentation pour appréhender la réalité corporelle de ce que vit un homme d'armes de la première modernité et s'intéressent plus précisément à la pratique même du combat une fois armuré.

5 Ces études européennes pionnières ont été accompagnées dans la seconde moitié des années 2010 de plusieurs thèses et travaux de recherche faits par des amateurs d'arts martiaux, que la pratique de ces activités a menés à ce sujet de recherche et dont elle a enrichi la démarche. Entre 2015 et 2024, six thèses portant sur la pratique des combats anciens ayant pour approche les pratiques corporelles sont soutenues [7]. Outre leur sujet, elles ont en commun d'avoir été faites par des chercheurs initiés à la pratique des arts martiaux historiques européens (AMHE), une discipline sportive qui se base originellement sur les instructions des livres de combat des maîtres d'armes pour tenter de retrouver un geste martial historique. Mais ces travaux n'ont souvent qu'une approche subjective et technique de l'expérimentation, où celle-ci sert plus à déterminer la faisabilité d'un geste et la manière dont se déroule l'ensemble d'un combat qu'à produire de la donnée scientifique sur le mouvement et à relier celle-ci aux sensibilités du combattant.

6 En parallèle de ces recherches, quelques travaux croisant problématique historique sur le corps du combattant et méthodologie expérimentale basée sur la biomécanique ont eu lieu. Outre le travail précédemment cité de Daniel Jaquet, la motricité du corps en armure a été étudiée dans différents contextes matériels,

d'abord par les équipes de Graham N. Askew [8], puis dans les projets March'alp et CarMo porté par Stéphane Gal, déjà en collaboration avec les équipes du Gipsa-Lab [9]. Ces premières études interdisciplinaires ont été suivies en 2024 par une étude de cas, faite sous la direction de Mojtaba Mohammadalizadeh [10] qui se concentre sur l'analyse physiologique et cinétique des gestes martiaux d'un pratiquant en armure.

7 Cependant, pour ce qui est de comprendre la qualité dans l'action des acteurs d'une bataille, ces expérimentations sont insuffisantes pour au moins deux raisons. D'une part, elles portent toutes sur des corps entièrement armurés, or seule une petite minorité des combattants anciens pouvait se procurer une armure complète. Deuxièmement, peu de ces travaux concernent spécifiquement la pratique du combat militaire, *a fortiori* du combat en temps de guerre. Même l'étude de Mojtaba Mohammadalizadeh, qui traitait du geste martial réalisé en armure, s'intéresse à un geste de duel, voire de pratique sportive moderne. Rien ne relevant donc, au premier abord, de l'expérience militaire qu'est une bataille.

8 Or, le geste qui a été observé et étudié scientifiquement au Gipsa-Lab le 14 avril 2025 a été reconstruit en croisant des sources qui rapportent des épisodes individuels de combat pendant les guerres d'Italie [11] et des pièces du livre de combat de Joachim Meyer, escrimeur libre de Strasbourg, auteur du *Gründtliche Beschreibung der Kunst des Fechten* [12] publié en 1570. Cette date est postérieure à la période étudiée. Mais cet ouvrage appartient à une tradition martiale d'origine germanique, dite liechtenaurienne [13], qui remonte au XIVe siècle. Il s'agit de plus d'un des rares ouvrages à avoir trait à la pique, arme peu courante dans les livres de combat.

9 Pourquoi et comment construire un protocole expérimental biomécanique qui nous permette de dépasser le silence des sources historiques classiques sur l'expérience subjective, sensible et corporelle des combattants des guerres d'Italie ? Ce silence des sources contraint l'historien à recourir à d'autres disciplines étudiant les ressentis corporels. Grâce à leurs méthodes et leurs outils, ces sciences fournissent des informations objectivables sur un état corporel, qui peuvent, avec précaution, être extrapolées à ce que

devaient être les conséquences d'un effort martial pour des hommes du XVIe siècle.

Pourquoi recourir à l'expérimentation ?

Le silence des corps

10 Pour qui s'intéresse à l'historicité du corps, et plus encore à l'expérience d'une corporalité, l'Ancien Régime peut se distinguer par une grande rareté de sources. En ce qui concerne le combat individuel, outre les raisons culturelles qui expliquent ce déficit général de la question corporelle dans la production textuelle et sur lesquelles reviennent Alain Corbin et George Vigarello dans leur *Histoire du corps* [14], il se pose en plus le problème des vecteurs de ce genre d'expérience, parce que les combattants qui maniaient la pique étaient rarement des gens lettrés [15]. Au début du XVIe siècle, les écrits relatant des épisodes de combat ne sont pas standardisés et mentionnent le plus souvent de beaux gestes à solenniser et qui se distinguent de ce qui se fait de commun. Comme le souligne Laurent Henninger dans son article de 1999 « La nouvelle histoire-bataille [16] », un des obstacles à l'étude de la pratique du combat est l'absence de sources directes.

11 Usuellement, l'histoire de la guerre s'intéressait à l'échelon tactique, celui de la bataille, de la rencontre ou du siège. C'est que la majorité des écrits qui rapportent des épisodes de combat font le rapport de ces affrontements collectifs. Que ce soit dans des chroniques élaborées à partir de récits rapportés par des acteurs ou des témoins des événements, comme celle de Jean d'Auton [17], ou dans des mémoires sur le modèle des témoignages de Fleurange [18] ou Monluc [19], on s'attache surtout à raconter l'ensemble de la rencontre, plutôt qu'une expérience subjective d'un individu propre. Lorsqu'un événement spécifiquement individuel est mentionné, c'est le plus souvent pour souligner son caractère extraordinaire. Il s'agit d'un exploit hors norme dont on veut garder la mémoire, et par lequel on justifie souvent le dénouement de l'affrontement où il a pris place. L'historien se retrouve donc avec un important angle mort, celui de la

normalité des combats, de l'expérience sensible banale que peuvent vivre ces corps au cœur de la mêlée. Le corpus des récits de combat comprend très peu de mentions de l'effort corporel réalisé, du ressenti du combat, sauf quand celui-ci occasionne des blessures, comme lorsque Bayard est blessé à Brescia [20], ou quand Blaise de Monluc mentionne ses blessures graves au début de ses mémoires [21]. Et ces évocations du vécu des corps sont encore plus rares quand on s'intéresse aux combattants piétons d'origine roturière, qui composaient la majorité des soldats dans les armées de la première moitié du XVIe siècle. Ainsi, la pique, l'arme choisie pour cette expérimentation, est la plus présente sur les champs de bataille des guerres d'Italie, et la plus mentionnée dans le corpus exploité pour cette recherche [22]. Mais c'est aussi une arme populaire dont les utilisateurs ne sont que rarement, sinon jamais, le sujet – et encore moins les auteurs – des écrits traitant du combat martial.

12 Enfin, à ce manque des sources s'ajoute la difficulté propre à ce sujet spécifique. La description d'un geste est toujours un exercice délicat [23] et encore plus dans le cadre du combat martial où celui-ci se fait toujours par rapport à un geste antagoniste, ce qui multiplie les facteurs à prendre en compte, pour la plupart absents des sources. Lorsque l'étude des livres de combat a commencé à se développer au début des années 2000, elle s'est rapidement accompagnée de tentatives de reproduire les pièces que les maîtres d'armes y présentaient, afin de mieux appréhender les gestes qui y étaient décrits et parfois illustrés [24]. Les études sur le combat en France sont le plus souvent réalisées par des pratiquants d'arts martiaux qui ont ainsi un bagage de connaissances de l'affrontement corporel qui peut pallier ces incertitudes autour de la réalisation d'un geste.

13 Expérimenter le geste martial dans un environnement contrôlé doit donc permettre de pallier cette double limite des sources : celle qui concerne la mention de ces gestes et celle qui entoure intrinsèquement toute tentative de décrire un mouvement juste par l'écrit.

Produire des données sur le geste et sa réalisation

14 Saisir comment le mouvement est produit par le corps, en mobilisant quels muscles, de quelle manière et à quelle intensité, c'est essayer d'entrer dans la sensorialité profonde d'un individu, en comprenant quels stimuli physiques ont pu provoquer ces ressentis qui, cumulés, forment l'expérience qu'il a de son présent. Quand on s'intéresse spécifiquement à la réalité du combat martial à la pique, certaines performances et conséquences physiologiques interrogent les chercheurs : quelle est la précision individuelle du geste ? Avec une arme si longue qu'elle a une inertie propre, comment le combattant compense-t-il l'inflexion de la hampe ? Comment évolue la fatigue du sujet au cours de la répétition du mouvement ? Or, toutes ces questions essentielles rencontrées par l'historien qui cherche à comprendre les sensibilités corporelles d'un combattant ne trouvent que peu d'éléments de réponse dans les sources d'époque. Et les rares évocations ne relèvent que de l'épreuve empirique du corps, pas de la compréhension des réalités physionomiques qu'un chercheur du XXIe siècle peut désirer atteindre. Formuler ces questions au cours du dépouillement des sources et se confronter à ces manques a permis d'identifier le besoin de l'expérimentation pour enrichir mon travail de recherche.

15 L'usage d'outils de laboratoire de biomécanique apporte des données objectivables sur un geste martial. Grâce aux caméras de *motion capture*, il est possible d'analyser l'évolution des mouvements des membres des sujets et de l'arme à chaque instant et de mettre en évidence un ensemble de mouvements parasites dont l'iconographie, forcément fixe, et les traités d'escrime ne peuvent rendre compte. Des capteurs EMG [25], six sur chaque participant, renseignent sur l'activité musculaire, et des données physiologiques (comme la concentration de CO_2 dans le sang, conséquence d'une activité musculaire plus importante que la moyenne) totalement inconnues des chroniqueurs et mémorialistes du XVIe siècle peuvent être obtenues par divers examens et extrapolées aux corps qui firent les guerres d'Italie.

Élaboration du projet expérimental : interdisciplinarité, cohérence scientifique et limites

Construction d'un dialogue interdisciplinaire

16 Les questions évoquées dans la partie précédente sont beaucoup trop générales pour que le biomécanicien puisse établir un protocole scientifique expérimental rigoureux.

17 Par exemple, si pour une personne profane la notion de fatigue semble aller de soi, pour les sciences biologiques, elle regroupe beaucoup de choses très différentes et il faut distinguer sa mesure objectivable et sa perception par la personne concernée. Ainsi, l'état de fatigue d'un individu peut être défini grâce à l'évolution de certains phénomènes physiologiques, à l'instar du rythme cardiaque, des modifications des échanges gazeux observables dans la respiration ou de la concentration de certaines substances dans le sang, mais aussi par les conséquences de cet épuisement sur les performances réalisées : geste moins précis, moins de force dans le mouvement… Et toutes ces variables peuvent indiquer un état de fatigue et de stress qui ne correspond pas forcément à ce que le sujet évaluerait être sa propre fatigue.

18 De cette façon, chaque problématique historique qui justifiait cette approche expérimentale a nécessité une discussion approfondie avec les équipes du Gipsa-Lab engagées sur le projet, afin de bien comprendre ce qui était attendu et ce qui pouvait être réalisé avec l'équipement et le temps disponible. Ces échanges ont permis de faire résonner ces questions historiques avec des problèmes et des outils propres à la biomécanique, comme l'usage de l'échelle de Borg pour estimer la fatigue ressentie par les sujets [26].

Établir un protocole scientifique cohérent historiquement avec les contraintes matérielles

19 Une fois les questionnements harmonisés, il a fallu définir un mouvement précis et répétitif à étudier, afin que les grilles de lecture biomécaniques permettent de percevoir des variations au cours de la prise de mesures et d'en tirer les hypothèses nécessaires. Ensuite, des contraintes devaient être données aux participants pour tenter de conditionner, partiellement, le geste à un contexte martial, c'est-à-dire collectif. Enfin, à partir des rares indications dans les sources d'époque, nous avons défini la durée de la prise de mesures, et donc l'intensité de l'effort demandé.

20 La pique étant l'arme choisie, il a fallu construire un geste martial adapté à son maniement et qui soit cohérent historiquement. Dans cet objectif, j'ai conçu un enchaînement précis de mouvements techniques, en croisant les récits d'action de piquiers dans les sources traitant d'affrontements avec ces armes, des sources iconographiques qui pouvaient renseigner sur la position corporelle des soldats et des pièces issues du livre d'armes de Joachim Meyer [27]. L'enchaînement s'effectue en trois temps et extrapole le geste d'un combattant de deuxième ou troisième rang qui ne dispose que d'un espace très restreint pour manier cette arme très longue. Il fallait donc arranger des pièces qui ne laissent jamais l'amplitude de l'arme descendre en dessous de la poitrine du pratiquant, même dans les positions de repos. Cela simulait la présence d'un premier rang, les soldats des rangs plus reculés devant combattre par-dessus les épaules de ceux des rangs plus en avant. La seule action offensive possible devait être un estoc, unique attaque réalisable et souhaitable dans un bloc d'infanterie composé de plusieurs centaines de combattants serrés épaules contre épaules.

21 L'enchaînement que les sujets devaient répéter a été construit sur la logique de la tradition liechtenaurienne. Celle-ci est basée sur un système de gardes préalablement définies, c'est-à-dire des instructions sur la façon dont le combattant doit se tenir pour être prêt à lancer une attaque et sur l'orientation qu'il doit donner à son arme. Il s'agit ensuite de passer d'une de ces gardes à une autre, en

effectuant l'action offensive dans le mouvement qui mène d'une de ces positions à l'autre.

22 Voici son déroulé :

> 1 – Oberhut (La garde haute)
> Place-toi ainsi pour celle-ci : tiens-toi avec le pied gauche devant et maintiens la pointe arrière de ta pique sur ta hanche droite avec ta main droite. Avec ta main gauche, dirige la partie avant de ta pique vers le haut et devant toi [28].

> 2 – Oberhut zum Stoß (La garde haute pour l'estoc)
> Dans l'approche, lorsque tu viens avec ton pied gauche devant et que tu as posé ta pique en avant de ta main gauche sur ton épaule gauche. […] Tu peux combattre depuis celle-ci comme tu l'apprendras après [29].

> 3 – Stoß auß der Oberhut (L'estoc depuis la garde haute)
> Dirige ta pique dans la garde haute sur ton épaule gauche, à propos de laquelle tu as été instruit précédemment. Donne alors à ta pique une discrète impulsion vers l'avant et avance en même temps avec ton pied gauche. Pendant que ta pique est toujours en train de monter du fait de l'impulsion, estoque devant toi, vers son visage et en avançant, afin que tes deux bras soient étendus le plus loin possible après la fin de l'estoc. Dès que ta pique chute vers le sol, tu dois avancer encore plus loin avec le pied gauche et ramener ta pique vers toi avec tes deux mains, avant qu'elle ne soit complètement tombée au sol, et également baisser ton haut du corps vers la pique [30].

23 Cet enchaînement reproduisait donc – partiellement – la contrainte qu'est le combat collectif, où le combattant est beaucoup moins libre de ses mouvements que dans le cas d'une pratique de salle d'armes ou dans un duel en champ clos. L'inconfort de ne pouvoir avoir une position de repos complet, où la pique ne pèse plus entièrement sur les bras, simulait la présence de piquiers devant le sujet comme cela aurait été le cas dans un bloc d'infanterie au XVIe siècle. L'immobilité des participants représentait le moment chaud du combat, où l'on ne peut s'avancer plus sans se mettre à portée des armes de l'ennemi et risquer sa vie.

24 Cette simulation de la nasse du bloc d'infanterie s'est aussi faite grâce à une plateforme de force qui n'offrait qu'une surface restreinte et permettait à la fois de contraindre les participants à ce petit espace et à une quasi-immobilité et, en même temps, de recueillir de la donnée sur leurs mouvements. Cette plateforme était un rectangle de soixante centimètres sur cinquante, ce qui limitait énormément le jeu de jambes des participants, les forçant à se mettre dans une position de déséquilibre quand il s'agissait d'atteindre la cible. Car la pique est une arme tellement longue que, disposant de son inertie propre, son maniement requiert des appuis stables pour que le combattant ne soit pas entraîné par son propre poids.

25 S'il n'était pas possible de reproduire toute la gêne qu'occasionne un combat collectif où d'autres armes, que ce soit celles des alliés ou des ennemis, interagissent avec celle du combattant, nous avons quand même réduit le mouvement efficace en imposant une cible restreinte : le portrait en gravure d'un lansquenet imprimé sur une feuille A3. Un repère mis au centre de la cible et reconnu par les caméras de la salle permettait de calculer la précision des sujets, en fonction de l'écart type réalisé entre ce capteur et un autre placé au bout du simulateur de pique. La cible était donc plus petite que ce à quoi un piquier des guerres d'Italie aurait été confronté en général, puisqu'il pouvait atteindre aussi bien la tête de son adversaire que ses bras, ses mains ou encore ses jambes [31]. Cette restriction avait un double avantage. Premièrement, c'était une limite de plus à la liberté de mouvement des sujets afin de simuler un combat collectif qui s'enlise. Deuxièmement, en les contraignant à viser une telle cible, on pouvait mesurer l'évolution et la dégradation de leur précision, ce qui était un moyen d'évaluer l'accumulation de fatigue des participants causée par l'exercice.

26 La durée de chaque prise de données a été fixée à dix minutes. Cela correspond à un affrontement – entendu comme une épreuve individuelle et continue – probablement plus long que la moyenne du XVIe siècle. Les combats étaient souvent brefs, que ce soit en escarmouche ou en bataille. Dix minutes d'exercice sont donc une durée cohérente, possible à l'époque, supérieure à la durée de la plupart des combats, mais ne relevant pas non plus de l'exceptionnel comme la demi-heure qu'aurait pris la mêlée centrale à la bataille de Ravenne en 1512 d'après le Loyal Serviteur [32]. Mêlée si longue que les

belligérants, toujours d'après cet auteur, devaient reprendre leur souffle les uns devant les autres, retirant leur visière en plein combat, avant de poursuivre l'engagement [33]. C'est également un délai en cohérence avec ce qui se rapprocherait le plus aujourd'hui d'un exercice semblable, à savoir les rounds dans les compétitions d'arts martiaux [34]. Dix minutes d'exercice à la pique représentent donc un effort très important, mais pas exceptionnel pour un combattant. Enfin, cette durée était assez longue pour dégager une évolution significative des mesures réalisées : fréquence respiratoire et écart type de la distance entre le point d'impact du simulateur quand le coup est porté et la cible désignée. Faute de données historiquement fiables sur le sujet, aucune indication précise d'intensité n'a été fixée pour les participants, qui devaient donc gérer leur effort et placer un maximum de coups les plus précis possibles.

Les limites de cette expérimentation

27 Durant mes entretiens préparatoires avec les chercheurs du Gipsa-Lab, il a été décidé de réaliser cette expérimentation dans le cadre d'un stage de master. La quantité de données à analyser, alors que nous définissions le nombre de variables à observer, faisait courir le risque de ne pas avoir de retour exploitable avant longtemps, ce qui fut la première raison pour construire ce projet de stage. Il s'agissait aussi de creuser le dialogue interdisciplinaire en élargissant le champ des possibles dans les stages de biomécanique avec des expérimentations autour de problématiques historiques, qui prolongent la démarche de l'archéologie expérimentale. Un étudiant en master 1 de biomécanique, Lucas Ficheur, a candidaté pour ce stage. Il a donc fallu revoir le protocole pour qu'il soit faisable dans le cadre d'un stage de deux mois, rédaction comprise. Cette contrainte temporelle était double : réduire au maximum le nombre de mouvements pour limiter les données à exploiter par la suite ; et devoir partager la salle d'exercice du Gipsa-Lab dans une période très chargée, tous les étudiants de master 1 en biomécanique devant réaliser leur stage pendant le même intervalle de temps. Ainsi, nous n'avons pu avoir qu'une seule journée d'expérimentation et ne faire passer que deux sujets, contrairement aux six initialement prévus. C'est un échantillon très restreint, ce qui cantonne une part importante de ces résultats à un caractère exploratoire sans pour

autant invalider la démarche. En effet, le retour des deux participants, confrontés aux données corporelles récoltées sur eux, est déjà un élément concret pour appréhender cette performance physique, comprendre la pertinence d'une telle expérience et envisager de nouveaux tests sur des échantillons plus vastes.

28 Outre le très faible nombre de participants, cette expérimentation a aussi pour limite son caractère artificiel. Elle a été réalisée dans un environnement entièrement contrôlé, les participants ne portaient pas de reconstitution de tenues militaires des guerres d'Italie, qui auraient empêché la captation des marqueurs pour la modélisation 3D et qui auraient pu gêner les électrodes de l'EMG.

29 Le fait de ne pouvoir réaliser l'expérience qu'avec un sujet à la fois impliquait que celui-ci n'était soumis à aucune pression des corps des combattants alliés, si importante dans le combat de piétons. Si le fait d'être contraint dans son jeu de jambes par la plateforme de force et l'enchaînement imposé, qui nécessitait de garder toujours l'arme le plus haut possible, permettait de simuler quelque peu cet espace restreint dans lequel le piquier effectuait son geste, cela est quand même très limité par rapport à la masse des corps voisins qui pouvaient écraser le combattant jusqu'à l'asphyxie. De même, la raréfaction de l'oxygène qui peut advenir dans le cas où un grand nombre d'individus sont rassemblés dans un espace très resserré, *a fortiori* s'ils exercent une activité physique, n'a pas pu être prise en compte.

30 S'il est possible dans certaines études d'affaiblir des participants avant une expérimentation (par exemple en les déshydratant), ces procédures auraient nécessité un passage en commission éthique et des conditions de sécurité qui représentaient une contrainte trop importante dans le cadre de ce travail précis. Sans même aborder la question des différences physiques entre les individus du XVIe siècle et nous-mêmes [35], les corps expérimentés étaient donc en bien meilleure condition que ce qu'on peut attendre d'hommes étant depuis plusieurs semaines, sinon mois, en campagne durant les guerres d'Italie, alternant marche longue et repos de mauvaise qualité et manquant de nourriture dans un climat de violence quasi constant.

31 Il était par ailleurs impossible de reproduire, dans ce cadre expérimental, les enjeux psychologiques inhérents à la guerre. Les

participants frappaient une cible fixe, il n'y avait pas de riposte ni aucun des dangers propres aux champs de bataille de l'époque moderne. Or, aucune consigne d'intensité n'avait été donnée aux sujets, sinon celle de faire un maximum de touches. Ainsi, au cours de l'expérimentation, des pauses aléatoires, plus ou moins longues sont apparues. Si elles permettaient de rendre compte de l'intensité de l'effort et de la fatigue des sujets, le fait que ces derniers n'aient rien eu à craindre en retour les a certainement conduits à se reposer davantage que ce qui aurait été envisageable avec des adversaires.

32 Enfin, aucun son, aucun bruit, aucune instruction verbale n'avaient été anticipés pour accompagner l'exercice. Or, les armées de l'époque étaient des univers sonores à part entière, particulièrement dans la mêlée où les ordres retentissaient au milieu des menaces des ennemis, des cris des blessés, des prières des aumôniers et des encouragements [36]. Et le bruit, les consignes, les rappels jouent un rôle très important dans la production d'adrénaline. Psychologie et physiologie ne sont pas strictement séparées, et il est impossible d'étudier la fatigue, et plus encore les limites du corps humain, sans prendre en compte tous ces facteurs sociaux annexes. Une nouvelle expérimentation devrait prendre en compte ces facteurs, que ce soit avec une bande sonore préenregistrée ou avec des consignes et des incitations préparées à donner à des moments précis.

33 Il est important de prendre en compte ces limites. Elles sont propres à cette expérimentation et, si elles rendent en effet impossible d'extrapoler la totalité des expériences sensorielles des combattants de la première modernité (ce qu'aucun protocole ne pourra jamais permettre), elles ne sont cependant pas insurmontables et relèvent plus de contingences matérielles contextuelles que de barrières épistémologiques infranchissables.

Réalisation et résultats

Déroulé de l'expérimentation

34 L'expérimentation a eu lieu le 14 avril 2025 à la salle d'expérimentation du Gipsa-Lab, après des mesures et calibrages préliminaires réalisés le 11 avril. Deux sujets ont effectué le test pendant dix minutes

chacun. Ils avaient déjà un certain bagage martial et ont une activité sportive régulière, ce qui leur conférait de l'assurance et de l'expérience en matière d'équilibre, d'explosivité et d'endurance face à l'effort.

35 Le premier sujet, Jérémy Belzons, qui a effectué son test à 10 h, est âgé de 35 ans, mesure 1 m 79 pour 63 kg – ce qui est grand par rapport à la moyenne de taille des hommes de l'époque – et a pratiqué les AMHE pendant un an. Il pratique régulièrement la course à pied, la randonnée et l'escalade (trois fois par semaine) et a fait pendant des années du badminton, des sports qui renforcent l'endurance, le rythme cardiaque et la puissance musculaire. L'escalade notamment est réputée pour solliciter un maximum de muscles simultanément, ce qui favorise le développement d'une puissance musculaire équilibrée des membres supérieurs [37].

36 Le second sujet, Mathieu Lallement, qui est passé à 14 h, est âgé de 34 ans, mesure 1 m 72 pour 68 kg. Il a fait de l'escrime moderne pendant plusieurs années, ainsi que le *bujinkan* (art martial japonais se pratiquant à mains nues et au bâton, qui se revendique descendre de la tradition martiale japonaise du *Budo*) durant trois ans. Il pratique assidûment les AMHE depuis 2021, suivant des cours plusieurs fois par semaine et ayant effectué des stages d'initiation et de perfectionnement dans différents clubs. Il a donc un bagage martial certain et varié, l'endurance pour un combat, l'habitude de construire son équilibre dans l'affrontement et une musculature construite pour l'explosivité dans un combat.

37 À leur arrivée, chacun a reçu un questionnaire sur l'épreuve à venir [38]. Celui-ci était divisé en deux parties. La première était à remplir avant l'expérimentation et la seconde après. Outre une présentation des sujets et de leur bagage martial, ces questionnaires visaient à déterminer comment ils appréhendaient l'exercice à venir. La seconde partie de ce questionnaire demandait aux participants de faire un retour sur leur expérience et de recueillir leur ressenti sur celle-ci.

38 Chaque sujet a ensuite été équipé. Les capteurs de mouvements et les électrodes ont été placés sur leurs membres et le masque de VO_2 ajusté à leur tête. L'expérimentation s'est faite pieds nus, ce qui était autant une nécessité pour l'usage de la plateforme de force qu'un

rapprochement historique, beaucoup de piétons parmi les moins fortunés qui composaient les bataillons de piquiers n'avaient alors pas les moyens de se fournir en chaussures. C'était l'élément un tant soit peu historique, le reste de l'équipement de captation étant par définition purement moderne et non martial [39].

39 La réflexion à partir des éléments produits par l'expérimentation a pu commencer dès le déroulement de celle-ci. Les entretiens avec les participants, synthétisés par les questionnaires évoqués plus haut, ont permis de récolter leur ressenti immédiat. Il en est ressorti que l'un comme l'autre jugeaient avoir sous-estimé la difficulté de la tâche. Aussi, le silence dans lequel s'est déroulée l'expérience est plus qu'un manque d'historicité, c'est une vraie limite psychologique, que nous avons pu constater en voyant les participants redoubler d'efforts dès qu'il était brisé pour les encourager.

40 Enfin, l'observation de leurs gestes au cours de l'expérimentation a rendu perceptibles l'installation de la fatigue et l'importance de la distance par rapport à la cible pour gérer son équilibre quand on manie une arme si longue qu'il est possible de se faire emporter par son inertie. Ainsi, Mathieu, pourtant plus expérimenté martialement que Jérémy, avait plus de mal à placer ses coups, car, étant plus petit, il devait davantage se déséquilibrer vers l'avant pour atteindre la cible. Sa prise sur le simulateur se rapprochait, au cours de l'expérience, du centre de gravité de celui-ci, ce qui réduisait d'autant sa portée et compliquait toujours plus son retour en place après l'estoc.

41 Ces observations à l'œil nu et ces retours d'expérience doivent ensuite être confrontés aux données collectées par les différents appareils, pour que des conclusions en soient tirées, que ce soit en validant les points de convergence ou en comprenant d'où viennent les potentielles différences.

Mesures effectuées par l'appareillage

42 Les variables observées pendant cette expérience étaient de différents types, afin d'appréhender le plus précisément possible la complexité de l'exercice corporel. Physiologiques, neurophysiologiques, cinématiques et biomécaniques, ces données

objectives étaient essentielles pour comprendre précisément ce que les corps avaient réalisé pendant l'expérimentation et pour confronter nos observations et les retours des participants avec des mesures concrètes sur les actions et l'état de leurs corps.

43 Grâce à l'utilisation d'électrodes d'EMG, nous avons pu récolter des données neurophysiologiques pour quantifier l'activité musculaire. Si, dans un premier temps, il avait été prévu de placer quatorze électrodes sur chaque sujet, ce qui est la norme pour ce genre de prise de mesure, la longueur de leur synchronisation individuelle avec l'ordinateur central le jour du test et l'ampleur du travail d'analyse qu'une telle quantité de données aurait nécessité nous ont forcés à descendre à six électrodes par sujet, réparties ainsi : biceps droit, biceps gauche, triceps droit, triceps gauche, deltoïde moyen droit et deltoïde moyen gauche. Il n'y a eu donc des mesures EMG que des membres supérieurs des participants.

44 Les données physiologiques qui permettent de mesurer l'intensité de l'effort fourni par un corps ont été recueillies par un masque respiratoire et des capteurs de l'activité cardiaque. Le premier servait à mesurer les échanges gazeux des participants, donc leur consommation d'oxygène ainsi que leur fréquence respiratoire. Les seconds mesuraient l'évolution du rythme cardiaque.

45 C'est la plateforme de force qui a collecté les données biomécaniques. Laissée à la même distance de la cible pour chaque participant, elle a permis de mesurer le déplacement en temps réel du centre de pression du corps, qui correspond à la projection dans un plan du centre de gravité du corps, ainsi que la force de pression des appuis des participants. Grâce à ces informations, nous avons pu voir la répartition du poids dans l'espace, comprendre comment les corps sont engagés dans l'action et mettre en évidence les situations où les sujets sont déséquilibrés dans leurs mouvements.

46 Les données cinématiques proviennent de la captation en 3D réalisée par les 43 capteurs répartis sur le corps de participants. Il est ainsi possible de reproduire numériquement les mouvements des membres en temps réel et dans l'espace, ce qui fournit donc des renseignements bruts sur les gestes réalisés, qui peuvent être analysés et utilisés dans de futurs travaux. Dans ce travail, ces données cinématiques ont surtout servi à déterminer la précision des

sujets, en calculant l'écart type entre un capteur sur le bout offensif du simulateur et un autre posé au centre de la cible.

47 Les capteurs de mouvements, les données de la plateforme de force et les électrodes EMG ont été synchronisés et traités en direct grâce au logiciel Qualisys Task Manager, un logiciel usuel dans cette discipline, qui nécessite une formation spécifique pour être utilisé.

48 C'est par le croisement entre ces mesures et les retours de participants que nous pourrons percevoir le lien entre expérimentation et sensorialité.

Les données récoltées : dialogue entre les ressentis récoltés des participants et les mesures réalisées

49 Les résultats bruts issus de ces expérimentations ont été traités par Lucas Ficheur et ses tuteurs, et exposés dans son mémoire de stage de master [40]. Il s'agissait d'exploiter les données issues des différents capteurs, de les analyser et d'interpréter ces résultats à partir des modèles physiologiques établis.

50 Dans l'ensemble, les données physiologiques montrent l'installation d'une fatigue physique, mais laissent supposer que celle-ci est moins importante que ce que les retours des sujets pouvaient laisser croire. La VO_2, qui mesure donc les échanges gazeux et met en évidence la consommation en oxygène du corps, augmente brusquement dans les trente premières secondes de l'exercice pour les deux sujets, puis continue à progresser, mais plus lentement et ce sans que la courbe ne finisse par former un plateau, c'est-à-dire sans qu'un maximum clair n'ait été atteint par l'un des participants [41].

51 Pour ce qui est des données récoltées par les EMGs, une diminution légère de la puissance musculaire est relevée sur la plupart des muscles observés, ce qui trahit une fatigue probable [42]. Cette diminution est plus marquée sur le deltoïde gauche du premier sujet, celui qui est moins habitué aux pratiques martiales. La main gauche était celle qui était la plus proche du centre de gravité de l'arme, et donc le bras gauche était davantage sollicité que le droit, surtout quand il s'agissait de lever l'arme avant de porter le coup, d'où la

mobilisation plus importante du deltoïde gauche. Le fait de ne pas avoir de position de repos véritable pour simuler la présence d'un premier rang de piquiers qui se serait tenu devant les participants est aussi une des raisons de la sollicitation de ce muscle en particulier. D'une manière plus générale, pour tous les capteurs EMG on constate, comme pour la VO_2, un brusque épuisement dans la première minute de l'exercice, puis une stabilisation avec une diminution de la puissance musculaire plus lente.

52 La plateforme de force montre une conservation de leur équilibre postural par les sujets pendant l'exercice. En préambule, ils avaient tous les deux appréhendé l'étroitesse de l'espace laissé à leur jeu de jambes, mais ils ont réussi à s'y tenir durant toute la durée de la prise de mesures. Cependant, le temps passant, un écart de plus en plus important des centres de pression peut être interprété comme dû à des moments d'instabilité, liés à l'accumulation de fatigue causée par l'effort.

53 La précision des sujets en fonction du temps a été définie par l'écart type entre le point d'impact du capteur au bout du simulateur et le capteur sur la cible. Pour les deux participants, l'erreur moyenne augmente au fil du temps, démontrant une baisse progressive de la précision du geste, ce qui peut être un signe de fatigue neuromusculaire qui s'accumule. Ces repères ont aussi permis de mesurer le nombre d'impacts réalisés par chaque sujet pendant les dix minutes d'expérimentation [43]. Dans les deux cas, le nombre d'impacts augmente au fil du temps. Cependant, le sujet 1, qui mesure 1 m 78, a effectué davantage de touches que le sujet 2, plus petit, ce qui a pu se constater dès l'expérimentation. En effet, grâce à cette différence de taille, le premier était plus stable, car son allonge plus importante lui donnait la possibilité de moins se déséquilibrer vers l'avant pour atteindre la cible, et le contact plus rapide avec celle-ci lui offrait un rapide retour à l'équilibre, la cible servant de point d'appui.

54 On peut supposer que, dans le cas d'un combat à la pique, la différence de taille entre les combattants est un facteur très important, même si la longueur de l'arme pourrait faire penser qu'elle compenserait ces écarts. Outre le fait que plus un combattant domine en taille son adversaire, plus il gagne de l'allonge, sa zone

de danger [44] étant plus importante que sa zone de sécurité [45], ce qui lui donne l'initiative dans l'affrontement. Quand il s'agit de manier des armes aussi volumineuses, plus vite on rencontre un obstacle à la trajectoire de son arme, plus rapidement on peut se restabiliser et reprendre l'assaut. L'expérimentation a montré une autre dimension du jeu des distances – cet enjeu de stabilisation par la percussion d'un obstacle – au cœur de la pratique de tous types de combat au corps à corps, en révélant des réalités mécaniques peu ou pas présentes dans les écrits.

55 Ces résultats mettent en évidence la performance qu'est le combat à la pique, *a fortiori* réalisé pendant plusieurs minutes. La rapide accumulation de la fatigue durant la première minute, traduite à travers la VO_2 et les EMG, peut laisser penser qu'en cas d'affrontement symétrique, les premiers instants sont déterminants et qu'un parti doit rapidement prendre le dessus sur l'autre, pour peu que certains de ses membres soient un peu plus endurants ou mieux reposés.

*

> Un mot, pour tout dire, domine et illumine nos études : comprendre. Ne disons pas que le bon historien est étranger aux passions ; il a du moins celle-là [46].

56 Ce passage de l'*Apologie pour l'histoire* de Marc Bloch résume en bonne partie le « pourquoi » recourir à l'expérimentation pour répondre à des problématiques historiques : pour comprendre. Comprendre l'usage et l'usure de ces combattants, l'expérience individuelle produite par l'interaction entre le corps actif et son environnement immédiat. Or, l'expérience d'une corporalité, c'est d'abord un ressenti, une subjectivité. C'est donc quelque chose qui doit être vécu, et ce vécu doit être observé, analysé méthodiquement pour produire de la connaissance scientifiquement valable.

57 Concernant ce sujet en particulier, la compréhension des sensorialités physiques et le recours à l'expérimentation pour

justement les saisir sont centraux. Le combat est l'apogée de la guerre de l'époque moderne. Souvent évité, résolu en moins d'une heure, il peut être décisif pour l'ensemble d'une campagne de plusieurs mois. Or, nos savoirs sur les protagonistes de ces quelques minutes et leurs actions qui construisent l'événement bataille ou combat restent parcellaires et vagues. C'est un manque important pour notre compréhension plus globale des guerres anciennes et par corollaire des cultures dans lesquelles elles ont pris place.

58 Pour dépasser le silence des sources sur les ressentis des corps des acteurs historiques, expérimenter leurs gestes, leurs efforts et leurs souffrances dans un cadre contrôlé scientifiquement peut fournir à l'historien des données matérielles extrapolables aux réalités des époques passées. Il ne s'agit pas d'affirmer reproduire exactement en laboratoire l'état physiologique et psychologique d'un combattant du XVIe siècle, mais d'apporter de nouveaux éléments pour éclaircir davantage les sources historiques.

59 La construction de ce protocole a été la démonstration de la pertinence de cette association de sources de différentes natures pour tenter de se rapprocher du geste, les chroniques renseignant sur la durée de l'effort, les pièces du livre de Joachim Meyer permettant de construire un mouvement martialement cohérent, et l'iconographie issue du livre de combat ou des représentations de batailles servant d'appui à la construction du mouvement et à communiquer plus aisément aux participants ce qui était attendu.

60 Cette expérimentation, réalisée sur seulement deux sujets dans le cadre d'une thèse et étant l'objet d'un stage de master 1 en biomécanique, a d'abord un caractère exploratoire, sur lequel il convient d'insister. L'échantillon est trop faible pour pouvoir en tirer sereinement des conclusions, et divers éléments contextuels qui auraient pu être simulés (comme la fatigue précédant le combat, l'univers sonore, des ripostes adverses, etc.) permettraient d'étayer les hypothèses formulées à partir des données récoltées.

61 La collaboration a été très fructueuse. Le travail a été très important pour Lucas Ficheur et ses tuteurs, faute de travaux précédents portant sur cette problématique sur lesquels ils auraient pu s'appuyer pour construire un protocole réalisable et pertinent. Ce manque est une preuve du fait que cette approche de la recherche reste encore à

construire et pourrait être reproduite sur un échantillon plus grand, avec d'autres appareillages de mesures selon les problématiques soulevées. De plus, l'instauration d'un dialogue interdisciplinaire dans le temps a enrichi la démarche de recherche grâce à d'autres perspectives scientifiques, ce qui a mis en évidence de nouvelles interrogations et conduit à reformuler d'anciennes problématiques autour de la physiologie de ces combattants.

APPENDIX

Annexes

Questionnaire remis aux participants des essais à la pique tenus le 14 avril 2025

Avant l'essai

Âge :

Taille :

Sexe :

Poids :

1) Quel est votre bagage martial (quel sport/activité pratiqué, pendant combien de temps, à quelle fréquence…) ?

2) Sur les repères suivants, indiquez comment vous évaluez : [il est demandé aux répondants de placer leur évaluation sur une échelle de « faible » à « fort » pour chaque caractéristique]

Votre précision ?

Votre endurance ?

Votre équilibre ?

3) Comment appréhendez-vous la difficulté de l'exercice ?

Après l'essai

1) À combien estimez-vous votre fatigue sur l'échelle suivante (échelle de Borg) ?

Échelle de perception de l'effort	
6	Pas d'effort
7	
8	
9	
10	
11	Léger
12	
13	Assez difficile
14	
15	Difficile
16	
17	Très difficile
18	
19	
20	Effort maximal

2) Qu'est-ce qui vous a paru le plus difficile durant l'exercice (continuité, précision…) ?

3) L'exercice a-t-il correspondu à ce que vous aviez imaginé ? Quelles sont les plus grandes différences avec ce que vous anticipiez ?

4) Combien de temps maximum penseriez-vous pouvoir tenir le drill en restant efficace ?

5) Avez-vous d'autres remarques à faire ?

NOTES

1 John Keegan, *Anatomie de la bataille : Azincourt 1415, Waterloo 1815, La Somme 1916*, trad. Jean Colonna, Paris, Robert Laffont, 1993 [1976], p. 85.

2 John Coles, *Experimental Archeology*, New York, Academic Press, 1979, cité dans Annick Coudart, « L'archéologie expérimentale : quelques aspects de l'expérience anglaise », *Nouvelles de l'Archéologie*, nº 3, 1980, p. 76.

3 Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public, *Le combattant au Moyen Âge*, 2e édition, Paris, Publications de la Sorbonne, 1995 [1987], https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k33220348.texteImage.

4 Victor Davis Hanson (dir.), *Hoplites: The Classical Greek Battle Experience*, Londres, Routledge, 1993, https://doi.org/10.4324/9780203423639.

5 Daniel Jaquet, « "To arm oneself with good body armor and suitable weapons": Experimenting armored fighting », dans Dierk Hagedorn, Bartolomiej Walczak, *Gladiatoria, New Haven - Ms U860.F46.1450*, Herne, VS-Book, 2015; Daniel Jaquet, Vincent Deluz, « Moving in late medieval harness: Exploration of a lost embodied knowledge », *Journal of Embodied Research*, vol. 1, nº 1, 2018, http://doi.org/10.16995/jer.7.

6 Tobias Capwell, Alan Williams, « An experimental investigation of late medieval combat with the couched lance », *Journal of the Arms and Armour Society*, vol. 22, nº 1, 2016, p. 2-29.

7 Pierre-Henry Bas, « Le combat à la fin du Moyen Âge et dans la première modernité : théories et pratiques », thèse de doctorat en histoire, sous la direction de Bertrand Schnerb, Lille, université Lille 3, 2015, https://doi.org/10.70675/f98ecbe4z959dz4fd7z9aa1z3846f6f4e1f6 ; Pierre-Alexandre Chaize, « Les arts martiaux de l'Occident médiéval : comment s'écrit et se transmet un savoir gestuel à la fin du Moyen Âge », thèse de doctorat en histoire, histoire de l'art et archéologie, sous la direction de Bruno Laurioux, Paris, université Paris-Saclay, 2016, https://doi.org/10.70675/ae196424z03cbz47d1zbaf8zb7ef4d28582e ; Gilles Martinez, « Des gestes pour combattre. Recherches et expérimentations sur le combat chevaleresque à l'époque féodale : l'exemple du Roman de Jaufré (Paris, BnF, ms. fr. 2164) », thèse de doctorat en histoire médiévale, sous la direction de Daniel Le Blévec et Martín Alvira Cabrer, Montpellier, université Montpellier 3, 2018, https://doi.org/10.70675/55cd839bzc010z4ba8z9505zcb709a71e0e4 ; Guillaume Reich,

« Traces d'utilisations et mutilations sur les armes laténiennes : l'exemple des armes du site de La Tène conservées au Laténium », thèse de doctorat en archéologie, sous la direction d'Anne-Marie Adam et Marc-Antoine Kaeser, Neuchâtel, université de Neuchâtel, 2018 ; Lois Forster, « Chevaliers et hommes d'armes dans l'espace bourguignon au XVe siècle », thèse de doctorat en histoire médiévale, sous la direction de Bertrand Schnerd, Lille, université de Lille, 2018, https://doi.org/10.70675/97ef2b5dz9a1cz420ez8628za1060123f422 ; Julien Garry, « L'escrime de guerre dans l'armée française, de la Révolution à la Première Guerre mondiale : pratique et théorie du corps à corps dans la guerre moderne », thèse de doctorat en histoire, sous la direction de Philippe Poirrier et Hervé Drévillon, Dijon, université de Bourgogne Franche-Comté, 2024, https://doi.org/10.70675/d9fdfeebz5fe5z48dfzbb65z741c8994c244.

8 Graham N. Askew, Federico Formenti, Alberto E. Minetti, « Limitations imposed by wearing armour on medieval soldiers' locomotor performance », *Proceedings: Biological Sciences*, vol. 279, nº 1729, 2012, p. 640-644, https://www.jstor.org/stable/23068671.

9 Stéphane Gal (dir.), *Des chevaliers dans la montagne*, Grenoble, UGA Éditions, 2021.

10 Motjaba Mohammadalizadeh, Suraj Jaiswal, Scott Semken *et al.*, « Kinematic and physiological analysis of medieval combat sport using motion analysis, blood lactate measurement, and heart rate monitoring: A case study », *Sensors*, vol. 11, nº 24, 2024, https://doi.org/10.3390/s24113443.

11 Ces sources sont celles étudiés pour ma thèse et qui se rapportent aux combats martiaux des guerres d'Italie : Jehan d'Authon, *Chroniques de Louis XII, quatre tomes*, Société de l'histoire de France, H. Laurens, 1889 ; Martin Bellay, *Les mémoires de messire Martin Du Bellay, seigneur de Langey. Contenans le discours de plusieurs choses advenues au Royaume de France, depuis l'an M.D.XIII. jusques au trespas du Roy François premier, auxquels l'Autheur a inséré trois livres, & quelques fragmens des Ogdoades de Messire Guillaume du Bellay, Seigneur de Langey, son frère*, Paris, Abel l'Angelier, 1586, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8705571n/f1.item ; Symphorien Champier, *Les gestes ensemble la vie du preulx Chevalier Bayard*, 2e édition, Paris, Imprimerie Nationale, 2005 [1536] ; Philippe de Commynes, *Mémoires sur Charles VIII et l'Italie*, Paris, Flammarion, 2002.

12 Joachim Meyer, *The art of combat, a German Martial Art Treatise of 1570*, trad. Jeffrey L. Forgeng, Frontline Book, 2015.

13 Pour plus d'éléments sur la tradition liechtenaurienne, voir Pierre-Henri Bas, *op. cit.* ; Pierre-Alexandre Chaize, *op. cit.*, ainsi que Pascal Brioist, Hervé Drévillon, Pierre Serna, *Croiser le fer. Violence et culture de l'épée dans la France moderne (XVIe-XVIIIe siècle)*, Paris, Champ Vallon, 2002.

14 Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (dir.), *Histoire du corps, vol. 1. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Seuil, 2005, p. 110.

15 Fabrice Cognot, *Arts de combat, Théories & pratiques en Europe, XIVe-XXe siècle*, Paris, AEDEH, 2011, p. 118.

16 Laurent Henninger, « La nouvelle histoire-bataille », *Espaces Temps*, nº 71-73, 1999, p. 38.

17 Jehan d'Authon, *op. cit.*

18 Robert III de La Marck, *Mémoires du maréchal de Florange, dit le Jeune Adventureux*, Paris, H. Laurens, 1913-1924.

19 Blaise de Monluc, *Commentaires, 1521-1576*, Paris, Gallimard, 1964.

20 Symphorien Champier, *op. cit.*, p. 133.

21 Blaise de Monluc, *op. cit.*, p. 60.

22 Voir note 11.

23 Daniel Jaquet, *Combattre au Moyen Âge, une histoire des arts martiaux en occident, XIVe-XVIe siècle*, Paris, Arkhê, 2017.

24 Fabrice Cognot, « L'armement médiéval : les armes blanches dans les collections bourguignonnes, Xe-XVe siècles », thèse de doctorat en archéologie, ethnologie, préhistoire, sous la direction de Paul Benoit, Paris, université Panthéon-Sorbonne Paris 1, 2013, https://dx.doi.org/10.70675/15f42213z3969z4c79zb918zf6dd7374be49.

25 Abréviation d'électromyogramme, c'est une technique utilisant des courants électriques pour étudier la fonction des nerfs et des muscles.

26 Voir annexe 1.

27 Joachim Meyer, *op. cit.*, p. 266-275. Les pièces citées plus bas sont issues des traductions de Thomas Rivière, disponibles sur son site : lectureetcombat.home.blog.

28 « Zu deren schicke dich also standt mit dem lincken Fuß vor / und halte das hinder ort deines Spieß mit der Rechten hand / an der Rechten weiche / und mit der Lincken fuhre denselbigen mit dem vordern theil ubersich vor dir her. » *Ibid*, p. 270.

29 « Wann du im zufechten mit dem Lincken fuß vorkommest / und hast deinen Spieß vor deiner Lincken hand auff deiner Lincken achsel ligen / wie dir dann solches an dem obern Bilde zur Rechten hand / in der Figur: furgebildet / so hastu es recht gemacht / magst also hierauß Fechten / wie du hernach gelehrt wirst. » *Ibid*, p. 270.

30 « Fuhre deinen Spieß in der Oberhut / auff deiner Lincken achsel davon hievor gelehrt / gibe also deinem Spieß vornen einen heimlichen schwung und trit under des mit deinem Lincken fuß furt stoß also mit diesen furtrit (dieweil dein Spieß noch im vorigen schwung ubersich fleugt) fur dir hin gegen seinem gesicht also das deine beide arm nach ende des stoß auff das weitest außgestreckt seyen indes dieweil dein Spieß wider vnersich gegen der erden sinckt / soltu mit dem Lincken fuß noch ferner furttretten und dein Spieß (ehe dann er volkommen zu der erden gesuncken ist) mit beyden henden wider zu dir ziehen auch dein obern leib dem Spieß noch undersich sencken. » *Ibid*, p. 272

31 À ce sujet, le relevé des coups occasionnés et de leur localisation en fonction de l'arme, qui sont mentionnés dans la littérature témoignant d'épisodes de combat, ne comprend explicitement que des coups de piques portés au bras (2/11) et aux jambes (2/11). La majorité des coups évoqués ont un point d'impact inconnu.

32 Jacques de Mailles, *La très joyeuse et très plaisante histoire du gentil seigneur de Bayart écrite par son loyal serviteur*, Paris, Renouard, 1878 [1527], p. 342.

33 *Ibid*, p. 340.

34 À titre d'exemple, un match de boxe anglaise se compose de douze rounds de trois minutes, avec une minute de pause entre chaque, le judo et le kendo s'organisent en manche de cinq minutes, rejouables en cas d'équité, cinq minutes aussi pour la boxe thaïe dont les rencontres comprennent trois rounds, et l'escrime moderne se fait en trois manches de trois minutes.

35 Stéphane Gal, « Comprendre l'histoire par le corps et par la montagne », dans Stéphane Gal (dir.), *op. cit*, p. 107.

36 Laurent Hablot, Laurent Vissière (dir.), *Les paysages sonores du Moyen Âge à la Renaissance*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.

37 Guillaume Levernier, « Déterminants biomécaniques de la performance en escalade : étude de la force des membres supérieurs et de la relation

force-vitesse chez les sportifs de haut niveau », thèse de doctorat en sciences du sport et du mouvement humain, sous la direction de Guillaume Laffaye, université Paris-Saclay (COMUE), 2019, https://doi.org/10.70675/e7a8850dz7c3ez4b08zb09eze18b94fb4ff6.

38 Voir annexe 1.

39 Voir annexe 2.

40 La synthèse des résultats de cette expérimentation est tirée du mémoire de stage de master de Lucas Ficheur : Lucas Ficheur, « Rapport de stage, Stage de recherche au sein du laboratoire GIPSA-Lab », sous la direction de Nicolas Termoz, Violaine Cahouet, Franck Quaine, Grenoble, 2025.

41 Voir annexe 3.

42 Voir annexe 4, qui présente les évolutions du deltoïde du premier sujet et du biceps gauche du second sujet, parce qu'ils sont les éléments les plus significatifs tirés des graphiques.

43 Voir annexe 5, figure B.

44 Zone dans laquelle, avec son arme, le combattant peut atteindre son ennemi, où il est un danger pour ce dernier.

45 Zone dans laquelle un combattant ne peut pas être touché par l'arme de son ennemi.

46 Marc Bloch, *Apologie pour l'histoire, ou Métier d'historien*, Paris, Armand Colin, 1993 [1949], p. 159.

ABSTRACTS

Français

Depuis une trentaine d'années, la recrudescence de travaux sur les pratiques militaires au début de l'époque moderne, initiée par les *war studies*, a permis de mieux appréhender les réalités de la guerre au XVIe siècle. La pratique et la transmission des arts martiaux à la fin du Moyen Âge ont commencé à être étudiées, en France, à partir du début des années 2000. L'expérimentation à l'origine de cet article est le fruit d'un travail de recherche commencé en 2021, portant sur la pratique du combat martial et le corps des combattants durant les guerres d'Italie (1494-1559). Il s'inscrit dans cet intérêt renouvelé pour l'histoire militaire et tient compte de l'usage des corps dans ces affrontements et des conséquences physiologiques et psychologiques de ceux-ci. L'ensemble des gestes étudiés ici s'appuie sur des éléments théoriques tirés du traité de combat de

Joachim Meyer, qui compte parmi les ouvrages les plus détaillés et les plus didactiques concernant la transmission des gestes dans le corpus étudié dans le cadre de cette recherche, et qui a été adapté pour correspondre à la réalité du guerrier. Or, étudier ces questions, c'est souvent se confronter au silence des sources. La guerre est un moment de grande incertitude et retrouver le geste martial qui y est exécuté est une tâche difficile, qui nécessite le croisement de sources diverses et une certaine extrapolation. Pour compenser ces manques, ce travail de recherche historique a été complété par une expérimentation biomécanique réalisée en partenariat avec les équipes du Gipsa Lab. Le but est de comprendre comment le corps effectue les gestes du combat, quelles limites le combattant rencontre et quel effort cet exercice représente pour lui. Construire ce protocole et l'appliquer ont nécessité un travail de fond, réalisé avec une équipe d'enseignants-chercheurs du Gipsa Lab, dont les sujets de recherche avaient trait aux problématiques qui pouvaient relever du combat au corps à corps.

English

In the last thirty years, a resurgence in studies of the military practices of the start of the modern period – initiated by the war studies – has allowed for a better understanding of the realities of war in the 16th century. Studies on the practice and transmission of martial arts at the end of the Middle Ages started, in France, in the beginning of the 2000s. The experiment that inspired this article is based on is the culmination of four years of research work on the practice of martial combat and the fighter's anatomy during the Italian Wars (1494-1559). It is part of this renewed interest in military history, taking into account the use of one's body during a fight, and the associated physiological and psychological consequences. The set of gestures studied here is based on theoretical pieces coming from Joachim Meyer's fighting book, which is one of those most detailed and didactic works addressing the transmission of gestures in the studied corpus for this research, adapted to correspond to a warrior reality. However, studying these topics often implies facing the silence of the written sources. War is a moment of great uncertainty, and reconstructing the martial gestures performed is a difficult task that requires the cross-referencing of diverse sources and a degree of extrapolation. To compensate for these gaps, this historical research project was supplemented by a biomechanical experiment conducted in partnership with the teams of the Gipsa-lab. The aim was to understand how the body performs combat movements, what limitations the fighter encounters, and what level of effort this activity demands. Designing and implementing this protocol required extensive groundwork carried out with a team of researchers and lecturers from the laboratory, whose research topics related to issues connected with hand-to-hand combat.

INDEX

Mots-clés
combat, Renaissance, expérimentation, biomécanique, sensorialité, effort, corps

Keywords
fight, Renaissance, experimentation, biomechanics, sensory experience, effort, body

AUTHORS

Marine Haurillon
Doctorante au LARHRA
IDREF : https://www.idref.fr/299852946

Lucas Ficheur
Masterant STAPS Parcours Entraînement et Optimisation de la Performance Sportive (EOPS), Université Grenoble Alpes
IDREF : https://www.idref.fr/300095090

Reconstituer le paysage d'une usine disparue. La dimension sensorielle dans le projet Techn'hom Time Machine

Recreating the Landscape of a Factory that no Longer Exists: The Sensory Dimension of the Techn'hom Time Machine Project

Audrey Colonel-Coquet, Marina Gasnier, Cyril Lacheze and Érika Wicky

DOI : 10.35562/theia.781

Copyright
CC BY-NC-SA 4.0

OUTLINE

Techn'hom Time Machine, un projet polysensoriel
  Les sources disponibles
  Reconstituer une usine en 4D
  Les premières pistes sensorielles
L'intégration de l'olfaction dans le projet
  Identifier l'environnement olfactif
  Reconstituer et transmettre les odeurs aux publics
  Évoquer les odeurs par l'écrit
Les premiers résultats : la teinturerie
  Bâti, aménagement et activités
  L'ambiance olfactive de la teinturerie
  Reconstituer l'odeur de la teinture

TEXT

1 Le projet Techn'hom Time Machine, conduit depuis 2019 par Marina Gasnier et Cyril Lacheze au sein de l'université de technologie de Belfort-Montbéliard (UTBM)[1], s'inscrit dans le mouvement des humanités digitales et plus particulièrement des Time Machines. Ceux-ci visent à reconstituer numériquement des paysages, villes ou environnements du passé, dans la même idée que la Venice Time Machine, initiée en 2012, ou celle de Paris[2]. Techn'hom Time Machine se concentre pour sa part sur la ville de Belfort (Franche-Comté), et plus spécifiquement sur son quartier industriel historique, actuellement connu sous le nom de Techn'hom. Cet espace

périphérique au centre historique, peu occupé mais traversé par une voie ferrée vers 1858, a accueilli dès 1879 les succursales de deux entreprises cherchant à conserver une implantation en France suite à l'annexion de Mulhouse, où se situait leur siège, par l'empire allemand : la Société alsacienne de constructions mécaniques (SACM), productrice de machines industrielles et de locomotives, et la filature de coton Dollfus-Mieg et Compagnie (DMC). La première, devenue Alstom, poursuit son activité encore aujourd'hui. Les locaux belfortains de la seconde ont fermé en 1959. Ils ont été repris par l'entreprise informatique Bull jusqu'en 1992, puis transformés en Technpôle un an plus tard et enfin, en 2005, en un parc d'activités accueillant plusieurs dizaines d'entreprises des secteurs secondaire et tertiaire, ainsi que des établissements d'enseignement et de recherche, dont des locaux de l'UTBM.

2 En contraste avec la plupart des Time Machines, le projet Techn'hom Time Machine porte sur un territoire industriel. Cette spécificité a conduit à son inclusion, depuis 2020, dans le projet ANR Lab in Virtuo, lequel vise à développer des environnements virtuels intelligents réalistes sensoriels (EVIRS) reconstituant des métiers ou environnements industriels historiques [3], comme les forges de Brest. Il s'agit donc d'une approche complémentaire à celle des Time Machines classiques, orientée vers le patrimoine [4] et l'histoire industrielle et technique, visant à améliorer la transmission des connaissances au public dans ces secteurs et à offrir un outil supplémentaire d'élicitation des savoirs pour les professionnels de ces métiers ou les historiens spécialisés. Cette démarche met l'accent sur les aspects sensoriels, dont l'importance a de manière générale été notée dans les différentes formes de reconstitutions de paysages ou d'environnements historiques [5], indispensables pour une compréhension fine.

3 Le projet Techn'hom Time Machine vise donc à proposer une histoire totale [6] et une reconstitution en 4D (3D avec évolutions temporelles) du quartier industriel de Belfort (les usines, l'environnement et les habitations ouvrières proches), accessibles dans l'immédiat par l'intermédiaire d'un écran, avec pour certaines machines un portage en réalité augmentée, et possiblement dans le futur en réalité virtuelle. Les travaux se focalisent dans un premier temps sur la filature DMC, dans une optique interdisciplinaire. Autour

d'un noyau formé d'enseignants-chercheurs en histoire, informatique et mécanique, ils intègrent les étudiants de l'UTBM dans la réalisation de certains sous-ensembles du projet. Les travaux de modélisations de l'architecture des bâtiments, de techniques et de mécaniques, de personnages dans l'espace et d'ingénierie des connaissances sont traités sur des logiciels spécifiques en lien avec les enseignants spécialistes de chaque domaine, avant une intégration finale sur le moteur de jeux vidéo. Le projet est envisagé sur le long terme. Il nécessite encore plusieurs années de développement pour maximiser à la fois la précision des modélisations, les capacités d'exploration des différents aspects susceptibles de constituer l'environnement virtuel, et la portée formative des projets pour le public étudiant de l'université.

4 Le travail sur les aspects sensoriels demeure plus expérimental, ayant fait l'objet de moins d'études tant théoriques que pratiques. Il peut, dans certains cas, être facilité par les fonctionnalités des outils employés, comme le moteur de jeu vidéo : c'est le cas de l'éclairage et de la luminosité des ateliers, qui peuvent être étudiés de manière concrète à partir de la modélisation des bâtiments, de leurs fenêtres et de leurs sources d'éclairages propres (documentées par les sources historiques) et en positionnant et en réglant la source lumineuse représentant le soleil à l'endroit voulu selon le jour et l'heure souhaités. Les autres aspects requièrent en revanche des moyens de modélisation et de rendu dépassant les cadres habituels des humanités numériques, en plus de procédures d'étude spécifiques, nécessitant l'intervention de chercheurs spécialistes, comme l'aspect sonore, objet d'une collaboration avec Mylène Pardoen, archéologue du paysage sonore (maison des sciences sociales et des humanités de Lyon). Le traitement des aspects haptiques, de la température ou de l'humidité du lieu demeurent plus prospectifs. En revanche, la dimension olfactive progresse avec l'intégration dans le projet d'Érika Wicky et Audrey Colonel-Coquet. Le présent article offre un état préliminaire des travaux effectués sur ce sujet et présente les pistes de développement envisagées dans le cadre de l'environnement virtuel. Si les odeurs s'avèrent parfois fondamentales pour l'identité des lieux [7], leur prise en considération apporte également au projet une connaissance plus fine des matières premières employées, des processus techniques ou encore du fonctionnement des machines, et

en enrichit la dimension patrimoniale, notamment au travers de l'identification des usines à certaines odeurs.

5 Tout d'abord, nous examinerons l'ensemble des aspects sensoriels du projet Techn'hom Time Machine et leurs modes de réalisation techniques. Ensuite, nous présenterons les premières pistes développées quant à l'intégration des aspects olfactifs dans la reconstitution. Enfin, nous nous focaliserons sur le cas d'étude de la teinturerie de la filature DMC.

Techn'hom Time Machine, un projet polysensoriel

Les sources disponibles

6 Intégrer les activités industrielles à la reconstitution du quartier suppose le recours à un corpus de sources vaste, hétérogène et pointu sur le plan technique. Les bâtiments encore debout renseignent sur leur architecture, caractéristique de la construction industrielle de la fin du XIXe et du début du XXe siècle. Parmi la vingtaine de constructions en place à la fermeture de la filature DMC en 1959, une douzaine sont présentes dans le paysage actuel, dont tous les bâtiments principaux. Cependant, l'intérieur et quelques façades extérieures ont été modifiés. Les machines qui s'y trouvaient n'existent plus et les possibilités d'enquêtes orales auprès d'anciens employés sont réduites, plus de 60 ans après la fermeture.

7 Les archives sont donc le seul moyen d'accès à de nombreux pans de l'activité, en plus des sources imprimées renseignant de manière globale sur l'industrie. Les sources conservées aux archives départementales et municipales constituent un premier ensemble de quelques dizaines de cotes concernant les permis de construire, dossiers d'établissements classés et autres fonds publics. Il aurait toutefois été impossible de reconstituer plus qu'une idée générale du bâti ancien sans les archives de l'entreprise, conservées aux archives municipales de Mulhouse. Bien que l'inventaire demeure partiel, nous avons identifié une cinquantaine de livres de fabrication, environ 700 plans de machines et plusieurs centaines de cotes ayant trait à la gestion de l'activité, du personnel et des processus techniques. Ce

corpus est complété par des fonds de la SACM, conservés au même centre ainsi qu'aux archives départementales du Territoire de Belfort, l'entreprise ayant fourni une partie importante des machines de DMC (192 des 535 machines utilisées de la phase d'ouverture des balles de coton à la torsion finale du fil, soit un tiers de l'équipement).

Reconstituer une usine en 4D

8 Outre les archives historiques, la constitution de la maquette virtuelle fait appel à une diversité de méthodes et de compétences justifiant l'interdisciplinarité du projet. Les bâtiments sont modélisés sur le logiciel de *building information modeling* (BIM) Revit, avant intégration dans l'environnement Unity, impliquant des retouches de détails (en particulier avec l'outil ProBuilder) pour affiner la représentation et l'animation des éléments mobiles (fenêtres, portes…). Un point crucial est la réalisation des textures : pour améliorer la précision et permettre de les modifier (évolutions du bâtiment, inclusion de nouvelles données historiques…), nous utilisons pour les murs non pas des éléments génériques répétés, mais des textures uniques créées spécifiquement pour chacun d'eux à l'aide d'un logiciel de dessin vectoriel (Inkscape). Cette méthode permet de préciser et modifier à volonté l'apparence et les couleurs de chaque pan de mur, assurant que les appareils de briques représentés sont conformes à la réalité. Elle est en revanche consommatrice de temps de réalisation manuelle et de puissance de calcul.

9 Les machines sont modélisées sur des logiciels de conception assistée par ordinateur (CAO – Catia, Fusion 360 ou Blender, au choix des étudiants) pour s'assurer d'une bonne compréhension et restitution de leur mécanisme, qui nécessitent une rétro-ingénierie partielle ou totale. Les animations de ces logiciels n'étant pas compatibles avec Unity, il faut les recréer ensuite, ce qui implique une prise en compte dès l'origine de ces deux étapes (et une hiérarchisation adaptée des pièces). Elles sont là encore gourmandes en puissance de calcul, surtout lorsque sont intégrées à la scène virtuelle les dizaines, voire centaines de machines constituant une usine. Le mobilier, les objets et les mécanismes les plus simples sont modélisés sur Blender, permettant un travail plus approfondi sur leur

texture et leur couleur. Les personnages sont quant à eux dérivés de modèles commerciaux préexistants. Les animations courantes (marcher, parler…) peuvent y être appliquées à partir de bases de données de mouvements ouvertes, mais les animations techniques (travail sur les machines) doivent être reconstituées manuellement.

10 Parallèlement à ces aspects de modélisation des éléments historiques dans l'environnement virtuel, les informations à leur sujet sont stockées dans une base de données *triplestore*. Les bases de données relationnelles traditionnelles étant peu adaptées à la description de grands systèmes historiques, celle-ci nous donne la possibilité de caractériser les relations entre les différentes entités renseignées. Elle fait appel à une ontologie appuyée essentiellement sur le modèle conceptuel CIDOC-CRM, développé pour le patrimoine culturel, et est stockée sur une instance du logiciel Omeka-S déployée sur un serveur universitaire. Un script développé dans Unity permet d'appeler et afficher les données stockées lorsque le visiteur interagit avec un élément de la reconstitution. Le recours à une intelligence artificielle ayant accès uniquement à cette base de données est envisagé pour permettre une présentation plus vivante des informations, par exemple par l'intermédiaire d'un « Agent Conversationnel Autonome [8] » pouvant servir de guide virtuel au visiteur.

11 L'intégration de l'ensemble de ces éléments dans un unique environnement virtuel sur Unity (ou un autre moteur de jeu, comme Unreal Engine) suppose une capacité de stockage et une puissance de calcul importantes. Ceci n'est pas propre au moteur final : le logiciel Revit atteint par exemple ses limites en matière de gestion des textures avec les grands modèles de bâtiments. Pour alléger la charge lors de la visite de l'environnement virtuel, des stratégies d'optimisation sont développées, en prévoyant par exemple des niveaux de détail changeants selon la distance de rendu (LOD, pour *level of detail*). Il convient également d'anticiper les fonctionnalités attendues d'une telle Time Machine et de construire le projet en conséquence, avec des scripts spécifiques : par exemple, disposer d'une frise chronologique pour se déplacer dans la quatrième dimension (supposant de prévoir une gestion de l'affichage ou non des éléments en fonction de la date choisie), prévoir l'affichage des informations issues de la base de données, pouvoir définir les rôles

des personnages ou encore permettre au visiteur d'actionner les machines. Celui-ci a d'ailleurs la possibilité d'endosser différents rôles, tant celui d'un avatar se déplaçant librement dans le monde virtuel sans avoir d'impact dessus, que celui d'un ouvrier (adulte ou enfant, ce qui implique de prévoir un avatar plus petit), d'un contremaître ou encore d'un dirigeant.

12 Enfin, les fonctionnalités doivent pouvoir être adaptées selon les modalités de consultation : sur un grand écran dans une salle fixe, avec un casque de réalité virtuelle ou augmentée, sur un équipement personnel *via* Internet… Actuellement, le projet Techn'hom Time Machine utilise un grand écran, pour une lisibilité accrue avec un mode de consultation sur ordinateur, couplé à un casque de réalité augmentée pour projeter les machines les plus intéressantes dans l'espace physique en dimensions réelles. Le visiteur peut interagir avec elles ou se déplacer autour, voire à l'intérieur. Nous allons par ailleurs amorcer un portage de l'environnement sur casque de réalité virtuelle pour améliorer l'immersion.

Les premières pistes sensorielles

13 Les reconstitutions sensorielles devraient être intégrées dans cet environnement logiciel. En premier lieu, certains aspects visuels de la représentation doivent être spécifiquement travaillés, en particulier la coloration, ne serait-ce que pour reproduire les bâtiments et les machines au plus proche de la réalité, ainsi que pour représenter leur vieillissement ou différentes phases de peinture. La réalisation des textures sur mesure offre des possibilités accrues de colorisation. Puisque chaque brique des murs est modélisée séparément et correspond à une brique réelle, il est théoriquement possible de coloriser chaque élément comme son équivalent concret, autant que les sources (bâtiments existant ou photographies couleur) permettent de le déterminer. Il convient d'être attentif aux biais pouvant apparaître dans la détermination de la colorimétrie, tant à cause de la taphonomie [9] qu'en raison du rendu des couleurs sur les prises de vue. Si la reconstitution d'une couleur originelle n'est pas chose aisée, il convient de chercher à assurer au mieux le rendu virtuel des données disponibles, notamment par l'intermédiaire de nuanciers.

Une réflexion similaire peut être réalisée pour les sources lumineuses naturelles et artificielles (lampes à pétrole, à gaz ou encore électriques), mais aussi pour les surfaces laissant passer les rayons lumineux, autrement dit les différentes surfaces vitrées traversées. Des études sur le type de lumière générée (intensité, couleur, caractère stable ou tremblant, ombres projetées…) comme sur les caractéristiques des surfaces translucides (le verre ancien pouvant contenir des imperfections et présenter une certaine opacité) sont à développer, notamment à partir de collections patrimoniales.

14 La perception des sons constitue la seconde piste de travail sensorielle évidente. Leur intégration est prévue dans les moteurs de jeu. Cette tâche demande des choix méthodologiques réfléchis. Il convient d'abord de déterminer le niveau de précision de la restitution sonore : cherche-t-on à rendre un son d'ensemble d'un atelier, celui d'une machine (ou d'un groupe de machines), d'un humain ou d'un objet séparément, voire à aller encore plus dans le détail en enregistrant les sons de chaque sous-ensemble des mécanismes ? Cette dernière option est justifiée dans un tel contexte : les ouvriers sont en effet capables de juger du fonctionnement des différentes pièces de la machine en les écoutant individuellement. Le choix peut être guidé par la disponibilité des sources sonores subsistantes : il est possible de considérer que l'archéologue du sonore n'est pas censé inventer ou reconstituer une source qui aurait définitivement disparu, ou à l'inverse qu'une tentative de reconstitution s'appuyant sur un faisceau d'indices suffisamment fort peut être envisageable [10]. Dans le cas de Techn'hom Time Machine, nous n'avons pu identifier d'atelier en Europe qui emploierait des machines de la même époque et qui permettrait donc de restituer un son global, ou bien de films documentaires ou techniques anciens disposant d'une piste sonore de qualité suffisante. La possibilité n'est toutefois pas exclue quant aux terrains extraeuropéens utilisant d'anciennes machines apportées par des puissances coloniales. Toutefois, des engins encore fonctionnels peuvent être conservés dans des institutions muséales ou de petits ateliers, et la réflexion s'oriente sur un enregistrement de celles-ci. Une étude similaire doit être menée pour les autres types de sources sonores : les bruits ambiants des époques considérées et les accents et types d'élocution historiques si les personnages doivent s'exprimer.

Une fois les sons acquis, il importe d'assurer la gestion de leur propagation dans l'environnement : des outils comme SteamAudio calculent, dans l'environnement virtuel, l'impact des obstacles (comme des murs de différents matériaux ou des vitres) sur la propagation des ondes sonores, tant en les bloquant qu'en les réverbérant.

15 Les réflexions ont enfin été amorcées sur les possibilités de retours haptiques. La gestion de paramètres tels que la chaleur ou l'humidité reste à développer, possiblement *via* un système d'évocation plutôt qu'un réel retour concret : faire apparaître devant la vue du visiteur des gouttelettes de sueur ou une coloration tirant vers le rouge, ou à l'inverse des cristaux de glace et de la condensation, est un moyen régulièrement utilisé pour évoquer les températures extrêmes dans les jeux vidéo. De même, la modélisation de particules en suspension est un moyen de suggérer une atmosphère viciée, jouant sur l'instinct du visiteur pour suggérer leur rejet, même s'il est parfaitement conscient de la virtualité de la perception [11]. Une piste plus concrète peut être retenue concernant les sensations liées à l'opération des machines par le visiteur, en particulier quant à la masse et à l'inertie des pièces à mettre en mouvement. Dans le cas de l'utilisation d'un casque de réalité virtuelle, il est envisageable de faire se positionner le visiteur devant des objets réels (de type levier, joystick ou volant) lestés ou à retour de force, en les paramétrant de manière à simuler l'inertie du composant manipulé. L'utilisation de vrais échantillons peut également être évoquée pour les petits objets ou les produits, notamment pour faire toucher les différents stades de transformation du coton en fil.

L'intégration de l'olfaction dans le projet

16 L'intégration de l'olfaction dans le projet Techn'hom Time Machine est pensée sur plusieurs niveaux, selon des questionnements semblables à ceux développés sur la vue et l'ouïe, mais complexifiés par les spécificités de ce sens. Trois axes de réflexion ont été définis.

Identifier l'environnement olfactif

17 Comme pour l'ensemble des sensorialités (y compris la température), le travail sur les odeurs suppose une réflexion sur l'historicité de la perception, surtout dans le cas où les sources feraient appel à des éléments subjectifs : une mauvaise odeur pour un acteur historique serait-elle toujours perçue comme telle actuellement, et vice-versa [12] ? Ce travail de reconstitution permettrait d'ailleurs, en interrogeant le public de l'environnement virtuel, d'envisager une réflexion semblable sur les perceptions actuelles, et de comparer les deux, fournissant potentiellement un retour d'information en vue d'une amélioration de l'ensemble du processus.

18 En premier lieu, il convient donc de documenter, caractériser et reconstituer de manière discursive l'environnement olfactif historique. Cet axe vise à repérer les différents types d'odeurs présentes dans et autour de ces filatures : celles des matières premières, produits finis et autres produits chimiques présents dans l'usine ; celles des ateliers, y compris celles des machines (du métal, du lubrifiant ou encore des courroies de cuir, le tout potentiellement chauffé par la friction), du mobilier, du personnel ; l'atmosphère olfactive du quartier des usines, voire celle du quartier ouvrier voisin. La prégnance d'odeurs industrielles dans une agglomération peut être aisément identifiée dans certaines d'entre elles : un cas évident est celui des raffineries de sucre de betterave, ou encore, jusqu'à une date récente, de l'odeur d'hydrogène sulfuré émise par les usines Spontex et Viskase à Beauvais.

19 La reconstitution de l'environnement olfactif se heurte à la même difficulté que pour le son : il n'existe plus de filature utilisant des machines et des procédés directement comparables à ceux employés par DMC avant 1959 en France. À défaut d'exemple concret, il faut reconstituer les odeurs *in absentia*, à partir de traces écrites et matérielles, en commençant par identifier des sources mentionnant de potentielles notations olfactives. À l'inverse de l'humidité ou des particules en suspension dans les ateliers [13], ces dernières n'étaient pas particulièrement relevées ou discutées dans les sources imprimées du XIXe et du début du XXe siècle pour les filatures, signe qu'elles ne devaient pas paraître notables aux yeux de leurs

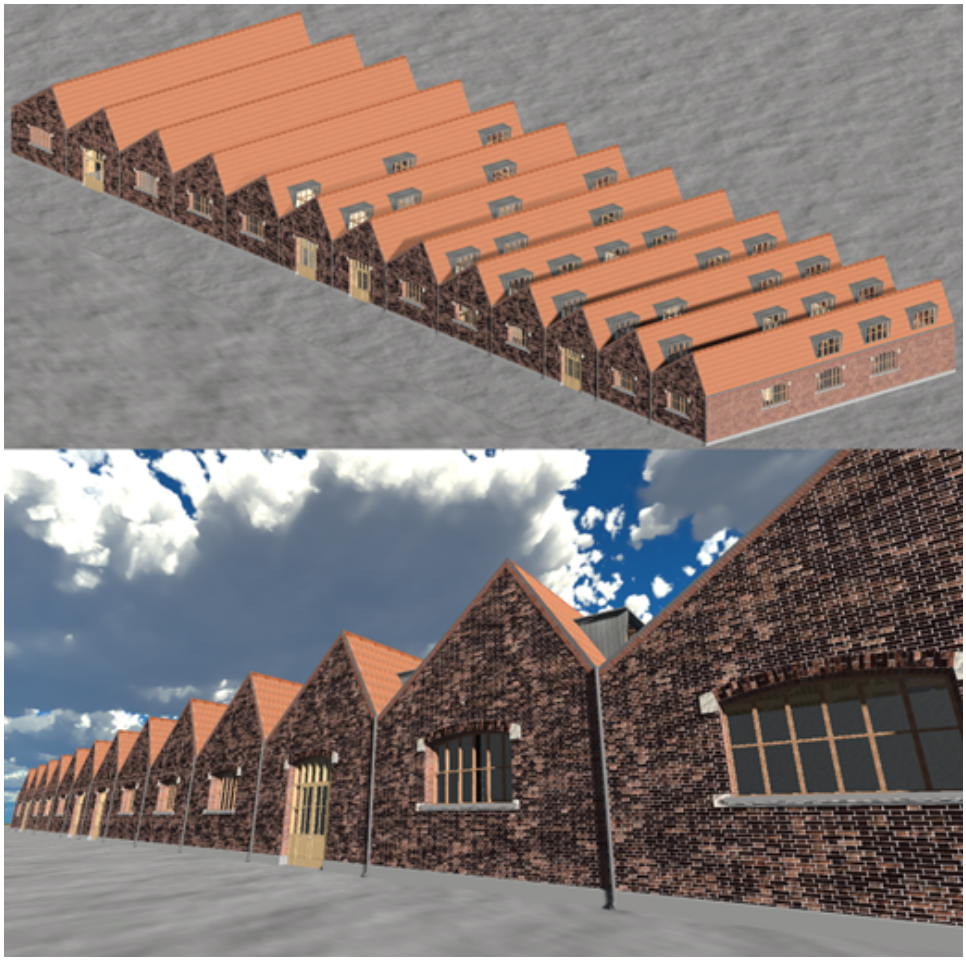
contemporains, nous privant ainsi de description globale ou suggestive. En revanche, de manière générale, les historiens des odeurs trouvent souvent des mentions olfactives dans des écrits plus personnels [14]. Cependant, nous n'en avons pas repéré.

20 La piste subsistante est donc celle de l'identification d'odeurs plus localisées [15] et propres à chaque élément constitutif des ateliers. Pour les éléments matériels, il convient de disposer d'informations précises quant à la composition des objets (machines, mobiliers, éléments immobiliers, tout comme les matières premières et produits finis ou semi-finis). Les sources les plus utiles sont généralement celles qui sont les plus indiquées pour la reconstitution de l'aspect physique et fonctionnel des artefacts. Les traités et revues techniques (comme celle de la Société industrielle de Mulhouse) peuvent également être mobilisés, voire la littérature contemporaine réaliste ou naturaliste, ou encore les machines conservées dans des musées, même hors d'état de fonctionnement.

21 La réflexion sur l'olfaction étant actuellement concentrée sur l'atelier de teinturerie, nous pouvons fournir un aperçu des sources disponibles le concernant. Les archives publiques habituelles apportent peu d'information [16], car souvent imprécises et/ou incomplètes [17]. Dans les archives de l'entreprise, les sources les plus cruciales sont celles de nature technique : elles ne décrivent pas les odeurs, mais fournissent des clés en vue de les recréer. Les plus évidentes sont les descriptions de recettes des bains de teinture. Trois livres de teinture comportent la recette et/ou la liste des ingrédients, grâce auxquelles il est possible de reconstituer l'odeur de chaque bain employé à DMC à partir de celles de leurs composants. Les documents sont datés de 1887-1889, soit à peine une décennie après le début de l'activité à Belfort, avec des mises à jour dans les deux décennies suivantes [18]. Ils peuvent être complétés par les livres de fabrication notant les modifications dans les procédures à appliquer au sein de l'atelier, dont quelquefois les recettes [19], ainsi que par deux journaux de 1918 émanant du chimiste chargé d'étudier de nouvelles teintures (répertoires d'essais et non de recettes finalisées) [20] et, enfin, par une collection d'échantillons de teinture, dont la plupart sont conservés au sein de l'association ENSCMulticolore de l'École nationale supérieure de chimie de Mulhouse.

22 Les autres sources disponibles concernant la teinturerie renseignent plutôt sur son architecture et son agencement. Quelques plans et relevés des façades permettent de proposer une reconstitution tridimensionnelle du lieu (fig. 1)[21]. D'autres documents indiquent le nombre d'employés et leurs salaires. Des catalogues et des dessins techniques de l'atelier d'entretien de l'usine renseignent sur des machines et des éléments mobiliers. S'ils ont un intérêt restreint du point de vue olfactif, ils mentionnent parfois l'existence de procédés de fabrication ou de transformation de certains produits chimiques. La teinturerie de Belfort disposait d'une installation (notamment un four à soufre[22]) grâce auquel elle produisait localement de l'hydrosulfite de sodium, une substance à l'odeur soufrée utilisée dans la teinture à l'indigo[23] ; ou bien d'un poste de préparation et application des mordants, laissant supposer l'usage de produits spécifiques, et donc la présence d'odeurs liées[24].

Figure 1.



Reconstitution sur Unity de la teinturerie de l'usine DMC de Belfort, dans sa configuration de 1959. Les vues sont prises en direction du sud-ouest.

Crédit : DAO Jules Ramos, Cyril Lacheze, CC BY-NC-SA 4.0.

Reconstituer et transmettre les odeurs aux publics

23 Au stade de la réflexion théorique, le second axe porte sur la reconstitution des odeurs et leur transmission au public, dans une exposition permanente ou temporaire. Il est indispensable de recourir à une reconstitution conforme à la réglementation, pouvant être produite en quantité suffisante, dans un contenant et avec un mode de diffusion compatible avec une communication auprès d'un public sur une longue période. Cela ne se réduit pas à suivre une recette repérée dans les archives ou à l'acquisition du matériau équivalent à celui documenté historiquement. Souvent, certains composants n'existent plus ou peuvent être dangereux, toxiques, interdits à la vente ou trop onéreux. Ainsi, dans certains cas, des produits de substitution doivent être employés.

24 Ce mode opératoire suppose une collaboration avec des chimistes et/ou des spécialistes tels que les parfumeurs, aptes à identifier les caractéristiques à reproduire dans l'odeur originale, les ingrédients disponibles susceptibles d'aboutir au même résultat et la chaîne opératoire à suivre. Il s'agit aussi de définir, compte tenu de l'environnement virtuel et des possibilités budgétaires et techniques, le nombre d'odorants à reproduire pour un espace donné, et donc la granularité possible de la reconstitution. Ce processus a déjà été amorcé sur un certain nombre de projets, culturels notamment. Par exemple, l'exposition récente (2025) « Les odeurs capitales, développez votre sens olfactif » vise en partie à faire sentir au public une diversité d'odeurs caractéristiques du territoire qui en est le support. Fruit d'un partenariat entre Atmo Normandie, l'université Le Havre Normandie et la chambre de commerce et d'industrie Seine Estuaire, elle est installée au Havre Port Center, une structure consacrée à la découverte des activités et des métiers industrialo-portuaires. Dans sa partie sur Le Havre, le public peut sentir des odeurs propres au paysage local, comme celles de la campagne normande, de la plage du Havre, du port de pêche, de la réserve

naturelle, ainsi que d'autres, propres aux activités économiques terrestres et maritimes [25].

25 Les odeurs reproduites peuvent être conservées sous forme d'échantillons, ainsi que de formules, une méthode de préservation qui permet de les pérenniser. Créée en 1990 sous forme associative, l'Osmothèque est un conservatoire des parfums susceptible d'effectuer un tel archivage. Ensuite, leur diffusion auprès du public implique un dispositif adapté au mode de présentation du projet Techn'hom Time Machine sur une table numérique [26] mobile et non équipée d'un dispositif de diffusion d'odeurs. Pour ce faire, plusieurs solutions techniques existent. Relativement récente, la diffusion à air sec consiste « à imprégner des grains de polymère de type Pebax avec le concentré odorant. Ces billes sont ensuite enfermées dans des cartouches à travers lesquelles on fait circuler un souffle d'air [27] ». La technique de diffusion humide, quant à elle, consiste en la « pulvérisation d'un liquide odorant par effet Venturi [28] ». Dans le cadre d'une exposition, elle peut être activée par le visiteur, par exemple en appuyant sur un bouton, ou elle peut lui être imposée, comme c'est le cas de la signature olfactive du Musée national de la marine, dont la diffusion dans son entrée est programmée toutes les 30 minutes [29].

26 Dans notre projet, les odeurs diffusées dépendent du lieu visité virtuellement. Il faut donc développer un module pour faire communiquer le logiciel portant la reconstitution et les dispositifs diffuseurs d'odeurs, tout comme le visuel et le son sont nativement gérés par ledit logiciel. De plus, il est nécessaire d'informer le public sur les méthodes de reconstitution olfactive, impliquant soit une information extérieure (comme un panneau physique ou des capsules vidéo spécifiques documentant le processus de fabrication), soit une intégration dans le modèle numérique lorsque les odeurs sont présentes, même si elles sont gérées par un dispositif externe.

Évoquer les odeurs par l'écrit

27 Le troisième axe consiste à déployer un moyen d'évoquer les odeurs lorsqu'aucun dispositif de diffusion ne peut être utilisé. Il peut s'agir d'une difficulté technique, comme le portage de la modélisation pour une consultation *via* Internet, n'autorisant l'usage que de l'image et

du son présents par défaut sur les appareils personnels, ou bien le déploiement de la table numérique dans un contexte qui ne permet pas de mettre en œuvre les dispositifs de diffusion d'odeurs. L'impossibilité peut aussi provenir du public, que certains visiteurs soient en situation d'anosmie, d'hyperosmie ou ne désirent pas sentir les odeurs.

28 Le médium le plus adapté est le recours à une description écrite, s'affichant à l'écran pendant la visite virtuelle. Une collaboration avec des spécialistes sera utile pour bénéficier de leur expertise concernant l'analyse olfactive et de leur capacité à décrire les perceptions. Pour décrire les odeurs au public, il existe différentes méthodes [30], qui consistent à décrire les matériaux contenus dans l'odorant, à proposer des analogies avec des sensations ou des souvenirs, ou encore à convoquer des odeurs de la vie quotidienne [31]. Ce travail suppose une expertise détenue par les parfumeurs, les designers olfactifs et les linguistes. En effet, une connaissance fine des matières est requise afin de les repérer, ainsi qu'une maîtrise du langage olfactif pour utiliser le mot juste [32]. De même que pour les reconstitutions destinées à être senties, il est important d'informer le public sur les méthodes utilisées.

29 L'inclusion de telles descriptions à l'écran est déployée dans certains jeux vidéo, à destination de joueurs malentendants ou ne pouvant activer le son dans leur environnement de jeu, comme dans *Minecraft*. Des exemples de prise en compte de l'odeur existent, mais sans forcément que la nature de celle-ci soit précisée. Le jeu *Dwarf Fortress* fait par exemple figurer un nuage violet peu appétissant pour indiquer la présence de miasmes, quelle qu'en soit l'origine. Ceci n'empêche pas de possibles développements : le jeu *Manor Lord*, se voulant un simulateur de village médiéval relativement réaliste (impliquant des tanneries, des teintureries ou encore des étables à porcs), devrait à terme intégrer un gestionnaire de la propagation, et donc potentiellement de description, des odeurs.

30 L'usage d'un tel procédé peut aussi constituer un apport pour les personnes usant du dispositif de diffusion. Il serait envisageable d'inclure dans la reconstitution en réalité virtuelle des descriptions des stimuli de chaque sens, qui puissent être affichées ou masquées à

volonté selon les circonstances de consultation et les désirs du visiteur. Un panneau d'information mis à jour en fonction de la position exacte de l'usager est susceptible d'indiquer la nature, la direction et la distance de chaque source sonore théoriquement perceptible, alors que les plus ténues sont en réalité difficilement distinguables lorsque toutes sont entendues simultanément. Il s'agit techniquement d'une distorsion par rapport à la perception réelle, mais il convient de signaler que même les personnes ne souffrant d'aucun déficit sensoriel majeur (auditif, olfactif ou autre) n'ont pas toutes la même perception. Les différences de sensibilité aux odeurs sont connues [33]. Concernant le son, la perception des fréquences aiguës tend à diminuer avec l'âge, tandis que les personnes ayant l'oreille entraînée (comme les musiciens) perçoivent plus précisément leur environnement sonore.

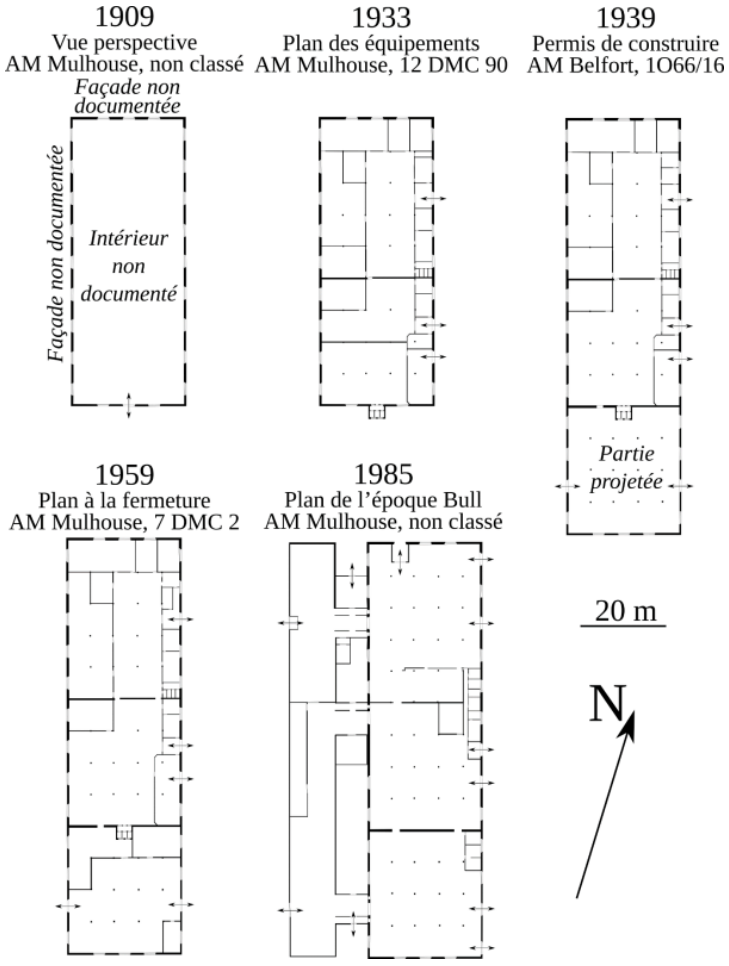
Les premiers résultats : la teinturerie

Bâti, aménagement et activités

31 Encore debout, le bâtiment de la teinturerie du site DMC de Belfort a été profondément modifié et élargi, si bien que même ses façades d'origine sont aux deux tiers invisibles. À la fermeture de l'usine en 1959, il était rectangulaire, orienté nord-sud, et mesurait 93 mètres de longueur sur 28 mètres de largeur (fig. 2). Entièrement bâti en rez-de-chaussée, il était constitué de 13 travées hautes de 4,6 mètres surplombées de sheds de 3,5 mètres. Celles-ci comportaient pour la plupart une grande fenêtre en arc surbaissé de 2,7 × 1,7 mètres à chaque extrémité pour l'éclairage, ou une double porte vitrée de même largeur. Les pignons présentaient 3 fenêtres du même type. Cette structure a été bâtie en deux étapes (fig. 3 et 4) : lors de sa construction initiale, au tournant du XXe siècle, seules les 9 travées au nord étaient présentes. Les toitures en sheds de ces travées sont dotées de lucarnes, sur la pente abrupte orientée au nord. Il serait possible de placer 5 lucarnes dans la largeur disponible, mais seules 2 à 4 sont aménagées pour chaque travée, et rarement dans la même disposition. Des clichés aériens issus de campagnes photographiques réalisées depuis 1922 montrent que la disposition des lucarnes n'a pas

varié, au moins depuis cette date. Elle correspond probablement à une volonté originale d'éclairer et aérer, ou non, certaines pièces. Cette première partie de bâtiment comportait 3 portes sur la façade orientale, orientée vers le reste de l'usine. La deuxième campagne de construction, en 1939-1940, a vu l'adjonction des 4 travées sud bâties sur le même modèle, mais sans lucarne dans la toiture. Deux portes percent chaque extrémité de l'avant-dernière travée au sud.

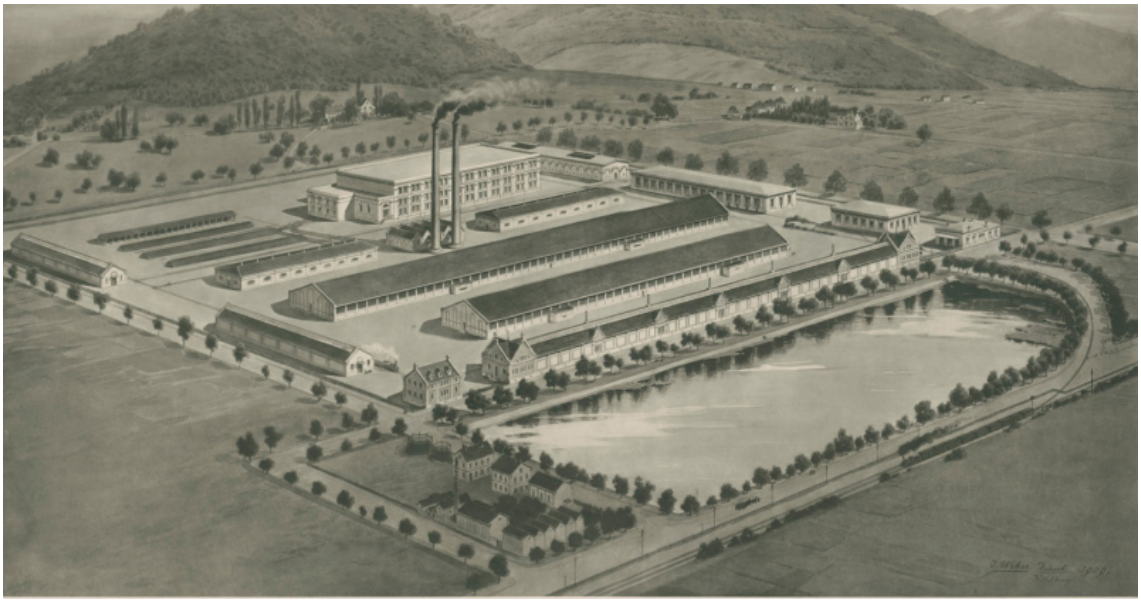
Figure 2.



Relevé des plans de la teinturerie de l'usine DMC de Belfort. AM Belfort, 1O66/16, permis de construire de l'extension de la teinturerie, 1939. AM Mulhouse, non classé, gravure de l'usine DMC, 1909 ; 12 DMC 90, plan des équipements de la teinturerie, 1933 ; 7 DMC 2, plan de la teinturerie, 1959 ; non classé, plan du bâtiment 15, 1985.
Les doubles flèches indiquent les portes donnant sur l'extérieur, afin de les distinguer des fenêtres.

Crédit : DAO Cyril Lacheze, CC BY-NC-SA 4.0.

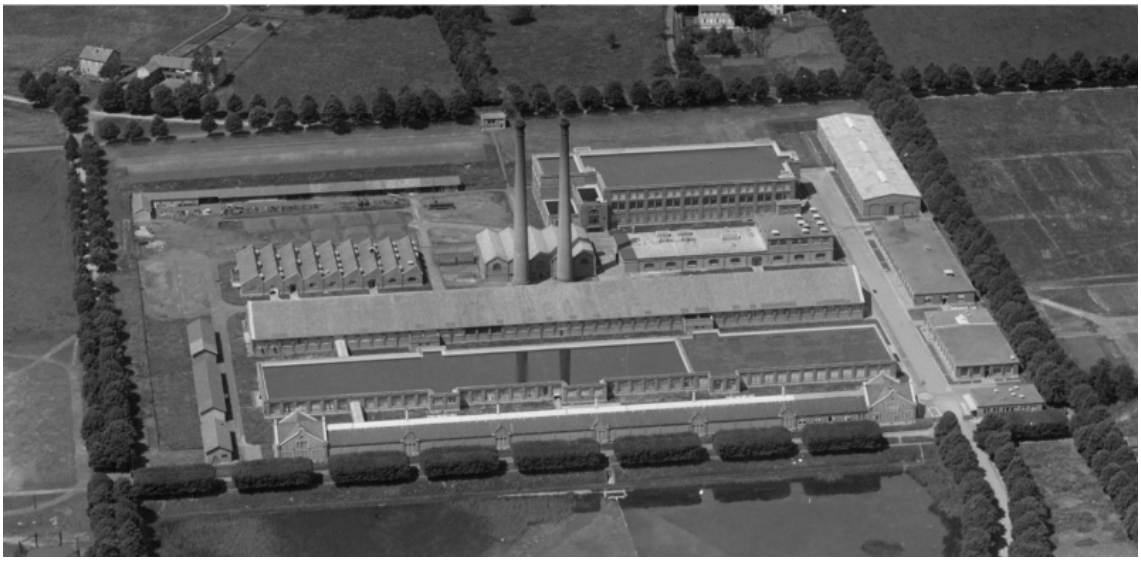
Figure 3.



Gravure de l'usine DMC en 1909, vue depuis le sud-est. La teinturerie est le bâtiment à gauche de la chaufferie dominée par deux cheminées. AM Mulhouse, non classé, gravure de l'usine DMC, 1909.

Crédit : Archives municipales de Mulhouse.

Figure 4.



Photographie aérienne de l'usine DMC en 1922, depuis l'est. La teinturerie est le bâtiment à gauche de la chaufferie dominée par deux cheminées.

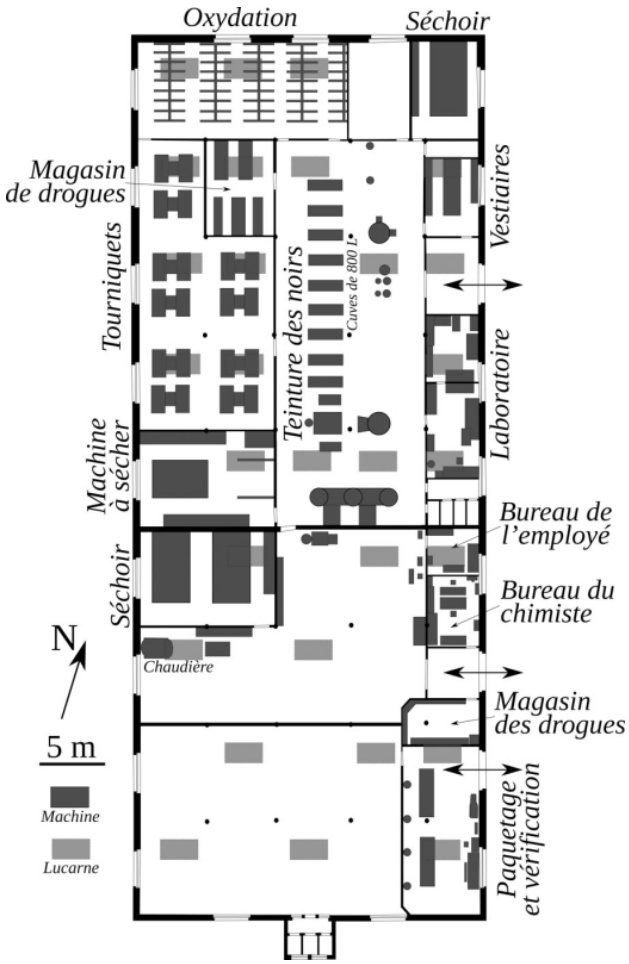
Crédit : Institut géographique national, campagne de photographies aériennes CF00B-671, 1922, licence Etalab 2.0.

32 L'aménagement intérieur est plus difficile à évaluer. Trois plans montrent l'agencement des pièces durant le dernier tiers de la période d'occupation par DMC, à partir de 1933. Celui-ci apparaît stable au cours de cette période, à quelques modifications près dans les petites pièces du côté est. En revanche, il est possible qu'il ait été radicalement différent auparavant, d'après les données fournies par une gravure de 1909, à la fiabilité inconnue, montrant des emplacements différents pour les portes en façade. Ensuite, le plan de 1985 – lorsque le bâtiment appartenait à l'entreprise Bull – montre un intérieur radicalement transformé. La plupart des cloisons internes ont été abattues pour laisser place à un grand espace de peinture au nord et de tôlerie au centre et au sud, sans compter le percement de nouvelles portes dans la façade est et les modifications apportées à la façade ouest pour y accoler une extension. L'agencement interne actuel, possiblement modifié depuis ce dernier plan, est donc différent de celui d'origine.

33 Le rôle des différents espaces à l'intérieur du bâtiment est renseigné uniquement sur le plan de 1933 (fig. 5). Celui-ci ne précise pas la fonction des quatre travées ajoutées postérieurement ni l'usage des grands espaces au sud. Dans la partie nord, l'espace central est consacré à la teinture des noirs. On note également, juste à l'ouest, un espace nommé « tourniquets », soit probablement une salle destinée à la teinture en barque à tourniquet : les fils sont entraînés dans des bacs de teinture au moyen d'un tourniquet placé au-dessus des bacs. Au nord-ouest se situent le laboratoire et la pièce appelée « oxydation », possiblement liée à la teinture au noir d'aniline. Nous avons aussi reporté sur ce plan les emplacements des lucarnes susceptibles de fournir lumière et aération aux espaces intérieurs. Leur répartition semble partiellement incohérente avec l'usage des espaces indiqué sur le plan de 1933 : la salle d'oxydation, celle des tourniquets, les bureaux, les vestiaires et le laboratoire à l'est semblent bien éclairés avec quasiment toutes les lucarnes possibles. En revanche, la grande salle de teinture des noirs, laquelle pourrait recevoir huit lucarnes, n'en dispose que de quatre, sans logique apparente dans leur disposition. Les séchoirs sont plongés dans l'ombre, sauf celui situé au sud qui est doté d'une lucarne. Enfin, les deux grands espaces au sud reçoivent une lucarne sur deux, sans explication apparente. Il est donc possible que la disposition des

lucarnes, ne correspondant qu'en partie à l'organisation interne, réponde à un aménagement plus ancien qui ne soit pas tout à fait celui représenté ici.

Figure 5.



Relevé des équipements intérieurs de la teinturerie sur le plan de 1933 et des emplacements des fenêtres. AM Mulhouse, 12 DMC 90, plan des équipements de la teinturerie, 1933.
Les doubles flèches indiquent les portes donnant sur l'extérieur, afin de les distinguer des fenêtres.

Crédit : DAO Cyril Lacheze, CC BY-NC-SA 4.0.

34 Insérée dans l'un des livres de teinture, une feuille volante datée de 1888 [34] présente la composition de l'équipe travaillant dans la teinturerie de l'usine DMC. Elle précise sa répartition possible et l'importance relative des différentes teintures (tableau 1). Cette équipe comprend 30 ouvriers teinturiers, tous des hommes, payés entre 36 et 42 francs par quinzaine, y compris Conrad Fontaine (nº 16)

pourtant désigné comme « surveillant ». Ils sont répartis selon des couleurs de spécialité. Neuf personnes (nº 16-24) sont spécifiquement affectées au noir aniline, autrement dit le noir 310, soit presque un tiers de l'atelier, montrant ainsi l'importance de la salle de teinture des noirs dans le bâtiment de Belfort. Trois personnes (nº 25-27) sont en charge de l'indigo. Trois s'occupent d'opérations techniques spécifiques (nº 28-30). Les autres sont chacun spécialisés dans une à trois familles de couleurs : le jaune et l'orange semblent être de l'unique ressort de Victor Ruetsch (nº 13), qui s'occupe aussi du bain de « chromage ».

Tableau 1.

Numéro de l'ouvrier	Nom	Poste	Paye par quinzaine (F)
1	Duvernois Célestin	Portier	36
2	Strub Daniel	Noir [?] et vert à lier (?)	42
3	Schmitt Jean	Noir [?] et vert à lier (?)	40
4	Schwimmer Louis	Rouge, roses, aurore, etc.	42
5	Schaeffle Sébastien	Olives, etc.	40
6	Frois Frederic	Bleu anil[ine], etc.	42
7	Lehmann Rudolph	Bruns, cachou	40
8	Schmitt Benjamin	Gris, modes (?), etc.	40
9	Segmüller Joseph	Bruns	40
10	Pflieger Joseph		40
11	Flikinger Jean		40
12	Maurer Joseph	Olives, bronzes	40
13	Ruetsch Victor	Orange, jaune, chrome	40
14	Ruppenthal Philippe	Bleu 3300 et violets	40
15	Runter Joseph [35]	Aide Lehmann [nº 7]	40
16	Fontaine Conrad	Noir aniline – surveillant	40
17	Riez Georges	Noir aniline	40
18	Lichter Georges	Noir aniline	40
19	Bruhland Georges	Noir aniline	36
20	Ellenbach Camille	Noir aniline	36
21	Thomas Georges	Noir aniline	36
22	Huck Michel	Noir aniline	36
23	Heintz Guillaume	Noir aniline	40

24	Bolenrieth Emile	Noir aniline – passeur en bain	36
25	Courath Eugène	Cuves à indigo	42
26	Schmitt Edouard	Cuves à indigo	40
27	Lang Jacques	Cuves à indigo	36
28	Hertweg Charles	Débouillisseur	40
29	Better Blaise	Vaporiseur	40
30	Huckel Jean	Graisseur	40
-	Kueny Henri	Magasinier	60
-	Meyer Charles	Imprimeur	65
-	Nass Marie	Aide-comptable	26
-	Egnemann Joséphine	Couturière	26

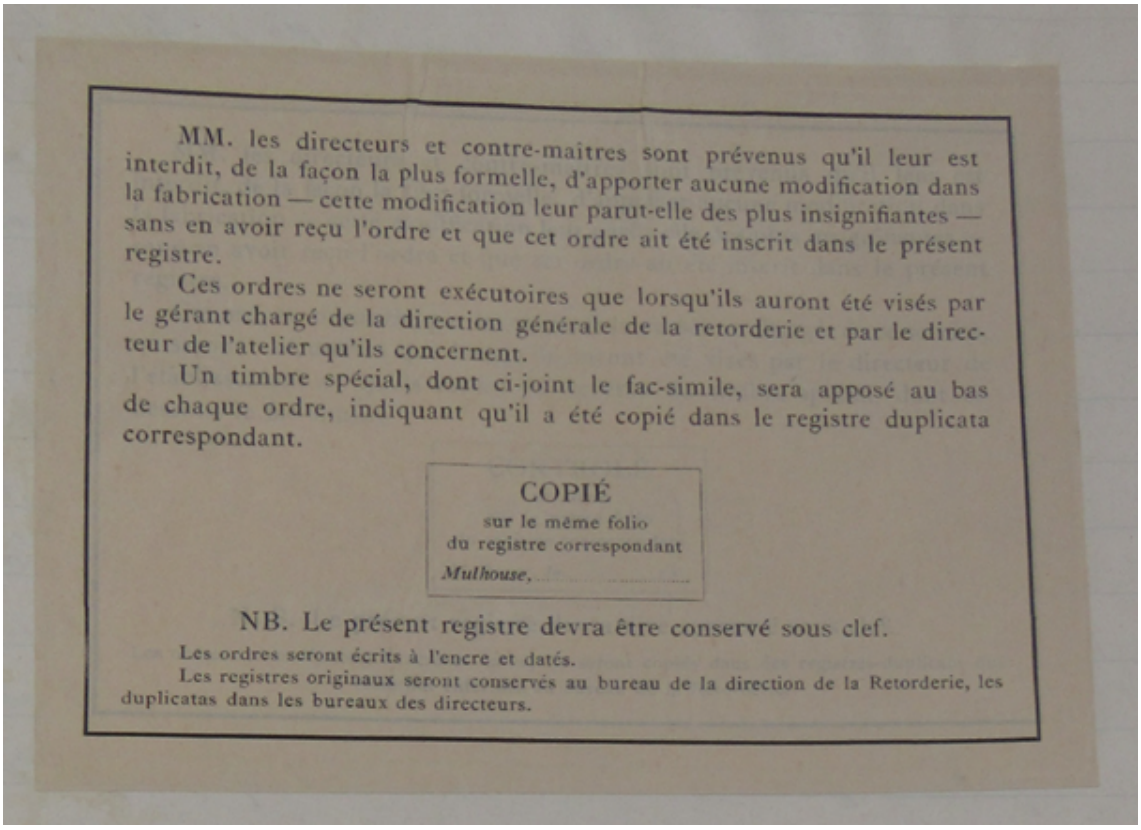
Liste des ouvriers de l'atelier de teinturerie de Belfort, 1888. AM Mulhouse, 1 DMC, non classé, feuille volante dans le livre de teinture III.

L'ambiance olfactive de la teinturerie

35 Pour reconstituer l'odeur générale ou les odeurs spécifiques de la teinturerie, comme celles liées aux bains et autres traitements impliqués dans le processus tinctorial, nous avons procédé à une identification des matériaux présents dans les recettes, à partir des sources. Celles-ci consignent des recettes de teintures fabriquées à Belfort et à Mulhouse, ainsi que des informations sur les procédés techniques, facilitant la reconstitution historique des couleurs et des odeurs.

36 Le livre de fabrication de la teinturerie de Belfort, composé d'ordres numérotés, datés (de 1898 à 1919, avec des ajouts en 1923 et 1932), signés et parfois accompagnés d'explications techniques, permet d'analyser en détail l'évolution des procédés techniques et du fonctionnement de l'atelier. On constate d'emblée la normativité des recettes, qui correspondent d'assez près aux opérations concrètement effectuées. En effet, le livre s'ouvre sur une note aux directeurs et aux contremaîtres précisant qu'il leur est formellement interdit de modifier les recettes et procédés décrits (fig. 6).

Figure 6.



MM. les directeurs et contre-maitres sont prévenus qu'il leur est interdit, de la façon la plus formelle, d'apporter aucune modification dans la fabrication — cette modification leur parut-elle des plus insignifiantes — sans en avoir reçu l'ordre et que cet ordre ait été inscrit dans le présent registre.

Ces ordres ne seront exécutoires que lorsqu'ils auront été visés par le gérant chargé de la direction générale de la retorderie et par le directeur de l'atelier qu'ils concernent.

Un timbre spécial, dont ci-joint le fac-simile, sera apposé au bas de chaque ordre, indiquant qu'il a été copié dans le registre duplicata correspondant.

COPIÉ
sur le même folio
du registre correspondant
Mulhouse, ...

NB. Le présent registre devra être conservé sous clef.

Les ordres seront écrits à l'encre et datés.

Les registres originaux seront conservés au bureau de la direction de la Retorderie, les duplicatas dans les bureaux des directeurs.

AM Mulhouse, 11 DMC 39, livre de fabrication de la teinture de Belfort, p. 1.

Crédit : Archives municipales de Mulhouse.

37 Les recettes sont consignées dans les livres de teinture, déclinés en trois volumes identifiés à ce jour (le premier n'a pas encore été localisé). Ils concernent le site de Mulhouse, mais les recettes employées ont été uniformisées avec le site de Belfort. Les couleurs sont classées par numéro (1-442 dans le premier livre, 443-594 dans le deuxième et 595-727 dans le troisième). Elles sont souvent groupées par ensemble de cinq nuances d'une même couleur : très foncée, foncée, moyenne, claire et très claire. Trois phases de notation sont identifiables dans les deux volumes disponibles : 245 recettes sont initialement rédigées en 1887, avec un complément de 45 autres en 1889, probablement ajoutées à la gamme disponible à cette date ; 75 recettes originales sont rayées et remplacées, sur la même page, par des substituts en 1894-1896 ; enfin 51 sont mises à jour entre 1906 et 1910. Cette évolution découle du développement, à la même époque, de la chimie industrielle, proposant un nombre

croissant de produits de synthèse destinés à remplacer des équivalents naturels perçus comme moins rentables [36]. Une feuille volante datant de 1887 est insérée dans le livre II. Elle liste les « drogues employées à la teinture du fil », attestant de la présence de 191 produits différents.

38 L'analyse des recettes [37] met en évidence de grandes dynamiques, donnant un aperçu de l'atmosphère probable de l'atelier. Peu surprenant dans une teinturerie, l'eau est omniprésente. Les données disponibles permettent de calculer une moyenne de 97,5 litres d'eau utilisée par kilogramme de fil teint, sachant que les recettes sont souvent données pour des bains de 20 ou 40 kilogrammes de fil. La quantité d'eau varie entre 20 et 480 litres par kilogramme de fil. Cette variabilité n'est pas liée directement à la nuance de la teinture, mais plutôt à la couleur générale. Ainsi, les recettes requérant 400 litres d'eau correspondent globalement au vert bouteille (nuances 492-496) et au vert perroquet (nuances 694-697). La température de l'eau est régulièrement indiquée par des adjectifs allant de « froide » à « bouillante » et par des mesures allant de 30 °C à 80 °C. L'eau froide représente 40 % des quantités indiquées [38]. On note un travail fréquent à 40-50 °C, pour 40 % des quantités d'eau mobilisées, sans compter celle du lavage. L'eau bouillante représente un peu plus de 7 % du total. On peut donc imaginer, pour ces ateliers, une atmosphère chaude et humide.

39 Grâce à l'analyse des recettes, il est possible de déterminer un certain nombre d'invariants et de matières régulièrement employées, laissant supposer une omniprésence des odeurs associées. Les plus récurrentes ne sont pas des matières tinctoriales, mais celles employées pour laver le fil après le processus de teinture, un procédé suivi dans toutes les recettes. La recette du bain de lavage standard, pour un lot de 40 kilogrammes de fil, consistait en un bain de 800 litres d'eau à 60 °C, dans lequel étaient dissous 1 kilogramme de saindoux et 0,5 kilogramme d'amidon blanc. Dans 29 à 35 % des recettes, selon la période considérée, un bain d'eau savonneuse est ajouté, à raison de 30 grammes de savon par litre d'eau, permettant l'avivage final des couleurs.

40 Outre cette phase de nettoyage, le procédé combine la teinture, donnant sa couleur au fil, et le mordant, c'est-à-dire un fixatif,

associé à la teinture pour assurer sa longévité et son intensité [39]. Les mordants étaient, selon les cas, appliqués avant, pendant ou après l'étape de teinture. Ils apparaissent comme les matières les plus présentes dans les recettes, selon les cas de manière stable d'un ensemble de recettes à l'autre, ou propre à l'un d'entre eux, en fonction des évolutions techniques. Cela peut impliquer des bouquets d'odeurs caractéristiques de chaque période, séparées d'une dizaine d'années. Le tableau 2 recense, pour certains mordants remarquables [40], leur prévalence dans les recettes de chaque période et des informations sur leur odeur [41]. Le mordant traditionnel depuis l'Antiquité est l'alun, inodore, encore présent dans 29 % des recettes en 1887. Il disparaît presque totalement ensuite. Il pouvait être remplacé par des tanins de diverses provenances avec un résultat un peu plus pâle, supposant dans tous les cas une certaine odeur végétale. Le tanin à l'alcool en est le représentant le plus évident dans le tableau, auquel s'ajoutent l'extrait de dividivi (*Libidibia coriaria*, donnant aussi une teinture noire) et l'émétique (tartrate d'antimoine et de potassium), adjuvant important pour les teintures au tanin [42]. Ces composants sont tous attestés en 1887, et de manière moins régulière ensuite. La principale odeur associée est celle de l'alcool du tanin à l'alcool. S'ajoutent, avec une distribution temporelle semblable, celles du pyrolignite et du sulfate de fer, servant à foncer ou noircir certaines couleurs, et dont la première était obtenue par la macération de morceaux de ferraille dans du vinaigre. Les mordants utilisés en 1887 évoquent ainsi un paysage olfactif susceptible de contenir des odeurs de végétal, d'alcool et de vinaigre, sans qu'elles n'aient été particulièrement relevées dans la littérature contemporaine. Les recettes de 1895 montrent l'usage d'autres catégories de mordants, adaptés à des teintures en évolution : l'acétate et le sulfate de cuivre (donnant par ailleurs une teinte verte), l'acétate de zinc et l'acide oxalique sont plus ou moins exclusifs à cette période. Aucun d'entre eux ne présente d'odeur caractéristique. En revanche, le début du XXe siècle a vu l'imposition comme mordants (dans la teinturerie de DMC, mais aussi dans toute l'industrie tinctoriale [43]) de l'acide acétique (60 % des recettes) et du pyrolignite d'alumine (44 %). Le premier dégage une odeur décrite comme âcre et très vinaigrée et le second une odeur empyreumatique, c'est-à-dire de matière chauffée, fumée ou brûlée. Il s'agit là d'une évolution radicale dans le paysage olfactif propre aux

mordants, avec une apparition soudaine et massive de produits à l'odeur forte et désagréable, remplaçant des produits inodores ou assez discrets d'un point de vue olfactif pour que les sources ne comportent pas de mention relative à leur odeur. À noter par ailleurs la présence régulière (entre 10 et 23 % des recettes, quelle que soit l'époque) de bains de chromage en fin de processus, autrement dit de bichromate de potasse à 70 °C, agissant également comme mordant et susceptible d'assombrir les tanins. Celui-ci n'a pas d'odeur particulière, mais la température du bain participait certainement à l'atmosphère générale.

Tableau 2.

Ingrédient	Prévalence (en %) en…			Odeur caractéristique
	1887	1895	1907	
Acétate de cuivre	0	21,3	0	– (inodore)
Acétate de zinc	0	21,3	0	–
Acide acétique	1,1	2,1	60,4	Âcre, très vinaigrée
Acide oxalique	0,7	34,0	10,4	– (inodore)
Alun	28,9	2,1	6,3	– (inodore)
Dividivi	28,9	12,8	20,8	–
Émétique	19,6	19,1	20,8	– (inodore)
Pyrolignite d'alumine	7,9	10,6	43,8	Empyreumatique
Pyrolignite de fer	30,4	27,7	10,4	Vinaigrée
Sulfate de cuivre	0	23,4	2,1	– (inodore)
Sulfate de fer	17,9	14,9	27,1	– (inodore)
Tanin à l'alcool	24,3	6,4	12,5	Alcool

Prévalence de certains mordants remarquables dans les recettes de chaque période. Données d'après AM Mulhouse, 1 DMC, non classé, livre de teinture II, 1887-1910 ; livre de teinture III, 1887-1908.

41 Une logique similaire est observable pour les produits tinctoriaux (tableau 3). Parmi les plus communs, trois étaient d'origine végétale, utilisés de manière stable dans le temps, avec une présence dans 13 à 29 % des recettes, quelle que soit l'époque considérée, éventuellement pour des couleurs précises non encore disponibles en version synthétique, mais plus souvent à cause d'une qualité perçue comme supérieure et/ou à un coût de revient compétitif[44].

Le dividivi, déjà mentionné pour les tanins, pouvait être utilisé comme teinture noire. Les deux autres teintures concernent la couleur jaune, avec le bois de Cuba (ou mûrier des teinturiers, *Maclura tinctoria*), et le quercitron (extrait de l'écorce du chêne des teinturiers, *Quercus velutina*). Ce dernier se distinguait par une odeur d'écorce de chêne lorsqu'il était dissous. Pour les autres couleurs, on trouve un certain nombre de colorants artificiels développés dans les décennies précédentes [45]. Parmi eux, la céruléine, colorant en vert, semble avoir eu l'usage le plus stable [46]. Chaque ensemble de recettes semble par ailleurs avoir eu recours à des colorants spécifiques : le bleu de méthylène est en particulier appelé en 1887 pour des bleus et bleu vert ; l'alizarine verte SW le remplace pour les verts en 1895 ; et la primuline, développée en 1887 seulement, prend de l'importance pour la teinture des jaunes en 1907. Or, si la céruléine et le bleu de méthylène n'ont pas d'odeur particulière, l'alizarine et surtout la primuline dégageaient en revanche des effluves soufrés désagréables. On retrouve ainsi pour les teintures une logique similaire à celle observée pour les mordants, avec une évolution de l'utilisation de produits traditionnels aux odeurs modérées et/ou assez bien tolérées, vers un développement de produits synthétiques aux émanations plus marquées, en particulier vinaigrées ou soufrées, participant à la création d'un environnement olfactif différent et probablement perçu comme plus malsain.

Tableau 3.

Ingrédient	**Prévalence (en %) en…**			**Odeur caractéristique**	**Création**
	1887	**1895**	**1907**		
Alizarine verte SW	0	21,3	0	Acide sulfurique (?)	BASF, 1868
Bleu de méthylène	18,9	0	2,1	– (inodore)	BASF, 1876
Bois de Cuba	18,9	17,0	18,8	–	–
Céruléine	15,4	6,4	25,0	–	Bayer, 1879
Dividivi	28,9	12,8	20,8	–	–

Primuline	0	0	16,7	Odeur forte, âcre et désagréable (soufre ?)	Brooke, Simpson and Spiller, 1887
Quercitron	25,0	27,7	20,8	Inodore (cristaux) / écorce de chêne (décoction)	–

Prévalence de certaines teintures remarquables dans les recettes de chaque période. Données d'après AM Mulhouse, 1 DMC, non classé, livre de teinture II, 1887-1910 ; livre de teinture III, 1887-1908.

Reconstituer l'odeur de la teinture

42 Parmi ces couleurs, nous avons choisi de reconstituer l'odeur du noir 310, en tant que colorant prépondérant tant dans le catalogue de fils de DMC que dans l'environnement de la teinturerie, et du jaune maïs, bien documenté dans les sources disponibles. Le site de Belfort commence à produire le premier dès novembre 1898, comme l'indique l'ordre 1 du livre de fabrication [47]. Il s'agit de l'un des rares cas où cette source donne la recette entière, laquelle est qualifiée de « très-délicate » par l'auteur de l'ordre qui invite à suivre « scrupuleusement » les « indications » qu'il contient.

43 Recette du noir 310 :

> Pour 50 K^{os} de fil
> Débouillir le coton écru à l'eau pendant 12 h., bien rincer sur cuve, éssorer [sic] et sécher à une température de 30 à 35°C.
> Passer le fil – en se servant de la machine à chromer – dans le bain suivant :

5 K^{os} Sel A 12 ltr Eau de 50°C 1 K^{o} Sel B 1 K^{o} Sel C 0 K^{o},200 Sel D 7 ltr Eau de 50°C	Dissoudre séparément les 2 bains et les mélanger le lendemain matin au moment de s'en servir. Ce bain doit marquer 13-13 ½ °Bé à la température de 12-15°C

> Essorer le fil à l'essoreuse de manière à laisser environ 500 grs de bain dans 1 K^{o} de fil. Avoir soin de recueillir l'excès de bain pour s'en servir à nouveau en le mélangeant avec son volume de bain frais. Arranger les écheveaux à la cheville, sécher sur tourniquet, puis placer le fil sec dans la chambre d'oxidation [sic] qui sera chauffée à

> 25-26 °C. Le thermomètre lumière [*mot illisible*] devra marquer 20-21 °C. Au bout de 3 heures l'oxidation [sic] est terminée. On sort le fil, on le lave sur cuve dans une eau tiède, puis on l'éssore [sic] et on le passe sur la machine à chromer dans un bain de chrome froid (à raison de 4 K^{os} bichromate de potasse pour 200 ltr d'eau). On suspend pendant 1 h. en ayant grand soin que le fil ne reçoive aucun rayon de soleil, puis on lave, on essore et on sèche.
> Remonter le noir avec le bain suivant :

3 K^{os}, 200 Sel A 14 ltr Eau de 50°C 0 K^{o},200 Sel B 0,400 Sel C 0,200 Sel D 6 ltr Eau de 50°C	Dissoudre séparément les 2 bains et les mélanger le lendemain matin au moment de s'en servir. Ce bain doit marquer 7-7 ½ °Bé à la température de 12-15°C

> Essorer le fil à l'éssoreuse [sic] en ayant soin de recueillir l'excès de bain, qui, mélangé avec son volume de bain frais, servira à nouveau. Sécher sur tourniquets et laisser reposer le fil pendant 2 h. Ensuite chromer comme précédemment, laver, passer en cristaux de soude sur cuve (6 grs par ltr à 50 °C à lisser 7 fois). Laver, sécher et vaporiser pendant 1 h à l'atmosphère de pression [48].

44 Cette teinture est centrale dans l'histoire des fabrications de l'usine et nécessite un nombre réduit d'ingrédients qui sont, de plus, communs : de l'eau, divers sels, des cristaux de soude (inodores et présents dans 4 à 11 % des recettes selon les périodes) et un bain de chrome. Des ordres subséquents précisent régulièrement des points techniques pour l'application de cette teinture à des qualités de fil spécifiques, sans modifier profondément la recette : l'ordre 23 de septembre 1909, imposant des modifications dans la fabrication du noir 310 « dans le but de rendre la fabrication de Belfort identique à celle de Mulhouse », ne fit que réduire la concentration du bain de chrome « de 20 à 15 gr par litre », et ajouter un savonnage pour la plupart des fils en fin d'opération [49]. Il s'agit donc à peine d'une « teinture » à proprement parler, n'employant pas d'agent tinctorial, ni de mordant.

45 Le jaune maïs est documenté à la fois dans le livre de fabrication, où sa teinte « très claire » (579) fait l'objet de l'ordre n° 2 en 1899, et dans

le livre de teinture où ses variantes ont reçu des recettes en 1887, 1895, et même 1907 pour la teinte « foncée » (576). En se concentrant sur la teinte « très claire », ces deux sources combinées offrent des informations complètes sur deux variantes de la recette. La première emploie les produits tinctoriaux naturels : le fustel (bois donnant une teinte orangée), le quercitron et le sumac (contenant beaucoup de tanin, à l'odeur décrite comme agréable dans les traités contemporains)[50]. La seconde (présente dans les deux sources) fait appel à la chrysamine G mise au point par Bayer en 1884. On peut comparer les trois recettes ci-dessous.

46 Recette du livre de teinture en 1887 :

> Jaune Maïs très clair
> 20 K° de fil blanchi
> 400 lit eau à 40°
> 6 " [litres] décoction de fustel
> 2 " [litres] " [décoction] de quercitron et la décoction de
> 200 gr de sumac en feuille, lisser 20' et tourner avec
> 2 lit acétate d'alumine, lisser ¼ h laver & sécher[51].

47 Recette du livre de teinture en 1895 :

> Pour 30 K° de coton blanchi. Commencer par passer le fil en acide oxalique (1 gr p[ar] lit au bouillon pend. ¼ h), laver avec soin et teindre sur
> 800 lts Eau 50 °C
> 10 gr chrysamine G (Bayer)[52]
> Épuiser le bain, en travaillant lestement le fil, laver soigneusement et sécher[53].

48 Recette du livre de fabrication en 1899 :

> Teinture de la couleur 579
> À partir de ce jour les Cordonnet, Cordonnet Cloche, Pointer, fil d'Alsace et demi-Alsace crème 579 se teindront aussi à Belfort.
> La teinture de cette couleur se fera de la façon suivante :
> Pour 30 K^{os} de fil blanchi :
> Acider [sic] le fil en acide oxalique (à raison de 1gr par ltr) au bouillon pendant ¼ h., laver. Dissoudre 8 g de Chrysamine G avec 50 g de soude caustique (36 °Bé) et 50 g de savon dans 8 l d'eau bouillante.

> Garnir une cuve de 800 ltr remplie d'eau froide (25 °C) avec 2 l de cette solution, entrer le fil et lisser 3 fois. Relever le fil, regarnir avec 2 l de Chrysamine, épuiser de nouveau et ainsi de suite jusqu'à ce que la nuance soit atteinte. Laver le fil à l'eau tiède, puis passer en alun (à raison de 1 K° par cuve de 800 ltr) à 30 °C pendant ¼ h. ; ensuite essorer et sécher.
> Ces fils seront ensuite assouplis en AP[10].
> Contrôlé et copié sur le même folio du registre correspondant
> Mulhouse, le 11 avril 1899 [54].

49 À partir de cette documentation, nous envisageons de solliciter un ou une spécialiste pour reconstituer l'odeur de ces teintures. De nombreuses démarches similaires ont été effectuées dans le cadre d'expositions muséales temporaires et permanentes, comme l'a par exemple entrepris le musée national de la Marine qui a notamment fait reconstituer l'odeur du mazout. Une fois l'odeur créée, nous entamerons enfin un travail visant à restituer notre démarche au public. Il est en effet important de garder trace de la méthodologie employée et d'en informer l'usager. Pour ce faire, nous nous appuierons sur la classification NOMEN élaborée par des chercheurs issus de différentes disciplines pour distinguer les différents types de reconstitution selon la démarche suivie [55].

50 Pour conclure, le projet Techn'hom Time Machine constitue une forme de valorisation patrimoniale d'un quartier industriel, comportant un intérêt historique fort. L'insertion des sensorialités facilite la connaissance de certains aspects de l'histoire industrielle à l'échelle des territoires, en s'intéressant aux perceptions des contemporains de la période. Elle permet de mieux cerner leur vécu et apporte une meilleure connaissance des techniques et matériaux utilisés dans la fabrication. L'étude de la teinturerie de l'usine DMC à Belfort offre un bel exemple d'environnement industriel disparu, relevant aujourd'hui du patrimoine. Reconstituer son ambiance visuelle, olfactive ou encore sonore donnera au public, dans le cadre de potentielles expositions futures, un aperçu des réalités de l'époque. L'intégration des sens dans un tel projet invite à réfléchir aux défis techniques propres à ce type d'expérience, ainsi qu'aux questions de perceptions passées (celles des contemporains de la période) et présentes (celles du public dans le cadre d'expositions). Un dernier enjeu réside dans l'importance d'informer le public sur les

méthodes de reconstitution employées. Cette transparence scientifique montre que la démarche repose sur une méthodologie rigoureuse et offre au public les clés de compréhension de ce qu'il expérimente.

NOTES

1 Marina Gasnier, « Techn'hom Time Machine : un patrimoine industriel augmenté », *Artefact*, 12, nº 2020, p. 293-299.

2 Le site de la Time Machine Organisation regroupe à l'échelle européenne une part importante de ces projets (la Techn'hom Time Machine à Belfort n'y est pas encore associée) : https://www.timemachine.eu/ltms/.

3 Notamment : Florent Laroche, Ronan Querrec, Sylvain Laubé *et al.*, « *LabInVirtuo*, a method for designing, restoring and updating virtual environments for science and technology from heterogeneous digital corpus », dans Andrea Giordano, Michele Russo, Roberta Spallone (dir.), *Beyond Digital Representation. Advanced Experiences in AR and AI for Cultural Heritage and Innovative Design*, Cham, Suisse, Springer, 2024, p. 15-26, https://doi.org/10.1007/978-3-031-36155-5_2.

4 Marina Gasnier, « Réflexion épistémologique sur le patrimoine industriel : De la pluridisciplinarité à l'interdisciplinarité », *Revue d'histoire des sciences*, nº 72, 2019, p. 309-347, https://doi.org/10.3917/rhs.722.0309.

5 Nathalie Simonnot, Daniel Siret, « Héritage industriel et mémoire sensible : observations sur la constitution d'un "patrimoine sensoriel" », *L'Homme & la Société*, nº 192, 2014, p. 127-142, https://doi.org/10.3917/lhs.192.0127.

6 Voir Sandra Barré, *Mondes sensibles. Une histoire sensorielle de l'œuvre d'art totale*, Dijon, Faton, 2024.

7 Cecilia Bembibre, Matija Strlič, « Smell of heritage: a framework for the identification, analysis and archival of historic odours », *Heritage Science*, nº 5, 2017, http://doi.org/10.1186/s40494-016-0114-1.

8 Anne Wartelle, Ronan Querrec, Florent Laroche *et al.*, « Le patrimoine industriel en virtuel comme outil de formation », 18e colloque national S.mart, avril 2023, hal-04210273.

9 Au sens d'étude de l'évolution temporelle des artefacts hors intervention humaine spécifique. Deux exemples connus pour la colorimétrie sont d'une

part les couleurs disparues des statues antiques et des églises médiévales, leur donnant un aspect blanc non historique, mais dans certains cas non intentionnel ; d'autre part le noircissement des façades des bâtiments sous l'effet de la pollution.

10 La première position est par exemple défendue par Mylène Pardoen dans « Archéologie du paysage sonore. Reconstruire le son du passé », *Revue de la BNF*, nº 55, 2017, p. 30-39, https://doi.org/10.3917/rbnf.055.0030. La seconde est au cœur de la discipline de la musique ancienne historiquement informée.

11 L'air des filatures était vicié par des particules de coton en suspension causant des maladies pulmonaires. La suggestion d'une telle atmosphère est notamment inspirée des jeux en réalité virtuelle, comme Life V-air à propos de la qualité de l'air. M. Malagié, *Hygiène et sécurité dans les industries textiles. V : La filature de coton*, Paris, Institut national de sécurité, 1956, p. 33-36.

12 Alain Corbin, *Le Miasme et la jonquille : l'odorat et l'imaginaire social (XVIIIe-XIXe siècles)*, Paris, Aubier, 1982.

13 S. Picard, *De l'Hygiène des ouvriers employés dans les filatures*, Paris, J.-B. Baillière et fils, 1863 ; M. Malagié, *op. cit.*

14 Voir Joël Candau, *Mémoire et expériences olfactives. Anthropologie d'un savoir-faire sensoriel*, Paris, Presses universitaires de France, 2000.

15 Voir Suzel Balez, *Fragrances architecturales. L'expérience olfactive des lieux*, Paris, Hermann, 2024.

16 À l'exception d'un permis de construire.

17 Les teintureries, blanchisseries et autres fours ou machines à vapeur incorporés aux filatures devaient faire l'objet de demandes d'autorisation et d'enquêtes de commodo et incommodo susceptibles de décrire des nuisances olfactives. Le dossier sur la filature DMC ne comprend cependant qu'un document sur un four à carboniser le bois en 1941, et un sur une autre filature Dollfus établie en 1889 sur une parcelle voisine. Aucun d'eux ne mentionne la moindre plainte. Le quartier résidentiel le plus proche était celui des ouvriers travaillant dans ces usines, il est donc douteux qu'une protestation de leur part contre leur employeur ait été émise, même en cas de nuisances effectives. Archives départementales du Territoire de Belfort, 5 M 229, Établissements classés. DMC, filature (1889), four carbonigène (1941).

18 Archives municipales de Mulhouse (désormais AMM), 1 DMC, non classé (n.c.), livre de teinture II, 1887-1910 ; livre de teinture III, 1887-1908.

19 AMM, 11 DMC 39, livre de fabrication de la teinture de Belfort, 1898-1932.

20 AMM, 1 DMC, n.c., Journal de laboratoire n° 1, 1918 ; Journal de laboratoire n° 2, 1918 ; Couleurs DMC classées d'après nuance, s.d.

21 Archives municipales de Belfort, 1666/16, permis de construire de l'extension de la teinturerie, 1939. AMM, 12 DMC 90, plan des équipements de la teinturerie, 1933.

22 Voir Andrew Kettler, « Dispersing the Devil's Stench: Shifting Perceptions of Sulfuric Miasma in Early Modern English Literatures », *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas*, vol. 1, n° 22, 2024, p. 27-53, https://doi.org/10.1353/PAN.2024.A916698.

23 AMM, 12 DMC 213-218, plans du four à soufre et de l'installation pour la préparation de l'hydro-sulfite, 1923-1930.

24 AMM, 12 DMC 303, poste de mordançage (teinture des noirs), 1927.

25 Site internet du Havre Port Center, consulté le 1er août 2025 : https://lehavreportcenter.com/exposition-les-odeurs-remarquables-developpez-votre-sens-olfactif/.

26 Rémi Digonnet, « Potentialités de la réalité virtuelle pour la restitution immersive de l'expérience sensible », *Expression sensible*, 15 décembre 2023 : https://expression-sensible.fr/transmission-des-savoirs-sensibles-2/.

27 Mathilde Castel, « L'Odeur au musée : des dispositifs à la fréquence respiratoire », *La Lettre de l'*OCIM, n° 180, 2018, https://doi.org/10.4000/ocim.4841.

28 *Ibid.*

29 Clara Barrière, *Les enjeux de l'olfaction dans le parcours muséal : entre défis techniques, médiation et communication*, mémoire de master 2 Musées et nouveaux médias, université Sorbonne-Nouvelle, 2023-2024, p. 130.

30 Cecilia Bembibre, Matija Strlič, *op. cit.*, p. 2.

31 Voir notamment : Rémi Digonnet (dir.), *Pour une linguistique sensorielle*, Paris, Honoré Champion, 2018 ; Rémi Digonnet, *Métaphore et olfaction : une approche cognitive*, Paris, Honoré Champion, 2016.

32 Asifa Majid, « Cultural factors shape olfactory language », *Trends in Cognitive Sciences*, vol. 11, nº 19, 2015, p. 629-630.

33 Rachel Wilson, « Neural and behavioral mechanisms of olfactory perception », *Current Opinion in Neurobiology*, vol. 4, nº 18, 2008, p. 408-412.

34 AMM, 1 DMC, n.c., feuille volante dans le livre de teinture III, 1888.

35 Nom barré et remplacé par Courath Eugène, qui apparaît aussi à la ligne 25.

36 M. P. Schützenberger, *Traité des matières colorantes comprenant leurs applications à la teinture et à l'impression. Tome 2*, Paris, Victor Masson, 1867, p. 68-69, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k919178.texteImage.

37 Sur les 416 recettes listées, certaines sont incomplètes, faisant référence à d'autres couleurs, listées dans le premier livre. L'analyse suivante porte en conséquence sur les 328 recettes complètes.

38 Les recettes correspondent à des quantités de fil variables, de 0,5 à 40 kg. Nous effectuons les calculs de manière proportionnelle, à quantité de fil égale.

39 Jean Riffault, Louis Ulrich, François Malepeyre *et al.*, *Nouveau manuel complet du teinturier apprêteur et dégraisseur, ou Art de teindre la laine, la soie, le coton*, Roret, Paris, 1880, p. 4-5.

40 Ont été pris en considération les mordants apparaissant dans au moins 15 % des recettes d'au moins une période.

41 Il s'agit de l'odeur du produit brut. Il est possible que la combinaison de ces éléments, ou leur dilution dans l'eau, provoque des émanations moins documentées.

42 Jules Persoz, « Procédés chimiques de blanchiment, de teinture, d'impression et d'apprêt. Rapport du jury international », dans Alfred Picard (dir.), *Exposition universelle internationale de 1889 à Paris. Rapports du jury international. Groupe V. Industries extractives. Produits bruts et ouvrés (2e partie)*, Paris, Imprimerie Nationale, 1891, p. 488 ; Charles Gros-Renaud, « Des mordants dans la teinture et l'impression », *Revue générale des matières colorantes, du blanchiment, de la teinture, de l'impression et des apprêts*, nº 2, 1898, p. 65-68.

43 M. Fremy (dir.), *Encyclopédie chimique. Tome X, applications. Teinture et apprêts des tissus de coton*, Paris, Vve Charles Dunod, 1887, p. 39-41.

44 M. Decaux, « Action de la lumière du jour et de la lumière électrique, sur les couleurs employées en teinture et en peinture à l'eau et à l'huile », *Le moniteur de la teinture et de l'impression des tissus*, vol. 1, nº 28, 1884, p. 16. ; M. P. Schützenberger, « Matières colorantes », dans Alfred Picard, *op. cit.*, p. 323-324.

45 Le tableau montre la présence de teintures commercialisées par BASF (Badische Anilin- & Soda-Fabrik), Bayer et Brooke, Simpson and Spiller. On mentionnera par ailleurs la présence dans le corpus de produits de la Société des matières colorantes et des produits chimiques de Saint-Denis et de Cassella Farbwerke Mainkur Aktiengesellschaft.

46 Adolphe Renard, *Traité des matières colorantes, du blanchiment et de la teinture du coton*, Paris, Librairie polytechnique, 1883, p. 212-215.

47 AMM, 11 DMC 39, livre de fabrication de la teinture de Belfort, ordre 1, 1898, p. 1.

48 AMM, 11 DMC 39, *op. cit.* Nous avons conservé l'orthographe originelle.

49 AMM, 11 DMC 39, livre de fabrication de la teinture de Belfort, ordre 23, 1909, p. 17.

50 Georges Pennetier, *Leçons sur les matières premières organiques : origine, provenances, caractères, composition altérations naturelles, falsifications, moyens de les reconnaître, usages*, Paris, Masson, 1881, p. 510-512.

51 AMM, 1 DMC, n.c., livre de teinture II, recette 579, 1887.

52 Une accolade rassemble ces deux lignes.

53 AMM, 1 DMC, n.c., livre de teinture II, recette 579, 1895.

54 AMM, 11 DMC 39, livre de fabrication de la teinture de Belfort, ordre 2, 1899, p. 3.

55 Isabelle Chazot, Érika Wicky, Sophie-Valentine Borloz, Chantal Jaquet, Olivier David, Alice Camus, « NOMEN – A classification of methods used to create odourous compositions with a historical dimension: re-weighing, adapting, reconstructing, transposing, evoking », *Open Res Europe*, version 1, 2025, https://doi.org/10.12688/openreseurope.21121.2.

ABSTRACTS

Français

Le projet d'archéologie industrielle avancée Techn'hom Time Machine, initié par Marina Gasnier en 2019 au sein de l'université de technologie de Belfort-Montbéliard (UTBM), vise à reconstituer en 4D le quartier industriel éponyme de Belfort. Celui-ci est érigé en 1879, suite à la défaite française lors de la guerre franco-prussienne. Il a principalement hébergé les filiales françaises de deux entreprises mulhousiennes dont les maisons-mères étaient passées sous contrôle allemand : d'une part la filature Dollfus, Mieg et Compagnie (DMC), fermée en 1959, dont les locaux abritent aujourd'hui le technopôle ; et d'autre part la Société alsacienne de constructions mécaniques (SACM), dont l'activité continue sous le nom d'ALSTOM. La reconstitution sera, à terme, présentée sur une dalle numérique située dans un espace de l'université ouvrable au public. Elle permettra au visiteur de parcourir l'espace industriel et la ville environnante, d'interagir avec certains éléments et d'afficher des informations contenues dans une base de données *triplestore*. Chacun de ces éléments est modélisé dans des logiciels spécifiques adaptés. Le tout est importé, mis en relation et animé dans un environnement virtuel unique réalisé sur le logiciel *Unity*, le travail se concentrant à l'heure actuelle sur la filature DMC. Le projet Techn'hom Time Machine mobilise les sens, en vue de favoriser, pour le visiteur, une expérience au plus proche d'un environnement réel et de la réalité historique. Actuellement, un travail est en cours concernant l'olfaction. Il implique de développer un ensemble de réflexions sur la connaissance historique des sources d'odeurs dans l'usine, sur l'identification de celles effectivement produites et des éléments actuels permettant de les restituer, sur le processus de reconstitution de l'odeur proprement dit, puis sur son archivage et sur les moyens techniques permettant la diffusion de l'odeur en question au moment de la visite virtuelle. Ce dernier aspect, en particulier, implique lui-même une réflexion multiforme, dont cet article se propose de livrer un premier état d'avancement. En premier lieu, dans les cas où une diffusion réelle de l'odeur auprès de l'usager est possible, comment gérer celle-ci ? Avec quel dispositif technique ? Par ailleurs se pose la question des cas dans lesquels cela n'est pas possible, soit parce que la configuration technique ne le permet pas, soit parce que le visiteur est anosmique. Une description visuelle de l'environnement olfactif peut par exemple être envisagée, sous forme écrite ou pictographique. Cela nécessite un travail spécifique en lien avec des nez pour définir une description à la fois scientifiquement correcte et compréhensible par un néophyte. Cette amorce de réflexion propose ainsi un certain nombre d'axes de développement prometteurs, permettant d'envisager une inclusion de l'olfaction dans le projet global présentant des niveaux de pertinence scientifique comme de représentation virtuelle comparables à ceux des données visuelles ou auditives.

English
The advanced industrial archaeology project Techn'hom Time Machine, launched by Marina Gasnier in 2019 at the University of Technology of Belfort-Montbéliard (UTBM), aims to reconstruct the eponymous industrial district of Belfort in 4D. It was built in 1879, after France's defeat in the Franco-Prussian War. It mainly housed the French subsidiaries of two Mulhouse-based companies whose parent companies had come under German control: the Dollfus, Mieg et Compagnie (DMC) spinning mill, which closed its doors in 1959 and whose premises now house the technology park; and the Société alsacienne de constructions mécaniques (SACM), which continues to operate under the name ALSTOM. The reconstruction will eventually be presented on a digital screen located in a university space open to the public. It will allow visitors to explore the industrial space and, as far as possible, the surrounding city. It will also allow them to interact with certain elements and display information contained in a triplestore database. Each of these elements is modelled using specific, adapted software. Everything is imported and animated in a unique virtual environment created using Unity software, with work currently focusing on the DMC spinning mill. The Techn'hom Time Machine project engages the senses in order to provide visitors with an experience that is as close as possible to a real environment and to historical reality. Work is currently underway on the sense of smell. This involves developing a series of ideas based on historical knowledge of the sources of odours in the factory, identifying those that were actually produced and the current elements that can be used to recreate them, the process of reconstructing the odour itself, then its archiving, and the technical means to diffuse the odour in question during the virtual visit. This last aspect, in particular, requires multifaceted consideration, of which this article proposes to provide a first state of progress. First, in cases where it is possible to actually transmit the smell to the user, how should this be managed? What technical device should be used? Furthermore, there is the question of cases where it is not possible, either because the technical configuration does not allow it or because the visitor is anosmic. A visual description of the olfactory environment could be considered, for example, in written or pictographic form. This would call for specific work with noses to define a description that is both scientifically accurate and understandable to a novice. This initial reflection thus proposes a number of promising avenues for development, allowing us to consider the inclusion of olfaction in the overall project, presenting levels of scientific relevance and virtual representation comparable to those of visual or auditory data.

INDEX

Mots-clés
Techn'hom Time Machine, patrimoine, industrie, odeur, sens, design olfactif, reconstitution historique, sensorialité, histoire expérimentale, histoire contemporaine

Keywords
Techn'hom Time Machine, heritage, industry, smell, senses, olfactory design, historical reconstruction, sensoriality, experimental history, contemporary history

AUTHORS

Audrey Colonel-Coquet
Université Grenoble Alpes/LARHRA
IDREF : https://www.idref.fr/262763346
ORCID : http://orcid.org/0009-0003-9509-2461

Marina Gasnier
Université de technologie Belfort-Montbéliard
IDREF : https://www.idref.fr/060719877
ISNI : http://www.isni.org/000000004942434X
BNF : https://data.bnf.fr/fr/14486809

Cyril Lacheze
Université de technologie Belfort-Montbéliard
IDREF : https://www.idref.fr/255357818
BNF : https://data.bnf.fr/fr/17078443

Érika Wicky
Université Grenoble Alpes/LARHRA
IDREF : https://www.idref.fr/167909754
ORCID : http://orcid.org/0000-0002-6253-1398
ISNI : http://www.isni.org/0000000400134105
BNF : https://data.bnf.fr/fr/16658282

Mettre en espace la matérialité sonore. À propos de l'exposition « La musique dans les camps nazis »

Spatializing Sound Material: On the Exhibition "Music in Nazi Camps"

Élise Petit

DOI : 10.35562/theia.731

Copyright
CC BY-NC-SA 4.0

OUTLINE

Usages et fonctions de la musique dans les camps
Faire entendre la musique des tortionnaires ?
Une approche topographique
Des objets muets pour un environnement très sonore
Enregistrements d'époque
Témoignages écrits enregistrés, *sound-design* et paysages sonores
Recréations
Enregistrements de survivants

TEXT

Boum, et boum et boum ! Les rythmes tombent rapides, secs. Les cuivres tonnent. La musique grince, forcenée, sous la neige, dans le vent. Des dizaines de milliers d'hommes raidis, droits, les bustes délabrés, redressés, maigres et hâves, les yeux énormes et fixes dans le visage, les mains jointes le long du corps, des dizaines de milliers d'hommes s'avancent lentement, entrent dans la neige comme des

automates, les jambes tendues et cadencées aux rythmes militaires [1].

1 Entre le 20 avril 2023 et le 25 février 2024 s'est tenue au Mémorial de la Shoah de Paris l'exposition « La musique dans les camps nazis ». Le projet de cette exposition est né de nos recherches, amorcées dès 2002, sur les usages de la musique dans le camp-ghetto de Theresienstadt [2] puis élargies au système concentrationnaire nazi [3]. Ces travaux mettaient en valeur un fait généralement méconnu ou mal documenté : la musique résonnait quotidiennement dans les camps de concentration et les centres de mise à mort du régime nazi, dans des circonstances très diverses. L'exposition du Mémorial de la Shoah, qui s'adressait à un large public notamment scolaire, avait pour but de répondre aux nombreuses questions qui se posent lorsque l'on associe « musique » et « camps nazis » : comment la musique a-t-elle pu être présente au sein d'un système voué à la destruction et à l'anéantissement, physique et psychologique ? Quels étaient ses usages ? Était-elle imposée, encouragée, clandestine ? Qui en jouait et pour quel public ? Comment étaient recrutés les membres des orchestres ? Jouer de la musique aidait-il à survivre au sein du système concentrationnaire ? Et surtout : quelles étaient les répertoires interprétés dans les camps ?

2 La présence de musique dans le système concentrationnaire est révélée dès 1934 par des témoignages d'opposants politiques passés par les premiers camps nazis, alors parfois dénommés « camps de détention préventive » (*Schutzhaftlager*). Le rôle disciplinaire des marches militaires est évoqué, tout comme les usages d'autres musiques par les détenus pour construire des espaces de résistance spirituelle ou intellectuelle [4]. Après la guerre, le violoniste Szymon Laks et le saxophoniste René Khoudy sont les premiers à témoigner de l'existence d'un orchestre officiel dans le camp des hommes d'Auschwitz II (Birkenau) et à en détailler les activités [5]. Cette même année, deux recueils de chants composés dans les camps et les ghettos sont publiés, l'un par Shmerke Kaczerginski, l'autre par Lazar Weiner [6]. Dans les années 1950, Aleksander Kulisiewicz, compositeur ayant survécu à Sachsenhausen, collecte des centaines

de chants en provenance de dizaines de camps et donne de nombreux récitals à travers le monde pour faire connaître ce répertoire musical de résistance spirituelle à la destruction programmée par le régime nazi [7]. D'autres musiciens et musiciennes témoignent de leurs activités dans les camps à partir des années 1990, en mettant toujours l'accent sur l'aspect salvateur de la musique dans leur existence [8].

3 Du côté de la recherche académique et scientifique, le rôle et la présence de la musique dans le système concentrationnaire ne sont véritablement documentés et étudiés que depuis une vingtaine d'années, le plus souvent dans une approche nécessairement partielle, consacrée à un camp ou à une communauté en particulier. L'ouvrage précurseur est celui du violoniste états-unien d'origine tchèque Jožа Karas sur le camp-ghetto de Theresienstadt près de Prague [9]. Le focus unique de cet ouvrage sur la population dite privilégiée (*Prominenten*) des compositeurs et des musiciens dispensés de travail, mieux nourris et mieux logés que l'immense majorité des autres détenus, contribue à forger pour longtemps l'image faussée de Theresienstadt comme « le camp des musiciens ». Le premier ouvrage musicologique sur la musique dans le système concentrationnaire est le fruit des recherches du Tchèque Milan Kuna [10]. Bien qu'il s'intéresse aux déportés tchèques uniquement, il fournit les premiers témoignages sur le rôle destructeur de la musique dans le système concentrationnaire. En 1996 puis en 2003, Gabriele Knapp publie deux monographies, l'une sur l'orchestre des femmes de Birkenau, l'autre sur la musique dans le camp pour femmes de Ravensbrück [11]. En 2000 paraît l'ouvrage de référence de Guido Fackler [12], qui porte sur les années 1933 à 1936 principalement, mais qui constitue une première tentative d'identification des différentes fonctions de la musique à l'intérieur des camps. Il est suivi par deux études, l'une de Shirli Gilbert [13] incluant les ghettos, l'autre de Juliane Brauer sur le camp de Sachsenhausen [14]. En France, le compositeur Bruno Giner offre en 2011 un état des lieux synthétique et grand public de l'état de la recherche sur le sujet [15].

4 En matière d'expositions, la musique et ses usages dans le système concentrationnaire sont régulièrement évoqués mais très brièvement et partiellement, principalement dans les expositions permanentes

des mémoriaux et musées de camps, le plus souvent sous forme d'une salle ou d'une section consacrée aux activités musicales et artistiques dans le camp en question : quelques instruments de musique, uniformes, brassards de chefs d'orchestre, partitions, paroles de chansons, affiches et dessins de représentations sont ainsi présentés dans la plupart des principaux musées et mémoriaux. Au mémorial de Terezín, dont les fonds en matière de musique sont particulièrement importants, le bâtiment des anciens baraquements de la caserne Magdeburg abrite une exposition permanente sur les activités musicales et artistiques dans le camp-ghetto de Theresienstadt. Le musée d'Auschwitz, qui détient un fonds conséquent sur les camps d'Auschwitz I, II et III, a pour sa part organisé plusieurs expositions temporaires et parfois itinérantes sur le sujet des activités artistiques, à partir de ses propres collections, notamment l'exposition « Musik in Auschwitz » dès 1991. L'ouverture prochaine annoncée, dans l'ancienne cuisine du camp, d'une exposition permanente sur la collection de dessins et objets réalisés sur place devrait permettre une meilleure mise en avant des activités musicales.

5 L'ambition de l'exposition « La musique dans les camps nazis » était d'offrir une approche globale pour souligner l'omniprésence de la musique dans des lieux voués à l'annihilation physique et psychologique, y compris dans les espaces d'habitation des tortionnaires. En rassemblant des objets et documents issus des collections de tous les mémoriaux et musées en possédant, elle visait à montrer comment un art mis en valeur et instrumentalisé sous le IIIe Reich pour construire une « communauté du peuple » (*Volksgemeinschaft*) avait été utilisé et instrumentalisé pour assurer des fonctions destructrices, et comment cet usage avait lui-même été détourné par les détenus pour créer des espaces de résistance. Avec une précision importante :

> L'exposition dresse un panorama des usages de la musique dans les camps de concentration et les centres de mise à mort, sans toutefois chercher l'exhaustivité. Elle n'aborde pas la vie musicale dans les ghettos ni dans les camps de prisonniers de guerre, dans lesquels les activités musicales furent également riches, mais organisées différemment. En revanche, elle évoque certains cas particuliers liés aux centres de mise à mort : des camps d'internement français

> devenus camps de transit, mais aussi Westerbork, aux Pays-Bas, et le camp-ghetto de Theresienstadt en République tchèque [16].

Cet article met en lumière les questions soulevées par la mise en place d'une exposition sonore et musicale à partir de sources muettes pour la plupart, les choix d'organisation spatiale mais aussi les difficultés rencontrées pour matérialiser le son, éphémère par définition.

Usages et fonctions de la musique dans les camps

6 La musique est présente dès l'ouverture des premiers camps en 1933. Son usage principal par les SA et les SS est un usage fonctionnel dérivé de leur formation militaire : synchronisation des pas, comptage des détenus, pseudo-exercices de mise de bérets et accompagnement des punitions. Pour exécuter cette musique, des *Lagerkapelle* (orchestres de camp), composés de détenus, sont constitués sur ordre plus ou moins formel des commandants. Ce que l'on appelle alors « orchestre » n'est le plus souvent qu'un groupe de trois ou quatre instruments. Les membres sont pour la majeure partie des musiciens amateurs ayant reçu une formation instrumentale avant leur incarcération. Les petits ensembles des premiers camps s'étoffent à partir de 1938 pour devenir parfois de véritables orchestres symphoniques, à l'image de celui d'Auschwitz I, qui compte près de 120 musiciens en 1942 [17]. Le niveau musical et l'effectif des orchestres de camps varient considérablement d'un lieu à l'autre au gré des déportations, en fonction de la présence et de la qualification de musiciens, mais également des partitions et des instruments à disposition, et surtout selon les exigences du commandant et les usages qu'il en fait.

7 S'il n'existe en définitive pas de politique musicale concentrationnaire émanant des instances du régime, il est néanmoins possible d'évoquer une somme d'usages communs à la plupart des camps et d'en identifier les fonctions principales, au service du système d'annihilation : synchronisation des pas des détenus lors des départs et retours des *Kommandos* de travail, accompagnement de punitions et de pendaisons, diffusion de musiques de propagande visant la

« rééducation » idéologique, mise en scène de fausses cérémonies d'accueil pour leurrer les observateurs, divertissement des SS dans leurs casernes [18]. En dehors de ces usages destructeurs et tortionnaires, les détenus surent tirer parti de l'obligation qui leur était faite de chanter des chants populaires allemands lors de leurs déplacements, pour obtenir dans un premier temps l'autorisation de chanter le soir pour apprendre ou réviser ce répertoire [19]. Par la suite, les activités artistiques furent tolérées dans la plupart des camps, à la fois pour limiter les velléités séditieuses, mais aussi pour divertir les SS qui pouvaient y assister. Certaines, minoritaires, eurent lieu dans la clandestinité. L'usage de la musique dans ces circonstances fut associé à des processus de résistance intellectuelle ou spirituelle.

Faire entendre la musique des tortionnaires ?

8 Avant l'exposition « La musique dans les camps nazis », aucun ouvrage sur la musique concentrationnaire ne s'était intéressé particulièrement aux activités musicales des SS eux-mêmes dans les garnisons qui jouxtaient les camps. Aucun musée n'évoquait ce sujet dans ses expositions. C'est en explorant des fonds d'archives consultés habituellement par les historiens et historiennes [20] que nous avons mis au jour la présence importante de musique et ses usages.

9 Chaque garnison d'envergure affectée à la surveillance d'un camp dispose d'une fanfare constituée de membres de la SS. Celle-ci accompagne les déplacements des troupes, joue lors des cérémonies militaires et des visites d'officiels et donne des concerts, à l'occasion, dans les villes alentour. Un temps de répétition hebdomadaire est prévu pour les musiciens, qui se produisent régulièrement devant leurs camarades, dans le kiosque à musique de la garnison. La musique prend également part à la formation militaire des recrues, qui leur inculque l'obéissance aveugle aux ordres émanant d'un supérieur : toute désobéissance est immédiatement sanctionnée par des insultes hurlées, suivies d'exercices punitifs parfois accompagnés de chansons. Ce dressage mène à une véritable « fabrication de tortionnaires [21] » selon l'expression de la psychologue Françoise Sironi. La violence psychologique combinée à des exercices

physiques est présentée comme nécessaire pour forger des soldats virils qui appartiennent désormais à une communauté. C'est sur cette base que se construit la *Kameradschaft* (camaraderie), valeur essentielle de la culture nationale-socialiste. Les *Kameradschaftsabende* (soirées de camaraderie) mettent en scène les supérieurs hiérarchiques SS sous un jour humain et renforcent le sentiment de la juste sanction et de l'autorité indiscutable. Les fanfares SS, mises à contribution du quotidien militaire de la garnison, jouent parfois, en plus petit effectif, lors de ces soirées.

10 Après le déclenchement de la guerre, l'administration SS des camps est chargée de maintenir l'endoctrinement de ses troupes, avec de la documentation idéologique fournie par son état-major ou par des activités artistiques. À partir de septembre 1941, sur décision de l'inspecteur des camps Richard Glücks, des carnets de chansons SS et des instruments – principalement des violons, des guitares, des mandolines, des cithares, des harmonicas et des accordéons – sont envoyés dans les garnisons [22]. Des activités culturelles de plus grande ampleur sont régulièrement organisées pour les soldats de la Wehrmacht sur le front et dans les territoires occupés, ainsi que pour les SS responsables de la surveillance des camps, dans le cadre d'une vaste entreprise de *Truppenbetreuung* (divertissement des troupes). Dans les bâtiments culturels des villes situées près des camps, mais également à l'intérieur des casernes, des films de propagande sont projetés ; des artistes invités se produisent lors de soirées de concert ou de spectacles divers, le plus souvent comiques. Les financements, de l'ordre de plusieurs millions de Reichsmarks chaque année, sont assurés par l'organe de commandement suprême des armées allemandes (*Oberkommando der Wehrmacht*), l'organisation de loisirs « *Kraft durch Freude* » (« La force par la joie ») et le ministère de la Propagande [23]. Dans certaines garnisons, les commandants ordonnent la création de chœurs de SS. À Stutthof, l'« engagement désintéressé » des musiciens à l'occasion de festivités dans le camp leur vaut, en 1943, l'octroi d'une journée de congé exceptionnelle par le commandant Paul Werner Hoppe [24].

11 En dehors de ces moments réservés aux troupes, il n'est pas rare que les commandants sollicitent l'orchestre des détenus du camp adjacent, qui compte des instruments à cordes, pour se produire devant leurs visiteurs. La *Lagerkapelle* du camp d'Auschwitz I donne

ainsi régulièrement des concerts le dimanche, en uniforme blanc, près de la demeure du commandant, pour les officiers SS et leurs invités. À ces occasions, les membres juifs de l'orchestre ne sont en théorie pas autorisés à jouer – l'orchestre des hommes et celui des femmes de Birkenau, constitués très majoritairement de Juifs, font figure d'exceptions – et les applaudissements sont interdits. Le répertoire choisi par les commandants fait la part belle à la musique savante et aux extraits d'opérette, agrémentés de marches militaires. À côté des activités strictement encadrées par les commandants lors des soirées dans les casernes, des SS réquisitionnent fréquemment des détenus musiciens pour leurs fêtes privées, en échange de cigarettes ou de nourriture. Le répertoire est alors consacré au divertissement : en plus des chansons sentimentales, on y entend de la musique dite tsigane et du jazz, pourtant considérés comme « *entartet* » (« dégénérés ») par le régime.

12 Dans son système d'industrialisation de la mise à mort des populations juives d'Europe, le régime récompense en outre les éléments les plus « efficaces » parmi les SS. En juillet 1944, à la suite du gazage de centaines de milliers de Juifs de Hongrie à Birkenau, nombre de SS et de leurs auxiliaires féminines bénéficient ainsi d'un séjour à la Solahütte, lieu de villégiature à quelques kilomètres du camp. Les moments de convivialité, immortalisés dans l'album du SS Karl Höcker [25], permettent le divertissement et la réaffirmation d'une communauté pour laquelle le meurtre de masse est une simple occupation professionnelle. Bien que le Mémorial de la Shoah ait dans un premier temps émis le souhait de ne pas mettre en valeur des activités musicales exercées par des tortionnaires pour leur divertissement dans notre exposition, il nous semblait au contraire de la plus grande importance de les évoquer précisément. Car si les commandants SS veillaient à ce que ces activités entretiennent un esprit militaire de camaraderie dans les garnisons, c'est avant tout pour s'assurer une collaboration efficace aux processus de coercition ou de destruction des détenus dont les soldats assuraient la surveillance. La musique au service des SS joua donc un rôle non négligeable dans la machine de mort nazie, ce que relatait une sous-section de la deuxième salle de l'exposition. Y étaient notamment présentées des photographies de SS s'adonnant à des activités

musicales dans la garnison du centre de mise à mort de Sobibór (fig. 1).

Figure 1.



Groupe de SS devant le réfectoire de la garnison de Sobibór, été 1943. À l'accordéon : Heinrich Unverhau, SS en charge de la supervision du déshabillage des victimes. Sobibor perpetrator collection, n° inv. 2020.8.1.

Crédit : United States Holocaust Memorial Museum, Washington DC.

Une approche topographique

13 Différentes musiques ont donc résonné dans les camps, avec des fonctions diverses. Au fil de nos recherches, il s'est avéré qu'elles pouvaient être assignées à des endroits précis des camps et que leur usage était également lié à des répertoires spécifiques : ainsi la musique jouée à la porte des camps, lors des départs et des retours des *Kommandos*, avait une fonction de coordination et était associée au répertoire des marches militaires et chansons traditionnelles allemandes, les *Volkslieder*. Lors des punitions, qui avaient lieu à proximité de la place d'appel, la musique choisie pour

aggraver les souffrances ou satisfaire le sadisme des SS était majoritairement issue du répertoire des chansons de variété, les *Schlager*, et de musiques de films à succès de l'époque. La musique diffusée par haut-parleurs à des fins de « rééducation » dans les camps de concentration, dont les opposants politiques constituaient la population majoritaire, était celle mise à l'honneur sous le IIIe Reich, notamment Ludwig van Beethoven, Richard Wagner ou, plus tard, Carl Orff. Les musiques jouées sur ordre des SS pour leur divertissement personnel variaient selon la hiérarchie, les soldats affectionnant le jazz et les chansons à la mode, tandis que les officiers convoquaient le répertoire germanique savant. Les activités organisées par les détenus plébiscitaient les chansons populaires, notamment en raison du manque de partitions, tandis que le répertoire politique ou patriotique était réservé aux activités clandestines et le plus souvent chanté à voix basse. Les concerts autorisés, qui se tenaient dans les espaces extérieurs ou intérieurs, dépendaient des partitions à disposition de l'orchestre, allant des airs d'opéras ou d'opérettes au répertoire orchestral symphonique en passant par les chansons à succès.

14 L'exposition « La musique dans les camps nazis » a donc été conçue selon cette approche : après un couloir introductif et une première salle présentant les orchestres, le statut des musiciens de ces ensembles et les répertoires qui se faisaient entendre au même moment sous le IIIe Reich, la visite se poursuivait via un autre couloir qui matérialisait en quelque sorte la porte du camp, franchie quotidiennement dans les deux sens par les *Kommandos*. La première section de la deuxième salle était consacrée aux espaces extérieurs des camps : place d'appel, rues entre les blocs, ainsi qu'aux garnisons SS dans lesquelles la musique résonnait elle aussi quotidiennement, avec des fonctions différentes. La deuxième section abordait les espaces intérieurs, principalement les blocs des détenus, mais également les salles utilisées pour des concerts ou transformées en lieux de répétition le soir. Une section était en outre consacrée aux centres de mise à mort, que les nazis qualifiaient de « *Vernichtungslager* » (« camps d'extermination »). Elle mettait en avant la présence d'activités musicales dans les garnisons SS de ces centres ainsi que dans les blocs des *Arbeitsjuden*, les Juifs sélectionnés à leur arrivée pour travailler au traitement des cadavres

(récupération des cheveux, dents en or, transport de la chambre à gaz aux fours ou fosses, etc.)[26]. Dans chaque section, un focus, matérialisé par un petit cube sonorisé (fig. 2), était mis sur l'une ou l'autre fonction de la musique (tortionnaire, intrusive, de résistance) selon le lieu où elle résonnait.

Figure 2.



Cube focus sur la fonction intrusive de la musique.

Crédit : Benoît Drouet pour Clémence Farrell, Muséomaniac, tous droits réservés.

15 La troisième salle était consacrée à des cas particuliers du système concentrationnaire, tous reliés par un point commun : le fait d'avoir été des antichambres des centres de mise à mort. La musique y était autorisée, voire encouragée, et ses usages sont liés à des processus de résistance et non pas à des fonctions destructrices. Étaient abordés les camps d'internement français, la plupart sous administration française et non pas nazie, devenus des camps de

transit ; le camp de transit de Westerbork aux Pays-Bas, où furent internés de nombreux artistes ; et enfin le camp-ghetto de Theresienstadt, dans lequel les activités musicales furent particulièrement importantes en raison de son statut particulier [27].

Des objets muets pour un environnement très sonore

16 Des centaines de témoignages écrits et oraux que nous avons consultés au fil des années ressort en filigrane la constante suivante : les camps de concentration et les centres de mise à mort étaient des espaces éminemment sonores et bruyants. Certains sons rythmaient le quotidien : cloche, sifflet ou gong pour marquer le réveil, musique de l'orchestre des détenus dès le matin, consignes hurlées par les SS ou les *Kapos* (détenus chargés de l'encadrement) ou diffusée par haut-parleurs, coups infligés lors des punitions. D'autres émanaient des détenus eux-mêmes dans les espaces extérieurs : bruits des pas lors des déplacements, gémissements de douleur, cris et plaintes. D'autres enfin se faisaient entendre dans les espaces intérieurs, notamment dans les blocs : gémissements, râles, ronflements, mais aussi conversations ou récitations à certaines occasions. À ces sons et bruits s'en ajoutaient d'autres : sifflements de train, ouverture des portes et mouvements de foule à l'arrivée des convois menant aux centres de mise à mort, véhicules motorisés de la caserne SS attenante, aboiements des chiens des gardes, coups de feu, coups de crosse, ou encore grouillement des insectes et parasites dans les blocs. Paradoxalement, les près de 300 objets et documents que nous avions rassemblés étaient muets : instruments de musique trop fragiles pour pouvoir être joués, accessoires et uniformes, documents administratifs, photographies, partitions, dessins, peintures et sculptures (fig. 3). Seuls trois documents sonores ont survécu aux camps, dont un seul a été enregistré dans le camp lui-même : il s'agit du célèbre faux documentaire de propagande nazie tourné en 1944 dans le camp-ghetto de Theresienstadt, dans lequel on assiste notamment à la création de l'*Étude pour cordes* du compositeur Pavel Haas [28]. Les deux autres documents sont une vidéo de propagande de l'armée britannique filmant en 1942 des évadés de Dachau ayant rejoint les troupes en Grande-Bretagne et chantant

l'hymne du camp appris en détention [29] et un enregistrement phonographique réalisé en studio par des détenus de Westerbork, le duo de musiciens Johnny & Jones [30], autorisés le temps d'une après-midi d'août 1944 à quitter sous escorte le camp à cette occasion, et morts en détention quelques mois plus tard. Une vidéo du camp de Westerbork montrait plusieurs représentations musicales, mais il s'agissait malheureusement d'un film muet [31], tout comme l'un des premiers reportages propagandistes tourné dès 1933 à Oranienburg, où l'on apercevait très brièvement un violoniste [32]. À cela s'ajoutaient plusieurs vidéos d'interviews de survivants et survivantes membres d'orchestres de camps, réalisées après la guerre.

Figure 3.



Salle 1, mise en place de la vitrine avec instruments de musique, accessoires et partitions.

Crédit : Élise Petit. CC BY-NC-SA 4.0

17 Se posèrent donc rapidement des questions sur la mise en scène et en espace de ces traces sonores : comment matérialiser l'omniprésence de la musique ? Quelles musiques faire entendre, et comment les choisir ? Exposer les bruits et les sons, par quels moyens ? Si presque tous les objets et documents étaient muets, chacun racontait une histoire musicale qui devait être rendue aux

oreilles du public : restituer une partition exposée, diffuser un extrait sonore dont le titre était mentionné dans un témoignage, faire entendre un orchestre tel que celui qui était représenté en dessin… l'exposition s'annonçait comme « une exposition à voir et à entendre ».

Enregistrements d'époque

18 Certaines restitutions furent relativement aisées, notamment pour le cas des musiques punitives, c'est-à-dire des musiques jouées pour accompagner les bastonnades du soir ou certaines pendaisons. Ainsi, il a été attesté par plusieurs témoignages que la mise en scène de l'exécution du détenu fugitif Hans Bonarewitz à Mauthausen en juillet 1942 avait eu pour fond sonore le célèbre « J'attendrai » (version orginale : « Tornerai », de Dino Olivieri), qui fut interprété en boucle par l'orchestre des détenus accompagnant sa déambulation avant qu'il soit pendu. Pour illustrer les photos prises par les SS à cette occasion, la solution simple a été de choisir l'enregistrement de la version allemande « Komm zurück » réalisé par Michael Jary en 1940 sous le IIIe Reich et connu pour avoir été amplement diffusé à la radio [33]. Nous avons supprimé au montage les passages chantés pour ne conserver que la version instrumentale, pour nous rapprocher de la version qui avait pu être entendue dans le camp, même si les instruments et surtout l'acoustique étaient différents. Cette version était proposée en écoute au casque, en accompagnement des quatre photos documentant l'événement. Le même choix a été opéré pour la chanson « Bel-Ami » du film du même nom de Willi Forst sorti en Allemagne en 1939 et très populaire à l'époque [34]. Évoquant un homme multipliant les conquêtes amoureuses, cette chanson aurait été diffusée lors de séances de punition, pour moquer l'état de décharnement de certains détenus soumis aux coups de fouet ou de bâton. Elle faisait également partie du répertoire de nombre d'orchestres de camps qui l'interprétaient pour des concerts autorisés. L'extrait était diffusé dans le cube focus « musique tortionnaire » par une enceinte conventionnelle.

19 De la même manière, la sous-section dévolue à la présence de musique dans les garnisons SS à proximité des camps faisait entendre des enregistrements de l'époque : la « Badenweiler Marsch » jouée

lors de visites d'officiels, une chanson de Margot Hielscher qui se produisit sur le front, ou encore de la musique du groupe de jazz « aryanisé » Die Goldene Sieben, constitué sous le IIIe Reich par Goebbels pour concurrencer le jazz états-unien très populaire auprès des soldats. Pour la musique intrusive, c'est-à-dire diffusée par les haut-parleurs dans les blocs et à laquelle nul ne pouvait échapper, nous nous sommes appuyée sur plusieurs témoignages, dont celui du journaliste Julius Zerfaß, publié dès 1936 sous le pseudonyme de Walter Hornung, qui atteste de la radiodiffusion de discours de Hitler, suivis de la diffusion par haut-parleurs d'enregistrements soigneusement sélectionnés, à des fins de « rééducation » : « L'administration du traitement de "réveil national" par le chant allemand durait jusque tard dans la nuit. Des émissions patriotiques tirées de programmes radio achevaient le renforcement de l'esprit *völkisch*. Le *Deutschlandlied* et le *Horst Wessel Lied* concluaient le tout [35]. » La difficulté a ici davantage résidé dans le choix des sources concernant les discours de Hitler et le « Horst Wessel Lied », interdit aujourd'hui en Allemagne : les enregistrements les plus facilement accessibles en ligne étaient ceux proposés par Serp, mais il s'agit de la maison d'édition créée en 1963 par Jean-Marie Le Pen… Fort heureusement, nous avons pu en retrouver de semblables aux archives de la radio allemande. Le montage d'un court extrait de discours suivi du début de l'hymne nazi était diffusé dans le cube focus « musique intrusive ».

20 Enfin, dans la section consacrée aux centres de mise à mort, un cartel développé portait sur le massacre surnommé *Aktion Erntefest* (« opération Fête des moissons »), c'est-à-dire la liquidation des camps de travail du district de Lublin (dont Majdanek) et de Trawniki les 3 et 4 novembre 1943. 2 000 fonctionnaires de police et membres de la Waffen-SS prirent part aux exécutions systématiques par balle qui firent près de 42 000 victimes, hommes et femmes. Dans ce contexte de violence extrême, méthodiquement planifiée, des haut-parleurs diffusèrent de la musique légère sans discontinuer. La musique couvrait les bruits des tirs incessants, les cris des victimes et ceux des SS. Combinée à de fortes rations d'alcool, elle servait également à galvaniser ces derniers. Pour illustrer cet événement, nous avons choisi trois enregistrements d'époque dont la diffusion a été attestée par tous les témoignages que nous avons consultés sur

le sujet [36] : « Freut Euch des Lebens ! » (« Réjouissez-vous de la vie ! »), *Volkslied* du XVIIIe siècle arrangé par Paul Lincke en pot-pourri et enregistré en 1938 ; Willy Richartz et Werner Plücker, « Wovon kann der Landser denn schon träumen » (« À quoi le fantassin peut-il bien rêver »), 1942, et « Wozu ist die Straße da » (« À quoi sert la route »), chanson du film *Lumpacivagabundus* de Géza von Bolváry (1936) [37]. Dans l'exposition, ces musiques étaient diffusées en alternance et en continu par une enceinte directionnelle que nous avons désignée par l'expression « zoom sonore », le terme habituel de « douche » nous semblant peu à propos dans ce contexte.

Témoignages écrits enregistrés, *sound-design* et paysages sonores

21 L'exposition faisait la part belle aux récits de survivants qui avaient côtoyé d'une manière ou d'une autre la musique. Les témoignages vidéo, filmés entre 1990 et 2011, mettaient en avant d'anciens et anciennes membres des orchestres du camp des femmes et du camp des hommes de Birkenau, ainsi que de Mauthausen. Shony Alex Braun, interviewé en 1990, relatait une séance de sélection de musiciens pour divertir des SS dans le camp de Dachau [38]. Pour matérialiser cette parole, les témoignages concernant la musique jouée à la porte des camps étaient diffusés en alternance sur grand écran avec enceintes conventionnelles, tandis que ceux sur les auditions pour intégrer les ensembles, sur un petit écran, s'écoutaient au casque. Dans la section consacrée aux centres de mises à mort étaient projetés, sur un petit écran, plusieurs témoignages vidéo : deux de survivants – Simon Srebnik, chanteur à Chełmno et Richard Glazar à Treblinka –, mais aussi la déposition d'un ancien auxiliaire concernant les fusillades en musique à Majdanek et l'interprétation de l'hymne de Treblinka par le SS Franz Suchomel, filmé à son insu par Claude Lanzmann en 1976 pour son film *Shoah*.

22 Pour compléter ces témoignages vidéo, il nous semblait important de faire entendre la voix de témoins ayant très tôt consigné par écrit leurs souvenirs permettant de mieux comprendre le fonctionnement

des camps et la place occupée par la musique : Wolfgang Langhoff à Börgermoor [39], Eugen Kogon [40], Stefan Heymann [41] et Jean Hoen à Buchenwald (son journal tenu de 1943 à 1945 est resté longtemps inédit [42]), Julius Zerfaβ à Dachau [43]. Quelle forme donner à la restitution de ces témoignages ? En livrer une version écrite, outre qu'elle constituerait un document muet supplémentaire, ajoutait du texte à une exposition déjà très fournie en cartels détaillés. Il a donc été décidé de les faire enregistrer par un comédien, qui lirait avec le ton. C'est alors que la muséographe et la scénographe ont introduit la question du *sound design*, proposant de faire entendre des sons et bruits évoqués par les témoignages et ancrant l'exposition dans une restitution d'un environnement non seulement musical mais aussi sonore. Cette démarche nous semblait intéressante, pour peu qu'elle s'inscrive non pas dans le *sound design*, mais dans l'archéologie du paysage sonore historique, c'est-à-dire, comme le préconise Mylène Pardoen, qu'elle puisse « permettre une possible restitution sonore neutralisée de toute émotion commandée qui invite à la compréhension d'un événement – et non nous faire rêver par une narration excitant l'imagination [44]. »

23 Différents paysages sonores des camps méritaient en apparence une reconstitution qui aiderait à réaliser à quel point ces lieux pouvaient être bruyants, ou du moins habités de sons en tous genres : l'intérieur des blocs, les espaces extérieurs, les lieux de travail dans la journée, les lieux d'arrivée des convois, etc. La première difficulté qui se posait était que nous ne disposions pas d'enregistrements effectués dans les camps, qui auraient donné à entendre les multiples sons. Certes, il aurait été aisé de capter par exemple des aboiements de chiens d'aujourd'hui, en veillant à choisir la même race que ceux utilisés par les gardes des camps. Mais recréer cet aspect supposait ensuite de faire entendre les ordres hurlés par les SS dans un allemand nazifié, à la prononciation très particulière. Il aurait fallu engager des comédiens pour les interpréter et adjoindre à ces enregistrements des gémissements de douleur ou des cris de détresse. La démarche, qui se serait apparentée à du *sound-design*, nous semblait peu propice à servir l'objectif scientifique et documentaire que nous nous étions fixé. Par conséquent, nous nous en sommes tenues à notre idée initiale de témoignages lus par un comédien, en mesure de faire vivre le texte par ses intonations. Celui concernant l'appel (extrait

sonore 1) était diffusé par enceinte directionnelle, les trois autres par casque.

Media not found. : [sound:ct1]

Recréations

24 En prenant en compte toutes les questions soulevées précédemment, nous avons donc décidé de ne pas recréer artificiellement l'environnement sonore des camps. En revanche, nous nous sommes autorisées à commander quelques recréations musicales. Le budget restreint consacré à cet aspect de l'exposition nous a menées à faire des choix pour qu'elles soient pertinentes sans être trop coûteuses. La première était un ensemble de deux marches, composées en 1943 et 1945 à Buchenwald pour l'orchestre du camp par le détenu politique tchèque Ondřej Volráb, qui y travaillait en tant que copiste. Recopiées dans le répertoire de chaque instrumentiste (fig. 4), elles ont été jouées pour le départ et le retour des *Kommandos* à Buchenwald, au côté d'autres marches existantes.

Figure 4.



Couverture du répertoire de marches dévolu au saxophone de l'orchestre de Buchenwald, 1941-1945.

Crédit : Památník Terezín.

25 Ces deux marches, qui n'ont jamais été enregistrées, avaient néanmoins été publiées après la guerre en Tchécoslovaquie, sous forme de fac-similé. Nous disposions donc de l'instrumentation précise et du matériel complet de partitions, pupitre par pupitre. À notre demande, elles ont tout d'abord été gravées par un copiste pour les interprètes, l'écriture manuscrite étant parfois ardue à déchiffrer. Nous nous en sommes tenue à l'orchestration originale de fanfare qui comportait flûte, petite clarinette, clarinettes, saxophone, trompettes, trombones, trombone basse, flügelhorns, cors, tuben, euphonium, basses, caisse claire, grosse caisse et cymbales. Des témoignages écrits sur Buchenwald, il ressortait que la fanfare avait atteint un bon niveau amateur, ayant peu de musiciens professionnels en son sein. Pour effectuer cet enregistrement, notre choix s'est donc porté sur un ensemble instrumental de niveau comparable, l'harmonie-fanfare de Massy, qui comptait pour l'occasion quelques professionnels en renfort. Quant à la prise de son, à budget contraint, elle s'est faite avec plusieurs micros directionnels répartis dans l'auditorium de l'opéra de Massy, à l'acoustique permettant un son direct avec très peu de réverbération, pour rendre au mieux compte de l'effet sonore, ces musiciens jouant majoritairement en plein air. Il n'était en revanche pas possible de rendre compte de l'état parfois médiocre des instruments qui étaient utilisés par toutes les conditions météorologiques et pour lequel nous n'avons pas retrouvé d'indications précises. Les deux marches étaient diffusées en alternance dans le couloir introductif de l'exposition, plongeant immédiatement le visiteur dans une atmosphère sonore inattendue (extrait sonore 2).

Media not found. : [sound:ct2]

27 La deuxième commande était la création d'une chanson trouvée dans l'un des carnets clandestins d'André Marie. Cet homme politique français consigna de nombreux poèmes durant son internement à Buchenwald, de 1944 à 1945, dans quatre carnets qu'il parvint à cacher dans une couverture évidée d'un exemplaire de *Mein Kampf*, jusqu'à la libération du camp. La chanson « Rêverie au camp » est une mise en musique de son poème par un codétenu français, Yves Darriet, qui

écrira dans son propre journal à propos des activités musicales à Buchenwald :

> Le fond des programmes du dimanche est toujours constitué par les chanteurs et les fantaisistes (si l'on peut dire) qui reprennent sans cesse les mauvais thèmes de cabaret ou de radio. Il est difficile, sinon impossible, de chercher à s'évader de *Prosper*, de *Ça sent si bon la France* et de *La Romance de Maître Pathelin*. [...] Mais, il s'agit bien ici et seulement « d'art-souvenir »[45].

Cette chanson, davantage destinée à l'intimité d'un journal clandestin qu'à une représentation dans le camp, n'avait jamais été enregistrée jusqu'à présent. Pour son interprétation, nous avons fait appel à un musicien amateur de bon niveau et privilégié une version *a capella*, la partition n'indiquant aucune grille d'accompagnement instrumental. Pour retranscrire l'intimité voulue, elle était diffusée à faible volume dans un casque audio à proximité du carnet exposé.

Media not found. : [sound:ct3]

Enregistrements de survivants

28 Enfin, il nous semblait essentiel de faire entendre des chants ou des musiques interprétées par des survivants eux-mêmes : à la fin de son interview, Shony Alex Braun jouait ainsi un extrait du *Beau Danube bleu* de Johann Strauss, qui lui avait sauvé la vie ; dans la section consacrée aux centres de mise à mort, un extrait du film *Shoah* montrait Simon Srebnik interprétant la chanson que les SS lui demandaient fréquemment, et qui lui a sauvé la vie également ; le « Buchenwald-Lied » était diffusé au casque près du témoignage de Stefan Heymann sur les usages de cet hymne par le commandant du camp ; le chant « Im Auschwitz war ich zwar » retentissait dans le cube sur les fonctions tortionnaires ; enfin le chant du camp d'Esterwegen « Was uns auch begegnet hier », régulièrement entonné sur ordre par les *Kommandos* en chemin pour le travail, était diffusé dans le couloir matérialisant le passage de la porte du camp. Ces trois chants créés dans le système concentrationnaire avaient été enregistrés entre 1946 et 1962, à l'occasion de collectes de témoignages. Ils étaient entonnés de manière informelle et *a capella* par des groupes de survivants qui n'avaient pas fait partie des

orchestres des camps. Si la qualité musicale pouvait paraître insatisfaisante, elle rendait justement compte de ce que pouvait être le résultat sonore d'une masse de détenus forcés à chanter d'une seule voix [46].

29 Aux côtés de ces répertoires joués sur ordre, les hymnes de camps et les chants écrits pour les soirées autorisées ou clandestines étaient également présents, tel le « Dachau-Lied », entonné par des survivants dans le film de propagande de l'armée britannique. Un espace était dévolu au « Börgermoorlied », connu en France dans sa version traduite « Le Chant des marais » (fig. 5). Ce premier hymne de camp, dont nous avons à plusieurs occasions retracé le destin extraordinaire [47], était diffusé par une enceinte dans un grand cube délimitant cette sous-section particulière et était accompagné (sur table-vitrine) de nombreux documents concernant sa genèse, ainsi que d'un enregistrement au casque par Stéphane Miquel du témoignage de Wolfgang Langhoff sur les circonstances de la création du spectacle *Zirkus Konzentrazani* à Börgermoor en août 1933.

Figure 5.



Aperçu de la salle 2 avec la sous-section consacrée au *Chant des Marais*.

Crédit : Benoît Drouet pour Clémence Farrell, Muséomaniac, tous droits réservés.

30 De la même manière, une sous-section était consacrée à la musique clandestine : les documents présentés sur la table étaient accompagnés de la « Rêverie au camp », accessible en écoute au casque. Le grand cube avec enceinte délimitant la sous-section diffusait « Kołysanka Birkenau » (« Berceuse pour Birkenau ») du musicien polonais Alexander Kulisiewicz, qui témoignait depuis Sachsenhausen de la connaissance que les détenus avaient du complexe d'Auschwitz II.

31 Enfin, la section consacrée aux centres de mises à mort faisait entendre, au casque, une autre chanson de Kulisiewicz : « Kolysanka Dla Synka W Krematorium » (« Berceuse pour mon fils au crématorium »), une berceuse funèbre transmise par Aron Liebeskind, *Arbeitsjude* à Treblinka. Pour cette chanson, qui relate comment Liebeskind a dû incinérer le corps de son propre enfant massacré à son arrivée, il était important de diffuser l'enregistrement effectué par Kulisiewicz lui-même après la guerre, car les interprétations actuelles ont tendance à surenchérir dans un pathos qui ne nous semble pas nécessaire.

Media not found. : [sound:ct4]

33 À tous ces enregistrements d'époque ou émanant de témoins ou de reconstitution s'ajoutaient quelques versions plus actuelles enregistrées à partir des années 1980 dans une démarche de recréation qui était proche de la nôtre. Ainsi, dans la salle consacrée aux antichambres des centres de mise à mort figuraient nombre d'œuvres composées à Theresienstadt et enregistrées par divers artistes, du label Decca « Entartete Musik » aux reconstitutions supervisées par Francesco Lotoro. Enfin, pour la diffusion de la célèbre *Marche des gladiateurs* (*Einzug der Gladiatoren*) qui résonnait lors du départ des *Kommandos* dans nombre de camps, notre choix s'est porté sur l'interprétation existante par un ensemble de bon niveau, le Zuilens Fanfare Corps d'Utrecht : cette interprétation nous semble très proche de ce qu'ont pu entendre les détenus des camps de concentration [48].

34 L'exposition « La musique dans les camps nazis » a réussi, il nous semble, le pari d'être « une exposition à voir et à entendre », par le biais de nombreux documents sonores – 32 au total, répartis entre

deux couloirs et trois salles – diffusés via divers supports. Le budget contraint n'ayant pas permis d'investir dans des enceintes directionnelles en nombre suffisant, une grande partie des musiques émanaient d'enceintes conventionnelles, entraînant une propagation du son au-delà des cubes ou des écrans de diffusion. Par conséquent, le réglage global à l'intérieur de chaque salle et d'une salle à l'autre demandait une grande minutie, pour que chaque document musical soit audible sans être parasité par les autres et en évitant la cacophonie. En définitive, cette cohabitation, et parfois cette juxtaposition, rendait spatialement parfaitement cette omniprésence musicale dans le système concentrationnaire. Elle matérialisait une sorte de *time-lapse* sonore qui condensait en un espace relativement restreint les différents lieux et moments de la journée durant lesquels la musique se faisait entendre, des camps de concentration aux centres de mise à mort du régime nazi. En d'autres termes, elle permettait d'approcher ce que Primo Levi appelait « la voix du *Lager*, l'expression sensible de sa folie géométrique, de la détermination avec laquelle des hommes entreprirent de nous anéantir, de nous détruire en tant qu'hommes avant de nous faire mourir lentement [49]. »

NOTES

1 David Rousset, *Les jours de notre mort*, Paris, Hachette, [1947] 1993, p. 101.

2 Élise Petit, *Un exemple d'éducation et de création musicale pour enfants dans le contexte de la Shoah* : Brundibár *à Theresienstadt*, mémoire de maîtrise (master 1) sous la direction de Geneviève Mathon, Tours, université de Tours, 2002.

3 Élise Petit, *Velléités et utopies de rupture : Les politiques musicales en Allemagne, de 1933 à 1949*, thèse de doctorat en histoire de la musique, sous la direction de Geneviève Mathon, Université Gustave Eiffel, 2013, https://doi.org/10.70675/113357a6z26fez4e58za424za041dfbaf106 ; Élise Petit, « Des usages destructeurs de la musique dans le système concentrationnaire nazi », *Les Études du CRIF*, n° 56, 2019.

4 Voir par exemple *Braunbuch über Reichstagsbrand und Hitler-Terror*, Basel, Universum-Bücherei, 1933 ; Gerhart Seger, *Oranienburg. Erster authentischer Bericht eines aus dem Konzentrationslager Geflüchteten*,

Karlsbad, Graphia, 1934 ; ou encore Wolfgang Langhoff, *Les soldats du marais. Sous sous la schlague des nazis*, trad. Armand Pierhal, Paris, Plon, 1935.

5 Simon Laks, René Coudy, *Musiques d'un autre monde*, Paris, Mercure de France, 1948.

6 Shmerke Kaczerginski, *Lider fun di Getos un Lagern*, New York, Tziko Bicher Farlag, 1948 ; Lazar Weiner, *Songs of the Concentration Camps*, New York, Itzchok-Hendele Foundation, 1948.

7 Ses archives sont conservées au United States Holocaust Memorial Museum de Washington, DC.

8 Voir par exemple Anita Lasker-Wallfisch, *La vérité en héritage. La violoncelliste d'Auschwitz*, trad. Jacqueline Lahana, Paris, Albin Michel, 1998 ; Jacques Stroumsa, *Tu choisiras la vie. Violoniste à Auschwitz*, Paris, Cerf, 1998 ; Ruth Klüger, *Refus de témoigner. Une jeunesse*, trad. Jeanne Étoré, Mayenne, Viviane Hamy, 1997.

9 Jože Karas, *La musique à Terezín. 1941-1945*, trad. Georges Schneider, Paris, Gallimard, [1985] 1993.

10 Milan Kuna, *Musik an der Grenze des Lebens. Musikerinnen und Musiker aus böhmischen Ländern in nationalsozialistischen Konzentrationslagern und Gefängnissen*, trad. Eliška Nováková, Francfort, Zweitausendeins, [1990] 1993.

11 Gabriele Knapp, *Das Frauenorchester in Auschwitz. Musikalische Zwangsarbeit und ihre Bewältigung*, Hambourg, Von Bockel Verlag, 1996 ; Gabriele Knapp, *Frauenstimmen. Musikerinnen erinnern an Ravensbrück*, Berlin, Metropol, 2003.

12 Guido Fackler, *"Des Lagers Stimme". Musik im KZ. Alltag und Häftlingskultur in den Konzentrationslagern 1933 bis 1936*, Brême, Temmen, 2000.

13 Shirli Gilbert, *Music in the Holocaust. Confronting Life in the Nazi Ghettos and Camps*, Oxford, Oxford University Press, 2005.

14 Juliane Brauer, *Musik im Konzentrationslager Sachsenhausen*, Berlin, Metropol, 2009.

15 Bruno Giner, *Survivre et mourir en musique dans les camps nazis*, Paris, Berg International, 2011.

16 Élise Petit, *La musique dans les camps nazis*, cat. exp., Paris, Mémorial de la Shoah, 2023, p. 5.

17 *Ibid.*, p. 23.

18 Pour une étude détaillée de ces fonctions destructrices et tortionnaires, lire Élise Petit, « Des usages destructeurs de la musique dans le système concentrationnaire nazi », *op. cit.*

19 Même dans le camp de Ravensbrück, où les activités musicales récréatives étaient rarement autorisées et strictement encadrées, une circulaire émanant de la responsable du camp précise : « Seuls des chants allemands peuvent être entonnés, pas de chansons de variété [*Schlager*], pas de chants en langue étrangère. Les colonnes peuvent chanter pour leurs départs et leurs retours au camp. Dans les blocs on ne peut chanter que pendant le temps libre. En dehors de ce moment et à l'extérieur des blocs, le chant est interdit. » Anna Klein-Paubel, « An alle Blocks. Zum Aushang », 2 mars 1944, United States Holocaust Memorial Museum, RG-04.006*20.

20 Notamment les archives de l'Office central SS pour l'économie et l'administration (SS-Wirtschafts-Verwaltungshauptamt, Bundesarchiv, NS 3), du bureau principal de la SS (SS-Hauptamt, NS 31), de l'état-major de la SS (SS-Führungshauptamt, NS 33), mais aussi les ordres émis par les commandants des camps (Konzentrationslager, NS 4) ou encore les archives de la direction de la propagande pour la radio (Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, R 55).

21 Françoise Sironi, *Bourreaux et victimes. Psychologie de la torture*, Paris, Odile Jacob, 1999, p. 127.

22 Richard Glücks, « Ausrüstung mit Truppenbetreuungsmitteln », 26 septembre 1941, Bundesarchiv NS3/425, p. 26.

23 Frank Vossler, *Propaganda in die eigene Truppe. Die Truppenbetreuung in der Wehrmacht 1939-1945*, Paderborn, Ferdinand Schöningh, 2005, p. 147.

24 Paul Werner Hoppe, *Kommandanturbefehl*, nº 26, 5 avril 1943, p. 2. AMS I-IB-2.

25 Accessible sur le site du United States Holocaust Memorial Museum : https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/collections-highlight-auschwitz-through-the-lens-of-the-ss.

26 À Birkenau, ils étaient affectés au *Sonderkommando* (*Kommando* spécial). En dehors d'Auschwitz, le terme « *Sonderkommando* » est employé pour certains détachements de SS et d'auxiliaires locaux qui commettent ces

assassinats de masse, puis procèdent à l'effacement des traces à partir de 1945.

27 Pour une visite vidéo de l'exposition, consulter la réalisation d'Alexandre Attias, « Visite de l'exposition "La musique dans les camps nazis" », Mémorial de la Shoah, 2023 : https://youtu.be/bhwTmLqTJXk.

28 Karel Pečený, *Theresienstadt. Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet*, Aktualita, 1944. En accès libre sur le site du United States Holocaust Memorial Museum : https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn1000172 (interprétation de la pièce de Haas à 9 min 55 s).

29 Michael Hankinson, Arthur Koestler, *Lift Your Head Comrade*, Ministry of Information, Spectator, 1942. En accès libre sur le site du United States Holocaust Memorial Museum : https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn1004401 (séquence de l'hymne à 11 min 44 s).

30 Johnny & Jones, *Westerbork Serenade*, août 1944, https://www.youtube.com/watch?v=QAUglSMntUI.

31 Film sans titre, tourné sur ordre du commandant Albert Gemmeker, probablement par le détenu Rudolf Breslauer. En accès libre sur le site de l'Institut néerlandais de l'image et du son Beeld en Geluid : https://zoeken.beeldengeluid.nl/program/urn:vme:default:program:2102101150292779031 (séquence musicale à partir de 2 h 2 min 16 s).

32 *Die neuesten Aufnahmen aus dem Konzentrationslager Oranienburg*, 1933. En accès libre sur le site du United States Holocaust Memorial Museum : https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn1001930.

33 https://www.youtube.com/watch?v=u_9AxK74kG4.

34 https://www.youtube.com/watch?v=9TlZZiPGQKs.

35 Walter Hornung [Julius Zerfab], *Dachau : Eine Chronik*, Zürich, Europa Verlag, 1936, p. 137.

36 Une partie des témoignages est disponible dans Stefan Klemp, *„Aktion Erntefest": Mit Musik in den Tod. Rekonstruktion eines Massenmords*, Münster, Stadt Münster, Geschichtsort Villa ten Hompel, 2013.

37 https://www.youtube.com/watch?v=-j2hBseAd-M&t=62s.

38 Relatée également dans Shony Alex Braun, *From Concentration Camp to Concert Hall*, Los Angeles, Alex Braun, 1985, p. 15.

39 Wolfgang Langhoff, *op. cit.*

40 Eugen Kogon, *L'État SS. Le système des camps de concentration allemands*, trad., Paris, Points, [1945] 1993, p. 111-117.

41 Stefan Heymann, « Das Buchenwaldlied », témoignage tapuscrit non daté, Stiftung Gedenkstätten Buchenwald und Mittelbau-Dora, 9 98-1.

42 Jean Hoen, *KLB. Journal de Buchenwald, 1943-1945*, Paris, Presses universitaires de France, 2013, p. 113-115.

43 Walter Hornung [Julius Zerfab], *op. cit.*

44 Mylène Pardoen, « Archéologie du paysage sonore. Reconstruire le son du passé », *Revue de la BNF*, nº 55, 2017, p. 39, https://doi.org/10.3917/rbnf.055.0030.

45 Yves Darriet, Claude Francis-Boeuf, *Intermède*, Paris, J. Susse, 1946, p. 97-98.

46 À titre d'exemple, le « Buchenwald-Lied » peut être écouté en accès libre : https://holocaustmusic.ort.org/fr/places/camps/central-europe/buchenwald/buchenwaldlied/.

47 Lire par exemple Élise Petit, « Le *Moorsoldatenlied* : analyse traductologique et musicale d'un hymne international », *La Main de Thôt*, nº 8, 2021, en ligne : https://interfas.univ-tlse2.fr/lamaindethot/850.

48 https://www.youtube.com/watch?v=-xZMJszHipI&t=30s.

49 Primo Levi, *Si c'est un homme*, trad. Martine Schruoffeneger, Paris, Presses Pocket, [1947] 1988, p. 53.

ABSTRACTS

Français

Du 20 avril 2023 au 25 février 2024 a eu lieu au Mémorial de la Shoah de Paris la première exposition d'envergure internationale consacrée au sujet de la musique dans les camps nazis. Présentée comme une exposition « à voir et à entendre », elle avait pour objectif de révéler l'omniprésence méconnue de la musique dans les espaces d'incarcération et les centres de mise à mort du régime nazi. Cet article met en lumière les questions soulevées par la mise en place d'une exposition sonore et musicale à partir d'objets et documents muets pour la plupart : instruments de musique trop fragiles pour pouvoir être joués, accessoires et uniformes, documents administratifs, photographies, partitions, dessins, peintures et sculptures. Il présente les choix d'organisation spatiale pour rendre tangible l'omniprésence de la musique sans verser dans la cacophonie et évoque les

difficultés rencontrées pour restituer et matérialiser le son, éphémère par définition.

English
From April 20, 2023, to February 25, 2024, the Shoah Memorial in Paris hosted the first international exhibition dedicated to the subject of music in Nazi camps. Presented as an exhibition "to be seen and heard," it aimed to reveal the little-known ubiquity of music in the Nazi regime's detention facilities and killing centers. This article highlights the issues raised by the creation of a sound and music exhibition based on objects and documents that are, for the most part, "silent": musical instruments too fragile to be played, accessories and uniforms, administrative documents, photographs, sheet music, drawings, paintings, and sculptures. It presents spatial design choices intended to make the omnipresence of music tangible without descending into cacophony, and discusses the challenges involved in recreating and giving physical form to sound, which is, by definition, ephemeral.

INDEX

Mots-clés
exposition, musique, son, camps nazis

Keywords
exhibition, music, sound, nazi camps

AUTHOR

Élise Petit
Université Grenoble Alpes, Laboratoire LUHCIE
IDREF : https://www.idref.fr/172497043
ORCID : http://orcid.org/0000-0002-2208-2997
HAL : https://cv.archives-ouvertes.fr/elise-petit-musicologie
ISNI : http://www.isni.org/000000044219988X
BNF : https://data.bnf.fr/fr/16967283

Reconstituer un parfum italien de la fin du XIXe siècle. Un projet à la croisée des enjeux scientifiques et de la mémoire sensorielle

Recreating an Italian Perfume from the Late 19th Century: A Project at the Crossroads of Scientific Challenges and Sensory Memory

Charlotte Gaudry

DOI : 10.35562/theia.587

Copyright
CC BY-NC-SA 4.0

OUTLINE

Une méthode fondée sur la pluridisciplinarité
La reconstitution olfactive comme outil pédagogique des institutions culturelles
L'histoire expérimentale appliquée à la reconstitution d'un parfum italien du XIXe siècle

TEXT

1 La parfumerie italienne de 1861 à 1915 est un contexte historique peu étudié. Cette période est pourtant marquée par une intensification de la production de publications techniques telles que les manuels de recettes de parfums ou les ouvrages de botanique consacrés aux plantes à parfums, les journaux professionnels, mais aussi les outils de promotion et de recensement que sont les almanachs et les annuaires comme ceux de la Guida Monaci, qui permettent de comprendre les mécanismes de cette industrie. Cette invisibilité s'explique en partie par la prédominance de la France, moteur de l'industrialisation du secteur à cette époque, tant sur le plan technique que chimique, masquant la contribution italienne. À cela s'ajoute la spécificité d'un tissu économique reposant principalement sur des entreprises familiales, générant une production archivistique limitée, souvent privée et parfois inaccessible. De plus, la fragmentation politique de la péninsule italienne, qui a persisté jusqu'à son unification en 1861 et au-delà, contribue à une dispersion

des archives parmi diverses entités régionales. Elles restent principalement locales, voire municipales, reflétant l'organisation réelle du pays, tant sur le plan politique qu'économique. Cette configuration historique complique l'accès à une documentation homogène et structurée et pose des défis particuliers pour la recherche. Les sources imprimées liées aux savoirs techniques, sont souvent dispersées entre plusieurs établissements et villes telles que Rome, Florence, Venise, Gênes, Milan, Naples ou encore San Remo. Cela implique une démarche d'enquête archivistique étendue, passant par les bibliothèques nationales, mais aussi par les archives locales, les bibliothèques universitaires les collections spécialisées comme celles de certains musées ou les collections privées – ce travail est ainsi mené sur le pays au sens large. En étudiant des sources primaires comme les annuaires ou les almanachs, il est possible d'établir des cartes qui démontrent une concentration des centres de production comme de vente. Bien qu'étalés sur une large portion du territoire, ils se regroupent autour de villes, notamment Florence, Venise, Rome, Naples, Parme et Livourne. Le début de l'unification italienne, en 1861, et de la construction de l'identité du pays se manifeste aussi au niveau de la parfumerie, confirmant ainsi l'intérêt de porter une étude sur cette période. Les journaux, la presse professionnelle ou encore les manuels témoignent de cette volonté de forger une parfumerie italienne, de qualité italienne, à partir de matières premières italiennes[1]. Aussi, la diversité des acteurs du secteur au XIXe siècle (artisans, chimistes, industriels, imprimeurs, éditeurs, etc.) souligne la nécessité d'une approche interdisciplinaire et décentralisée pour reconstituer une histoire encore largement méconnue.

2 Cette quantité de sources amène à se figurer ce qui est entendu sous le terme de « parfumerie » en Italie à cette époque. Antonio Rossi, auteur dont on ne sait presque rien, propose dès la cinquième page de son *Manuale del profumiere* publié en 1902 une définition de ce qu'est l'industrie de la parfumerie italienne à cette époque. Il la divise en quatre champs d'action distincts mais intrinsèquement liés : l'extraction des parfums naturels, la préparation des molécules de synthèse visant à reproduire de manière olfactive celles présentes dans la nature, la composition de parfums à partir des substances obtenues qu'elles soient naturelles ou synthétiques, l'adaptation des

parfums naturels ou artificiels aux préparations destinées à des usages variés, qu'il s'agisse de la toilette, de l'hygiène ou encore de la santé [2]. À cela, Giovanni Battisti Baccioni ajoute les améliorations apportées par l'industrialisation : une réduction du temps de travail, plus de produits et de meilleure qualité et à des coûts de production équivalents à l'artisanat rapportés à une production plus importante [3]. Le soin apporté à la confection s'étend jusqu'à la présentation des produits. En effet, c'est grâce à l'emballage, au flacon et à l'étiquette que le charme opère, incitant le client potentiel à découvrir le parfum. Antonio Rossi ajoute ainsi : « Pour une simple eau de toilette, il faut compter le coût de l'alcool et des essences qu'elle contient, de la bouteille, de l'étiquette, du système de fermeture du flacon, des pages de réclame qui l'accompagnent, etc., de l'emballage, de l'expédition, en plus des frais généraux [4]. » Toutefois, cette industrie va au-delà du parfum au sens de liquide parfumé, et comprend tous les produits d'hygiène parfumés, les cosmétiques tels que les crèmes, les lotions pour la peau et les cheveux ou les poudres, mais aussi les objets parfumés, sachets, bombes et papiers parfumés, brûle-parfums. Pour cette étude, seuls les parfums au sens de liquides seront étudiés.

3 Matérialiser cette thématique et faire du parfum l'objet d'une reconstitution olfactive à visée historique conduit à une question centrale : sommes-nous en mesure de reproduire les recettes de parfums italiens du XIXe siècle à la lumière de l'analyse des sources, et sans en idéaliser le résultat [5] ? La reconstitution est un moyen, complémentaire, mais pas unique, d'acquérir des connaissances sur le passé. D'un point de vue méthodologique, elle doit s'appuyer sur l'étude des textes, des objets ainsi que de leur contexte, comme l'indique l'historienne Pamela Smith [6]. Cela offre le moyen de restituer les savoir-faire anciens, mais aussi d'accroître les connaissances techniques grâce à l'expérimentation des pratiques artisanales. Cependant, choisir le parfum comme objet d'étude pose problème. Qu'advient-il d'une odeur disparue et comment la transmettre ? Que signifie « reconstituer » une expérience sensible, toujours partielle et interprétative ? Que nous dit l'olfaction sur le passé ? Dans quelle mesure le recours à l'histoire expérimentale permet-il de produire des savoirs complémentaires à ceux issus de l'expertise historique dite traditionnelle, soit de l'étude de sources

primaires ? Pour répondre à ces interrogations, il semble utile de repousser les limites du travail d'archive et de le confronter à l'histoire expérimentale, en tentant de reconstituer un parfum emblématique du XIXe siècle italien. Cette méthode, basée sur l'expérimentation des savoirs acquis après l'étude des sources, aide à combler l'absence de traces tangibles du patrimoine olfactif de la parfumerie, par essence éphémère. C'est ainsi le résultat d'une enquête historique traduisant de manière sensible les senteurs transcrites sur le papier. Cette thèse est menée au sein du laboratoire LAHRHA de l'Université de Grenoble, plus particulièrement de la chaire de professeur junior Olfaction financée par l'ANR.

4 Il est crucial de présenter cette thématique à l'heure où les compositions olfactives historiques se multiplient dans les institutions culturelles, souvent sans respecter certaines normes ou un vocabulaire établi. Au-delà de l'objectif de sauvegarde, ce projet souligne l'importance du parfum dans la mémoire collective et son lien avec les évolutions techniques, sociales, culturelles et économiques. Malgré cela, il est légitime de se demander l'intérêt de remettre à la lumière du jour des compositions olfactives du passé, oubliées et délaissées au fil de ce que nous pourrions qualifier de tendances olfactives. Sentir le passé est une entreprise complexe, d'autant plus que les nez des visiteurs qui appréhenderont ce parfum sont ceux du XXIe siècle. Ils sont coutumiers d'un environnement de senteurs spécifiques, qui sans doute diffère de celui de la période d'étude. Aussi, comment cette reconstitution peut-elle façonner la compréhension des compositions olfactives en tant que vecteurs culturels, et en quoi solliciter l'odorat constitue un apport considérable à l'étude historique ?

5 La restitution des odeurs du passé ne constitue pas seulement un défi technique. Elle implique directement des questions de mémoire et d'identité collectives [7]. C'est dans ce cadre que l'article propose d'explorer l'apport de l'histoire expérimentale appliquée à celle des sens, et plus particulièrement de l'odorat afin de démontrer l'importance et la pertinence de cette démarche pour la recherche historique. Le pilier de la démarche expérimentale, soit la méthode pluridisciplinaire, sera d'abord mis en lumière. Ensuite, la recherche archivistique et ses apports dans ce contexte seront explicités. Enfin, ce projet étant encore à ses prémices, nous étudierons dans la

mesure du possible la démarche expérimentale appliquée à la reconstitution d'un parfum italien du XIXe siècle. Parallèlement à cela, sera dressée en filigrane une réflexion critique sur les biais et les limites de toute tentative de retrouver le passé. Les tentatives pour les pallier seront ainsi exposées au fil de l'article, ainsi que la finalité de ce genre de projets.

Une méthode fondée sur la pluridisciplinarité

6 Le parfum s'inscrit dans le patrimoine culturel olfactif et reflète les goûts et les mœurs d'une époque donnée. C'est un objet d'étude relativement récent. Les années 1980 et 1990 marquent la naissance de l'histoire des sens et des sensibilités, notamment avec la parution du *Miasme et la jonquille* d'Alain Corbin [8]. Depuis près de vingt ans, ce champ interdisciplinaire connaît un essor notable. Des historiens ou des anthropologues tels que David Howes [9], Constance Classen [10], Anthony Synnott ou encore Jim Drobnick [11] s'attachent à étudier l'olfaction sous l'angle culturel, suivant le postulat selon lequel on ne peut savoir ce que sentait exactement le passé, parce que les odeurs ne peuvent être préservées. Tous effectuent leurs recherches au sein du Center for Sensory Studies, de l'université de Concordia, fondé en 2021 et co-dirigé par David Howes et Florian Grond pour étudier l'histoire de la perception des sens. En plaçant ces derniers au cœur de l'analyse, les chercheurs les envisagent comme un médium omniprésent dans nos environnements, qui participe à la mise en relation du soi avec la société, du corps avec l'esprit, et des idées avec les objets [12]. L'histoire des sens tente ainsi de comprendre les odeurs à travers les descriptions présentes dans les sources pour révéler la façon dont elles étaient perçues, vécues, valorisées et utilisées selon les cultures et les époques. Au-delà de ce champ de recherche, cette étude invite à sensibiliser autour de la notion de patrimoine olfactif [13], entendue comme l'ensemble des matériaux, objets, lieux et pratiques dont la valeur culturelle est définie par ou fortement associée à des expériences et des traditions olfactives signifiantes pour des individus ou des communautés [14]. Par cette expression, nous mettons en évidence le rôle identitaire des odeurs comme partie intégrante

d'un héritage. Elle fait ainsi référence à ce qui tend à être préservé et qui découle d'un processus par lequel des éléments deviennent patrimoine par la reconnaissance de leur importance culturelle. Le recours à l'histoire expérimentale dans le cadre de l'histoire de la parfumerie demeure récent. Étudier les expériences déjà menées à la lumière de cette méthodologie peut servir de cas d'étude pour en saisir les impacts et en visualiser les atouts comme les limites. Reconstituer le patrimoine olfactif des parfums, voire l'imaginer pour le faire perdurer, est devenu l'objectif de certains projets tels qu'Odeuropa [15], Smells of Heritage [16] ou DURARE [17]. Ces initiatives reposent sur un principe simple : l'odorat joue un rôle fondamental dans notre quotidien et constitue une partie intangible de notre héritage culturel. À ce titre, elles visent toutes à reconstruire un patrimoine olfactif étendu en utilisant divers moyens tels que l'intelligence artificielle, l'étude de corpus recensant des odeurs, l'analyse chimique, la création de bases de données, l'étude de méthodes d'archivage olfactif ou encore l'exploration de la place de l'olfaction dans les sources littéraires et artistiques. L'objectif est d'analyser ces odeurs dans leur contexte historique et culturel, de comprendre leurs usages et leurs processus de fabrication, et de diffuser leur valeur culturelle, historique et scientifique en tant qu'éléments intégrants du patrimoine mondial. Dans ce cadre, Odeuropa, un projet interdisciplinaire financé par l'Union européenne dont le but est de constituer une archive olfactive grâce à l'intelligence artificielle. Les chercheurs visent ainsi à reconstituer les parfums que respiraient les habitants d'Europe il y a de cela 100 à 500 ans. Une vaste catégorie d'odeurs est représentée : celles de la ville, de la campagne, d'un quartier, de l'intérieur d'une habitation, d'un lieu où se pratique une profession, mais aussi les parfums. Il s'agit de comprendre leur intérêt face au contexte, leurs utilisations et leurs processus de fabrication. Odeuropa s'attache à reconstituer ce patrimoine par essence fugace en constituant une encyclopédie des odeurs à partir de milliers de sources textuelles et iconographiques européennes, datées entre le XVIIe et le XIXe siècle. L'histoire des sens envisage alors le patrimoine comme un objet d'étude sensible. En outre, comme l'affirme David Howes, « les sens inspirent de nouvelles initiatives à destination des publics pour présenter le patrimoine sous l'angle de l'expérience [18] ». L'histoire expérimentale s'avère alors être un outil méthodologique

complémentaire à l'histoire des sens, et plus spécifiquement de l'olfaction et du parfum dans notre cas [19].

7 La démarche d'Odeuropa met en évidence la dimension méthodologique de la recherche olfactive, de la collecte des données jusqu'au résultat exposé. Elle repose sur un travail d'archive, sur la confrontation d'expertises multiples et sur la construction d'un récit, à l'image de l'étude approfondie des portraits historiques. Pour assurer la durabilité de ce projet, une collaboration avec l'Osmothèque, conservatoire international des parfums, a été établie afin de créer l'Heritage Smell Library [20]. Cette bibliothèque olfactive a pour objectif de conserver les parfums produits et de les reproduire en cas d'altération. Dix-neuf odeurs ont été recréées selon sur une investigation approfondie, incluant l'analyse de textes anciens tels que les manuels du XVIIe siècle, ainsi qu'une étude détaillée de portraits historiques, comme celui d'Helena Schermar peint par Andreas Schuch en 1630. Dans ce cas, chaque élément potentiellement olfactif, tel que le cuir, son tannage, sa coloration, les tissus utilisés et leur état d'usure, est pris en compte pour reconstituer l'odeur des gants. Les manuels fournissent également des informations sur les techniques de tannage et les composés odorants utilisés à l'époque (la noix de muscade, les clous de girofle, le romarin, la cannelle, la rose, l'ambre gris ou encore la civette). Ce projet offre un aperçu de ce que nos ancêtres pouvaient sentir, de la signification de ces odeurs, leurs usages et leurs techniques de fabrication, tout en illustrant comment l'odorat a pu façonner une culture européenne. Lizzie Marx insiste sur le côté pédagogique du projet qui entendait évoquer aussi les mauvaises odeurs engendrées par le tannage des peaux, sur lesquelles étaient ensuite apposés les parfums tel un traitement final ou en gage de leur qualité. Il faut alors comprendre que la reconstitution dépasse le parfum, mais tend à reproduire le plus fidèlement l'odeur des gants parfumés [21]. Ce travail met en lumière la diversité des sources et des méthodologies utilisées pour construire un patrimoine olfactif qui puisse être archivé, toutefois cela ne permet pas de comprendre comment ces odeurs étaient perçues. Certes, le parfum est reproduit, malgré tout l'expérience et le contexte sensible ne sont pas abordés par le projet. Une même odeur peut avoir diverses significations selon le contexte culturel, social et historique [22]. Un effluve peut avoir une

caractéristique ou un usage propre, allant de l'agréable au répugnant, du toléré au rejeté ou encore du médical au sacré, cela selon une culture et une époque précise [23]. C'est dans ce cadre que Constance Classen souligne que chaque société repose sur ce qu'elle qualifie de « modèle sensoriel », soit un ensemble cohérent de significations, de hiérarchies et de valeurs attribuées aux sens. Selon elle, « les membres d'une société "donnent sens" au monde, en traduisant leurs perceptions en une vision du monde particulière [24] ». La perception sensorielle est ainsi socialement structurée et historiquement située, dans un modèle hétérogène configuré par des groupes sociaux ou professionnels qui structurent leur mode d'appréhension des sens et les significations qu'ils y apposent à travers leurs pratiques.

8 Par la fragilité des matériaux et la spécificité de l'odorat, la démarche de l'histoire expérimentale appliquée au parfum invite à repenser la nature même des savoirs historiques et leur possible incarnation sensorielle. Un projet de reconstitution olfactive nécessite diverses expertises précises et complémentaires, que l'historien ne pourrait maîtriser seul. La méthodologie repose par conséquent sur une articulation entre analyse historique, expertise technique de parfumeur et chimie analytique. Si l'historien identifie les formules dans les sources (manuels, traités, objets, résidus conservés), le parfumeur traduit ces données en essais de laboratoire et délivre son expertise olfactive grâce à sa capacité à décrypter des formules de parfum [25]. Chaque étape est achevée par une évaluation olfactive pour déterminer si le profil du parfum obtenu correspond, ou non, aux indications tirées des sources. Le chimiste, quant à lui, assure la cohérence scientifique. Il participe à l'identification et à la caractérisation des plantes ou des molécules olfactives inconnues [26]. Il peut ainsi soumettre un profil olfactif plausible et guider le parfumeur quant à la formulation de la reconstitution [27]. Cette dernière précision est fondamentale aux vues des normes imposées par des sociétés telles que l'IFRA (International Fragrance Association) qui interdisent certaines matières en raison de leur taux d'allergènes trop élevé ou pour la protection animale. De plus, certaines espèces végétales ayant évolué et certaines matières premières naturelles désormais interdites ayant été synthétisées, c'est-à-dire reproduites chimiquement, leur odeur a subi certaines modifications [28]. En effet, chaque matière première possède

des caractéristiques moléculaires propres. Toutefois, contrairement à une idée commune selon laquelle les molécules olfactives évoluent au fil du temps, elles ne se transforment pas à l'échelle historique en réalité. Un composé tel que le linalol [29] possède la même structure chimique que celle qu'il avait au XIXe siècle. Si l'odeur des molécules isolées n'a pas changé, cette stabilité ne signifie pas que les odeurs du passé puissent être reproduites ou perçues à l'identique. En effet, l'évolution biologique des récepteurs olfactifs humains influence la manière dont les odeurs sont appréhendées. Ces variations génétiques, étudiées notamment par Kara C. Hoover, modulent la sensibilité relative des populations humaines à certaines familles moléculaires [30]. De plus, si les molécules demeurent constantes, leur quantité au sein des végétaux évolue. La composition volatile des plantes, soit l'ensemble des composés odorants produits et leurs proportions, peut varier selon la domestication, la sélection culturale, les pressions environnementales ou la modification de voies biosynthétiques, et ce, déjà au sein d'une même période. Ces facteurs contribuent à transformer les profils olfactifs de certaines matières premières au cours du temps. La reconstitution historique se trouve ainsi confrontée à la variabilité diachronique des ressources naturelles, à laquelle les parfumeurs actuels font déjà face, rendant difficile la reproduction exacte des odeurs anciennes à partir de matériaux contemporains. Dans ce sens, atteindre une expérience olfactive strictement historiquement authentique demeure complexe, d'autant plus que les perceptions olfactives, variant d'une personne à une autre, ne seront pas non plus les mêmes d'un siècle à un autre.

9 Grâce à l'étude archivistique, nous disposons de descriptions, plus ou moins précises bien que personnelles, pour orienter le parfumeur dans cette démarche d'archéologie olfactive. Ce sont des annotations utiles, mais non déterminantes, la recette restant le moyen le plus précis pour parvenir à la réalisation du parfum. En outre, les phases d'expérimentation et l'expertise du parfumeur, comme du chimiste, permettront de valider ou non le résultat obtenu. Pour ce faire, une évaluation olfactive sera entreprise à la fin des essais, pour recueillir les impressions individuelles des membres de l'équipe et visualiser nettement les éventuels manquements, les éléments à reprendre ou améliorer. La reconstitution place alors les chercheurs en position d'acteurs. Pour la mener à bien, ils doivent mobiliser leur intuition et

leurs capacités sensorielles. Les données produites par l'approche expérimentale sont avant tout sensorielles et corporelles. Cette affirmation est corroborée par les propos de Ann-Sophie Barwhich qui écrit en 2020 : « Le nez dit à l'esprit », insistant ainsi sur l'importance d'un savoir sensible incarné. Il émane des gestes de l'expérimentateur et de son interaction avec les outils et les matières premières [31]. Cette dimension intrinsèquement subjective limite la reproductibilité de l'expérience et interroge la validité des informations qui en résultent, voire la valeur scientifique des reconstitutions olfactives à visée historique. L'appréciation des matières premières, l'évaluation de l'équilibre olfactif du parfum et l'interprétation de la recette reposent sur des savoir-faire acquis par les professionnels de la parfumerie. Cette limite est accentuée par l'historicité des sens et des sensibilités. De plus, l'absence de procédures de vérification dans le cas des odeurs et la difficulté à traduire l'expérience olfactive dans le langage accroissent encore la complexité méthodologique [32]. Ces difficultés dépeignent la nécessité de développer davantage une méthodologie expérimentale comme dimension à part entière de la recherche historique. L'articulation entre sources écrites et reconstitution expérimentale oblige alors à distinguer le récit issu des sources des résultats issus de la mise en pratique, tout en interrogeant les conditions mêmes de production des savoirs.

La reconstitution olfactive comme outil pédagogique des institutions culturelles

10 En plus de faire revivre les senteurs du passé et de mettre en avant une autre discipline historique, la reconstitution olfactive entend aussi répondre à l'enjeu contemporain qu'est la multiplication des dispositifs olfactifs en contexte culturel, et surtout muséal. Nous pouvons citer par exemple les parfums de Chine présentés au musée Cernuschi [33] ou encore le parcours sensoriel des parfums de la Renaissance proposé par le Clos Lucé en 2024 [34]. Il faut ainsi interroger la place du parfum dans le milieu culturel et la tendance aux expositions immersives : le parfum devient-il un simple élément

accessoire ou, au contraire, les émotions qu'il suscite en font-elles un aspect essentiel, capable de stimuler l'imagination du visiteur, de donner plus de sens à l'expérience et de renforcer le propos ? C'est précisément à cette question que l'exposition « Follow Your Nose: A Guided Tour With Smell » en partenariat avec le musée d'Ulm, en Allemagne, entend répondre par sa dimension expérimentale. Inaugurée en avril 2022, elle a proposé 64 visites guidées, réunissant près de 1 022 participants de tous âges, avec un fort engagement auprès des jeunes publics (366 écoliers). Le retour d'expérience réalisé en 2023 témoigne de son impact pour la recherche, en particulier quant aux manières d'exposer les odeurs, de valoriser le travail de reconstitution olfactive auprès d'un large public et de faciliter l'accès aux institutions GLAM (galeries, bibliothèques [*libraries*], archives, musées). Il souligne également la nécessité d'une médiation interactive et multisensorielle conduite de façon méthodique et rigoureuse. Ces constats ont contribué à la création de *Odeuropa's Olfactory Storytelling Toolkit: A 'How-To' Guide to Working with Smell in Museums and Heritage Institutions* lancé en 2023 [35]. Ce guide, financé par l'Union européenne dans le cadre du programme Horizon 2020, à hauteur de 2,8 millions d'euros, poursuit le travail entamé par le projet Odeuropa. Un grand nombre de partenaires industriels et culturels financent ce projet, notamment International Flavours & Frangrances (IFF) et Olfasense, mais aussi l'ICCROM (International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property), le musée d'Ulm, témoignant du fort l'intérêt du monde de la recherche pour ce projet. Un consortium européen de laboratoires et universités est également formé, comprenant environ 35 chercheurs dans les six pays associés que sont la France, l'Italie, l'Allemagne, les Pays-Bas, la Slovénie et le Royaume-Uni. Ce guide a pour objectif de former les médiateurs, mais aussi d'offrir à toute personne intéressée des ressources pour comprendre comment travailler avec l'olfaction dans les institutions patrimoniales. L'un des enjeux mis en évidence est l'importance des dispositifs olfactifs choisis pour la diffusion du parfum. L'usage de questionnaires auprès des visiteurs a par ailleurs permis d'interroger le rôle de l'odorat dans la mémoire et d'évaluer l'efficacité des dispositifs de transmission. L'exposition « Follow Your Nose » a ainsi eu une visée pédagogique sur le long terme. Ce retour d'expérience est un atout pour pérenniser la présence des odeurs et des parfums

dans les institutions culturelles et pour garantir la meilleure expérience possible aux visiteurs. Il devient un véritable outil pour saisir l'impact de l'olfaction au sein des institutions muséales et appréhender les pratiques effectives en place, en ce qui concerne les dispositifs olfactifs, mais aussi la scénographie.

11 Néanmoins, une question centrale demeure : celle de la conservation et de la pérennisation des reconstitutions olfactives. Leur rôle ne se limite pas à l'archivage des créations contemporaines, il s'agit également de préserver, documenter et, lorsque cela est possible, redécouvrir des compositions disparues afin d'en assurer la transmission. L'Osmothèque assure ainsi, à l'échelle internationale, l'authentification, l'enregistrement, la conservation et la reproduction de parfums, tout en collaborant avec des scientifiques pour reformuler certaines matières premières retirées du marché. Elle constitue un lieu de médiation, à la croisée de la recherche et de la transmission, garantissant la mémoire vivante de la parfumerie. Le recours à la reconstitution olfactive à visée historique soulève plusieurs enjeux : l'authenticité et la fidélité historique des odeurs, leur diffusion et leur préservation, la perception du public, les contraintes sanitaires et réglementaires, ainsi que le coût et la faisabilité technique. Par ailleurs, si le parfum est destiné à être conservé ou présenté lors d'événements culturels comme témoignage des senteurs du passé, il ne peut tolérer d'approximation ni se baser sur des sources peu fiables. Il convient alors de considérer ces reconstitutions non comme des reproductions strictement identiques, mais comme des évocations historiquement informées, visant à restituer au plus juste l'esprit et la fonction des parfums d'origine [36]. Pour pallier les approximations et les manques d'informations associés aux reconstitutions et autres productions olfactives dites historiques fleurissant dans les institutions culturelles, en 2023, le comité scientifique de l'Osmothèque a proposé une nomenclature [37], Nomen, classant officiellement les compositions odorantes à visée historique, définissant ainsi « un cadre théorique s'appliquant uniquement à des réalisations olfactives effectives qui revendiquent une dimension historique [38] ». Celle-ci a pour but de caractériser la démarche adoptée pour mieux informer le public et respecter une étiquette de transparence en précisant le processus de fabrication. Les compositions olfactives se répartissent

en cinq catégories : les reconstitutions, les adaptations, les reconstructions, les interprétations et les évocations. Notre étude repose principalement sur une adaptation, une démarche qui s'appuie sur une analyse scientifique des ingrédients et des techniques utilisées grâce à l'analyse croisée de diverses sources. Cependant, lorsque certains éléments, notamment techniques, font défaut, une interprétation peut être employée pour combler ces lacunes et mener le projet à bien. L'authenticité réside ainsi dans la démarche et l'expérience [39].

L'histoire expérimentale appliquée à la reconstitution d'un parfum italien du XIXe siècle

12 La démarche expérimentale est la méthode choisie pour la matérialisation olfactive du projet de thèse. Au-delà des fragrances, la reconstitution de parfum vise à comprendre les tendances olfactives de la dernière moitié du XIXe siècle italien à travers l'étude des ingrédients, des accords, des techniques de fabrication et de traitement des matières premières, mais aussi des usages selon le genre et la classe sociale afin de retrouver un parfum dans son contexte. Trois objectifs structurent cette démarche. Le premier est de reconstituer la recette d'un parfum emblématique du XIXe siècle italien. Il s'agit ainsi de réunir les informations et de les traiter pour en retirer ce qui sera utile pour constituer le protocole de réalisation de la reconstitution, tout en restituant le processus de fabrication et les gestes techniques. La technique est entendue au sens des « gestes maîtrisés et incorporés (e.g. savoir-faire indispensables au maintien de l'objet) et objets informés par ces actes (e.g. outils mobilisés dans l'action, c'est-à-dire dont la forme même est conditionnée par leur utilisation, et transformée par leur usure) [40] ». Le deuxième consiste en l'analyse des pratiques et des compositions de l'époque pour restituer les usages du parfum et, ainsi, la culture olfactive. Enfin, le troisième est de réfléchir à la valeur heuristique de la reconstitution elle-même, en interrogeant ce qu'elle permet ou non de restituer du passé. L'expérimentation, ici à travers la reconstitution olfactive, est une analyse à plusieurs échelles : entre méthodologie et

épistémologie, mais aussi entre savoirs et pratique [41]. C'est une contribution à l'histoire des savoirs dans la mesure où elle vise à produire des connaissances complémentaires à l'analyse documentaire, en vérifiant des hypothèses issues des sources textuelles. Conjointement, la démarche expérimentale aide à appréhender les différences entre savoirs théoriques et savoirs pratiques. L'expérience met en application les relations matérielles, gestuelles et contextuelles qui structurent les procédés propres à la fabrication des parfums. Cela met par conséquent en évidence les formes de compétences, d'expertise et de croisements disciplinaires inhérents au domaine de la parfumerie [42]. Ce projet se distingue des autres cas de reconstitutions par la transparence de sa documentation tout au long du processus. Il met notamment en valeur la dimension heuristique des erreurs, des ajustements, des interprétations, des adaptations. À cela s'ajoute l'analyse critique des résultats et des discussions quant à leurs limites, notamment celles de la subjectivité et de l'historicité des perceptions. Cette impossible véracité engage une réflexion épistémologique sur la nature des savoirs produits par cette démarche [43]. L'usage de l'histoire expérimentale se fait à la fois comme démarche de recherche, mais aussi de pédagogie, visant à confronter les différentes méthodologies établies. La valorisation est alors duelle : elle touche d'abord le processus, puis le produit fini. Les manuels, revues professionnelles, photographies et archives techniques mettent en lumière les savoirs partagés et explicites, mais laissent de côté les savoirs tacites, transmis par la pratique. Dans le cas présent, cette démarche réflexive conduit à accroître les connaissances sur les techniques de la parfumerie du XIXe siècle et à les mettre à l'épreuve, révélant ainsi les dynamiques d'hybridation entre artisanat, industrie et culture matérielle. Le but n'est pas tant d'obtenir un résultat parfait que de questionner la validité des savoirs acquis et d'enrichir la théorie par la pratique. Comme l'ont formulé Gérard Carret et Hugues Chabot, « si l'expérience désigne ce qui arrive, ce qui s'impose, l'expérimentation consiste à modifier délibérément les conditions de manifestation des phénomènes à des fins explicatives. C'est donc la mise en scène de l'expérience dans une démarche construite par la raison [44] ». Cela n'efface cependant pas la question de la valeur patrimoniale de la reconstitution et fait par ailleurs naître la problématique de ce qu'est une odeur patrimoniale et de ce qui ne l'est pas. Cela questionne les

apports du recours à l'histoire expérimentale dans notre compréhension du passé, soit une expérience de recherche et de médiation où l'analyse historique et l'étude des archives dialoguent avec la pratique expérimentale, en donnant à l'olfaction une place centrale dans le processus de reconstitution du parfum.

13 Ce premier travail de recherche archivistique aboutit à la sélection de la recette à reconstituer. Ce choix, proposé par l'historien, repose sur un ensemble de critères, articulant considérations et apports culturels et historiques, faisabilité économique, technique et pratique. D'abord, il importe de traduire les matières premières pour les identifier correctement, comprendre leurs traitements, mais aussi les subtilités de leur incorporation dans les recettes. Après cette étape, nous pourrons déterminer la popularité et les usages du produit fini pour définir s'il s'agissait d'un produit du quotidien, ou s'il était réservé à des événements importants, et ainsi dessiner son contexte d'usage. La classe sociale à laquelle le parfum s'adressait pourra ensuite être précisée. Ces éléments conduisent à évaluer son impact au niveau de la société, ainsi que son poids économique en matière de production et de commercialisation à l'échelle nationale, européenne, voire internationale. Un critère du choix tient à la représentativité des modes olfactives de la période d'étude. La recette sélectionnée retranscrira les goûts et les sensibilités caractéristiques de cette fin de siècle, tout en rendant compte des évolutions techniques liées à la transition de l'artisanat vers l'industrialisation et à l'essor de la chimie de synthèse. De plus, la réalisation d'une reconstitution la plus fidèle possible et scientifiquement fondée repose sur la disponibilité et la qualité du corpus historique. Enfin, la recette doit être transposable dans un contexte contemporain. Par cela, il est entendu qu'il soit possible d'extraire les molécules olfactives avec les méthodes de l'époque et que les procédés techniques soient reproductibles. L'importance de la démarche expérimentale repose précisément sur l'expérience, mais aussi sur la compréhension du contexte historique pour obtenir un résultat des plus concluants. De plus cette pratique interroge l'impact de l'évolution des modes de production sur la transformation des savoir-faire, en rendant perceptible la dimension technique du processus de fabrication. Dans ce sens, la reconstitution se fait en collaboration avec l'Osmothèque. Cette collaboration vise non

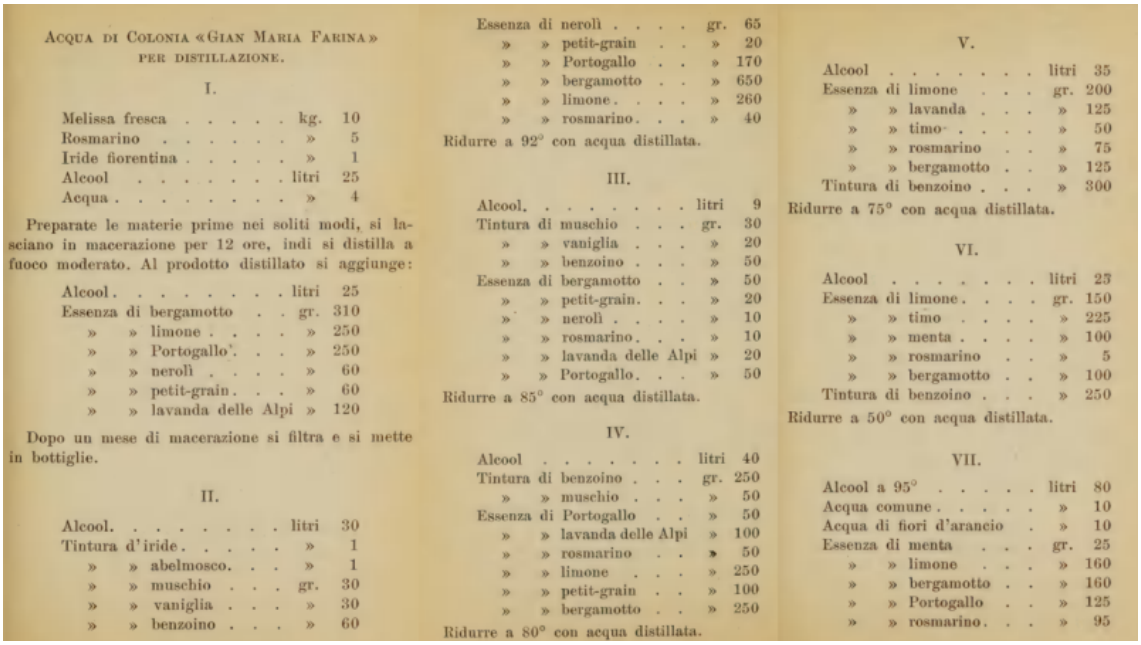
seulement à pérenniser cette reconstitution en garantissant sa préservation au sein de la collection du conservatoire, mais aussi à assurer sa valorisation continue en développant une thématique encore non abordée par le conservatoire. Au-delà de cette fonction de sauvegarde, il s'agit de mettre en lumière le parfum en tant qu'élément clé de la mémoire collective, soulignant son rôle dans les évolutions techniques, sociales et économiques au fil du temps. L'équipe bénévole du conservatoire, composée d'« osmothécaires [45] » issus de disciplines diverses, assure la méthode pluridisciplinaire auprès d'experts. Leur travail permet un suivi continu et méticuleux des parfums pour éviter qu'ils ne subissent les altérations propres à leur nature fragile et éphémère.

14 Par ailleurs, la véracité du résultat obtenu peut être remise en cause, c'est pourquoi il est nécessaire d'établir une méthodologie stricte [46]. Elle repose d'abord sur une analyse des sources historiques dont les manuels constituent le corpus primaire. Ce premier travail conduit à trouver la recette à reconstituer pour en décrypter les processus de fabrication, les matières premières et déterminer les ustensiles ou les machines requises. Ces documents ne se limitent pas à la simple énumération des formulations. Ils fournissent des détails riches et variés sur les matières premières, qu'elles soient d'origine végétale, animale ou synthétique, en précisant leur provenance, leurs méthodes de traitement, ainsi que l'évolution des techniques associées pour appréhender les savoir-faire de l'époque et les innovations notables grâce aux progrès de la chimie et de la mécanisation. En lisant ces documents, il est également possible de se figurer la diversité de produits parfumés, qu'ils soient liquides ou non, présents sur le marché de cette période, ce qui offre une matière d'analyse approfondie des secteurs influencés par la parfumerie italienne. Ces sources témoignent de la diversité et de l'essor de l'industrie de l'époque par la présence d'une large gamme de produits allant des eaux de toilette et huiles parfumées aux produits d'hygiène [47]. Les recettes sont retranscrites de manière simple et détaillée : les ingrédients et leurs quantités sont spécifiés, et l'ordre dans lequel ils doivent être utilisés semble correspondre à leur ordre d'apparition. La lecture des manuels révèle une nette différence de style. Certaines recettes sont transcrites de manière linéaire, sous forme d'une prose soigneusement rédigée. Le

vocabulaire utilisé remplit une fonction essentiellement utilitaire et intègre des termes relativement techniques, témoignant d'une certaine précision dans l'énonciation des procédés. Le style est direct, courant et adopte une forme impérative assez informelle. Les informations fournies portent principalement sur les modalités d'exécution, les quantités requises et les temps de préparation, souvent indiqués avec exactitude. Certaines annotations laissent entrevoir une part de liberté ou d'improvisation dans la réalisation des recettes, tandis que d'autres apportent des indications sur la couleur ou la texture attendue du produit fini. Toutefois, les détails quant aux gestes sont parfois manquants. Nous pouvons citer la recette de l'eau de Cologne figurant dans le manuel de Antonio Rossi. Les indications quant aux gestes sont simples : « On le mélange et on l'agite, on le laisse reposer durant quelques jours avant de le mettre en bouteille [48] ». Aucune durée n'est indiquée et les instruments à utiliser ne sont pas mentionnés non plus (voir fig. 1 et 2). Ces lacunes sont majeures dans un cas de reconstitution, processus reposant sur une démarche qui doit être la plus fidèle possible. La question des savoirs tacites est ainsi importante à soulever [49]. Ce type de connaissance est souvent profondément ancré dans l'expérience personnelle, les perceptions sensorielles [50], le contexte [51], la pratique et les intuitions. Contrairement aux connaissances explicites, qui peuvent être facilement articulées et partagées, celles qui sont tacites sont intuitives et souvent répétées. Les manuels, les revues professionnelles, les reportages, les notices, et les photographies accessibles seront des outils précieux pour comprendre une partie de ces savoirs tacites, non mentionnés dans les sources. Nous pouvons aussi supposer que cette part de mystère dans la retranscription de la recette peut relever de la question du secret de fabrication ou encore des secrets d'ateliers. Le secret de fabrication repose sur le principe de la non-divulgation d'informations techniques précises [52]. Dans le cas de la parfumerie, la composition du produit est ainsi volontairement protégée, entraînant de fait un monopole temporaire. Le secret d'atelier, quant à lui, concerne davantage les gestes, les savoir-faire, les conditions de réalisation. Ces derniers sont par conséquent souvent transmis par l'apprentissage oral ou par imitation, ce qui touche directement aux savoirs tacites mentionnés précédemment. Garder un secret d'atelier favorise l'identité de ce dernier et entraîne une hiérarchie en son sein. Si ces recettes

apparaissent comme parties intégrantes du domaine public par leur insertion dans des livres de recettes ou des manuels adressés à tous, il est important de mentionner que tout un chacun ne peut parvenir à leur reproduction fidèle [53]. Le manque de précision quant à certaines matières premières ou certains gestes sont des entraves. Dans ce sens, la méthode de l'histoire expérimentale livre une démarche basée sur l'apprentissage par la pratique et les multiples essais avant de parvenir à un résultat jugé le plus ressemblant possible, d'après les études menées en amont. L'étude des sources telles que les manuels de recettes comme dispositifs d'éducation sensorielle démontre que la perception est toujours médiatisée par des techniques et des normes culturelles propres. L'usage des substances odorantes mêlé à la perception sensorielle fait alors se croiser l'histoire de la parfumerie et celle de l'olfaction pour tracer une évolution parallèle des pratiques techniques et des sensibilités. Ensemble, ces disciplines forment un cadre propice à la compréhension de la place des odeurs dans le contexte d'étude présenté.

Figure 1.



ACQUA DI COLONIA «GIAN MARIA FARINA» PER DISTILLAZIONE.

I.

Melissa fresca	kg.	10
Rosmarino	»	5
Iride fiorentina	»	1
Alcool	litri	25
Acqua	»	4

Preparate le materie prime nei soliti modi, si lasciano in macerazione per 12 ore, indi si distilla a fuoco moderato. Al prodotto distillato si aggiunge:

Alcool	litri	25
Essenza di bergamotto	gr.	310
» » limone	»	250
» » Portogallo	»	250
» » neroli	»	60
» » petit-grain	»	60
» » lavanda delle Alpi	»	120

Dopo un mese di macerazione si filtra e si mette in bottiglie.

II.

Alcool	litri	30
Tintura d'iride	»	1
» » abelmosco	»	1
» » muschio	gr.	30
» » vaniglia	»	30
» » benzoino	»	60
Essenza di neroli	gr.	65
» » petit-grain	»	20
» » Portogallo	»	170
» » bergamotto	»	650
» » limone	»	260
» » rosmarino	»	40

Ridurre a 92° con acqua distillata.

III.

Alcool	litri	9
Tintura di muschio	gr.	30
» » vaniglia	»	20
» » benzoino	»	50
Essenza di bergamotto	»	50
» » petit-grain	»	20
» » neroli	»	10
» » rosmarino	»	10
» » lavanda delle Alpi	»	20
» » Portogallo	»	50

Ridurre a 85° con acqua distillata.

IV.

Alcool	litri	40
Tintura di benzoino	gr.	250
» » muschio	»	50
Essenza di Portogallo	»	50
» » lavanda delle Alpi	»	100
» » rosmarino	»	50
» » limone	»	250
» » petit-grain	»	100
» » bergamotto	»	250

Ridurre a 80° con acqua distillata.

V.

Alcool	litri	35
Essenza di limone	gr.	200
» » lavanda	»	125
» » timo	»	50
» » rosmarino	»	75
» » bergamotto	»	125
Tintura di benzoino	»	300

Ridurre a 75° con acqua distillata.

VI.

Alcool	litri	23
Essenza di limone	gr.	150
» » timo	»	225
» » menta	»	100
» » rosmarino	»	5
» » bergamotto	»	100
Tintura di benzoino	»	250

Ridurre a 50° con acqua distillata.

VII.

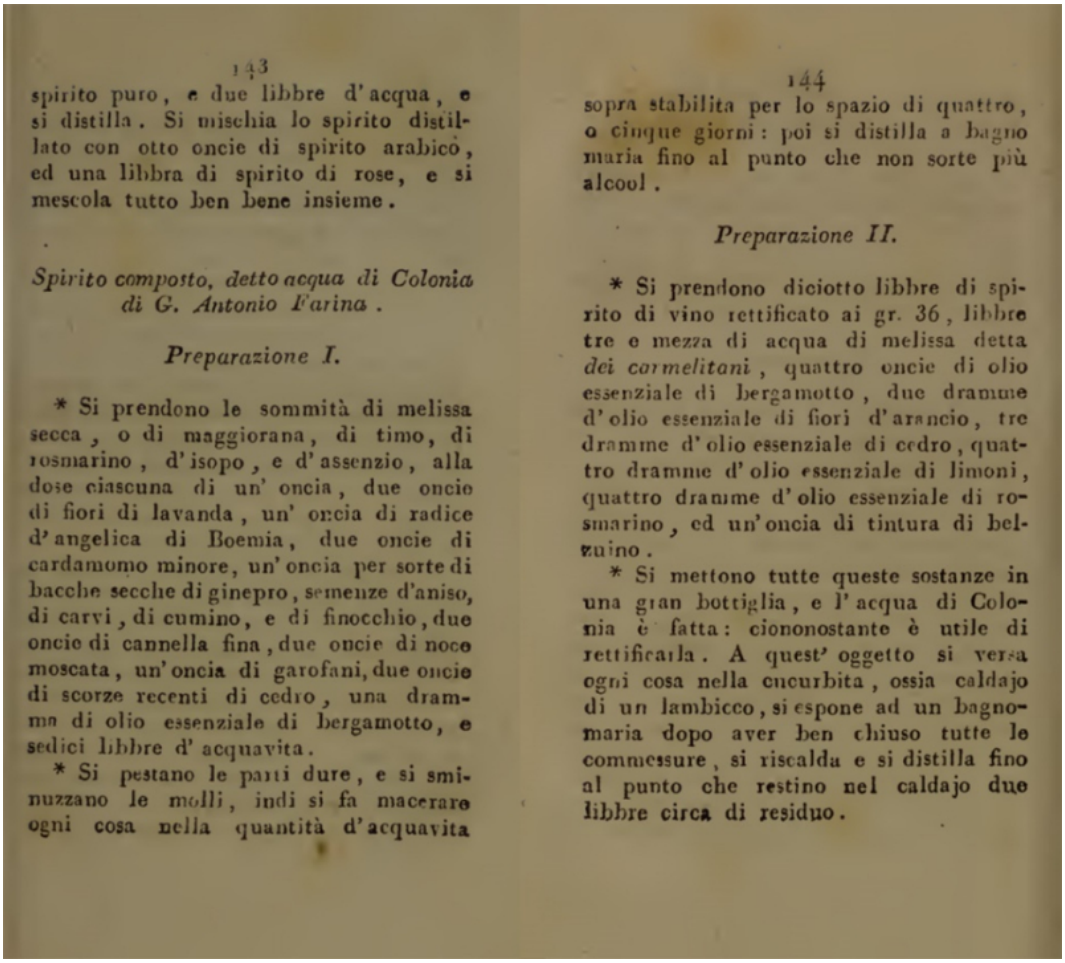
Alcool a 95°	litri	80
Acqua comune	»	10
Acqua di fiori d'arancio	»	10
Essenza di menta	gr.	25
» » limone	»	160
» » bergamotto	»	160
» » Portogallo	»	125
» » rosmarino	»	95

Recette de l'acqua di Colonia, Antonio Rossi, *Manuale del profumiere*, Milan, Hoepli, 1902, p. 261-263.

Crédit : Internet Archive, domaine public

15 Ces textes intègrent également des descriptions olfactives, ajoutant une dimension sensorielle essentielle servant de référence dans le processus de reconstitution. Certaines descriptions sont plus détaillées que d'autres. Nous pouvons prendre un exemple tiré du manuel de recette d'Antonio Rossi : « L'odeur du terpinéol est très agréable et correspond à celle du muguet ou du lilas. Il entre dans la composition de beaucoup d'eaux odorantes et notamment dans celle de lila, de muguet, de gardénia [54] ». Néanmoins, dans la plupart des occurrences, Antonio Rossi se limite à un adjectif qu'il emploie de manière très fréquente au cours du texte : « gradevole » ce qui signifie « agréable ». Cet adjectif est aussi employé à de multiples occurrences par Giovanni Battista Baccioni [55]. Pour les odeurs désagréables telles que la civette, l'ambre gris ou encore le musc, les auteurs restent majoritairement assez évasifs ou apportent des précisions, comme lorsqu'Antonio Rossi décrit l'odeur du musc alligator : « Il a une odeur très pénétrante, indiquée par les Brésiliens comme l'odeur du lézard [56] ». Le vocabulaire de l'olfaction dans ces textes révèle ainsi à la fois ses limites expressives et ses spécificités culturelles. L'étude de sources telles que les dispositifs d'éducation sensorielle soulignent que la perception n'est jamais purement individuelle ou universelle, mais plutôt médiée par des techniques contemporaines, des cadres scientifiques et des normes culturelles qui façonnent la façon dont les odeurs sont décrites, classées et comprises. L'acte de traduire le parfum en paroles expose donc la tension entre la sensation et le discours et entre la nature éphémère du parfum et la stabilité des connaissances écrites [57]. Il illustre le manque de vocabulaire concernant les caractéristiques olfactives, divisées en agréables et désagréables [58]. De plus, il semble s'agir d'une unité perceptuelle, définie comme universelle qui ne peut donc être envisagée comme une vérité générale, mais comme une indication utile dans le cadre de l'expérimentation.

Figure 2



143

spirito puro, e due libbre d'acqua, e si distilla. Si mischia lo spirito distillato con otto oncie di spirito arabico, ed una libbra di spirito di rose, e si mescola tutto ben bene insieme.

Spirito composto, detto acqua di Colonia di G. Antonio Farina.

Preparazione I.

* Si prendono le sommità di melissa secca, o di maggiorana, di timo, di rosmarino, d'isopo, e d'assenzio, alla dose ciascuna di un' oncia, due oncie di fiori di lavanda, un' oncia di radice d'angelica di Boemia, due oncie di cardamomo minore, un' oncia per sorte di bacche secche di ginepro, semenze d'aniso, di carvi, di cumino, e di finocchio, due oncie di cannella fina, due oncie di noce moscata, un' oncia di garofani, due oncie di scorze recenti di cedro, una dramma di olio essenziale di bergamotto, e sedici libbre d' acquavita.

* Si pestano le parti dure, e si sminuzzano le molli, indi si fa macerare ogni cosa nella quantità d'acquavita

144

sopra stabilita per lo spazio di quattro, o cinque giorni: poi si distilla a bagno maria fino al punto che non sorte più alcool.

Preparazione II.

* Si prendono diciotto libbre di spirito di vino rettificato ai gr. 36, libbre tre e mezza di acqua di melissa detta *dei carmelitani*, quattro oncie di olio essenziale di bergamotto, due dramme d'olio essenziale di fiori d'arancio, tre dramme d'olio essenziale di cedro, quattro dramme d'olio essenziale di limoni, quattro dramme d'olio essenziale di rosmarino, ed un'oncia di tintura di belzuino.

* Si mettono tutte queste sostanze in una gran bottiglia, e l'acqua di Colonia è fatta: ciononostante è utile di rettificarla. A quest' oggetto si versa ogni cosa nella cucurbita, ossia caldajo di un lambicco, si espone ad un bagnomaria dopo aver ben chiuso tutte le commessure, si riscalda e si distilla fino al punto che restino nel caldajo due libbre circa di residuo.

Johann Bartholomäus Trommsdorff, *La Callopistria, ossia la Chimica diretta al bello del mondo elegante, del dottor Bartolommeo Trommsdorff,... Traduzione dal tedesco con aggiunte [e prefazione] dell dottor Giovanni Pozzi*, Milano, tipogr. di G. Silvestri, 1805, p. 131-132.

Crédit : Internet Archive, domaine public

16 En définitive, si cette étude entend reconstituer un patrimoine olfactif perdu à partir des sources, elle engage également une réflexion épistémologique sur l'intégration des sens, des techniques et des objets de médiation dans l'interprétation historique. Le volet expérimental fait de la reconstitution olfactive non un produit fini, mais une expérience de recherche où la pratique dialogue avec l'analyse historique. La reconstitution devient alors une expérience sensorielle et culturelle, historiquement informée, cherchant à restituer les goûts olfactifs d'une époque et d'un territoire pour offrir une étude historique sensible, expérientielle et interdisciplinaire. Cela amène à illustrer la façon dont la parfumerie italienne du

XIXe siècle peut devenir un laboratoire pour interroger la relation entre tradition et modernité, savoirs et sensibilités, science et patrimoine. Le tout attribue au sens de l'olfaction une place centrale et met la lumière sur la force de l'expérience sensorielle et sa complémentarité avec les études historiques et l'interprétation des sources.

17 Dans ce cadre, le recours à l'histoire expérimentale est une invitation à redonner une place à l'olfaction dans notre rapport à l'histoire, et ouvre le débat autour de la question de la valorisation des héritages sensoriels et de leur intégration au sein des institutions culturelles, interrogeant de fait sur l'apport de l'odorat à l'étude historique.

NOTES

1 Guido Rovesti, *Profumi cosmetici ed essenze d'Italia attraverso i secoli*, Rome, Affini, 1931, p. 53.

2 Antonio Rossi, *Manuale del profumiere, con 700 ricette pratiche e 58 incisioni*, Milan, Ulrico Hoepli, 1902, p. 5.

3 Giovanni Battisti Baccioni, N*el regno del profumo*, Torino, Fratelli Bocca Editore, 1902.

4 Antonio Rossi, *op. cit.*, p. 32. Sauf mention contraire, les traductions sont de l'autrice.

5 Soit sans calquer les attentes olfactives du XXIe siècle sur le résultat attendu.

6 Pamela Smith, *From Lived Experience to the Written Word*, Chicago, The University of Chicago Press, 2022, p. 204-206.

7 Les enjeux de l'olfaction sont multiples. D'abord, les odeurs sont marqueurs d'identité, de mémoire et d'appartenance. Cela est provient de la nature même du système de l'odorat, qui est relié au système limbique, impliqué dans la mémoire et les émotions. L'étude de l'olfaction éclaire ainsi l'évolution des sensibilités, des transformations sociales et techniques. Cependant, cela soulève par conséquent des enjeux patrimoniaux nouveaux, tels que la transmission et la préservation de l'éphémère, mais aussi de l'élément à préserver. Est-ce la formule, est-ce la matière première, ou encore l'odeur ? La notion de patrimoine olfactif entraîne ainsi des tensions

par la volatilité de cet objet de mémoire collective. David Howes, *The Sensory Studies Manifesto: Tracking the Sensorial Revolution in the Arts and Human Sciences*, Toronto, University of Toronto Press, 2022.

8 Alain Corbin, *Le miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social (XVIIIe-XIXe siècles)*, Paris, Flammarion, 1998.

9 David Howes, *op. cit.*

10 Constance Classen, David Howes, Anthony Synnott, *Aroma. The Cultural History of Smell*, Londres, Routledge, 1994, https://doi.org/10.4324/9780203428887.

11 Jim Drobnick, *The Smell Culture Reader*, Oxford, Berg, 2006, https://doi.org/10.4324/9781003579540.

12 Michael Bull, David Howes, « Sensory studies 2026: A state-of-the-art review », *The Senses and Society*, vol. 1, nº 21, 2026, https://doi.org/10.1080/17458927.2025.2552499.

13 Cette notion émerge dans le sillage des travaux menés sur l'inscription sur la liste du patrimoine mondial immatériel de l'Unesco en 2003. Unesco, Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel, 17 octobre 2003, https://www.unesco.org/fr/legal-affairs/convention-safeguarding-intangible-cultural-heritage (consulté le 23 octobre 2025).

14 Constance Classen, David Howes, Anthony Synnott, *op. cit.*

15 Pasquale Lisena, Daniel Schwabe, Marieke Van Erp *et al.*, « Capturing the semantics of smell: The Odeuropa data model for olfactory heritage information », dans Paul Groth, Maria-Esther Vidal, Fabian Suchanek *et al.* (dir.), *The Semantic Web. 19th International Conference, ESWC 2022, Hersonissos, Crete, Greece, May 29 – June 2, 2022, Proceedings*, Cham, Springer, 2022, p. 387-405, https://doi.org/10.1007/978-3-031-06981-9_23.

16 Cecilia Bembibre, Matija Strlic, « Smell of heritage: A framework for identification, analysis and archival of historic odour », *Heritage Science*, nº 5, 2017, https://doi.org/10.1186/s40494-016-0114-1. Ce projet, partie intégrante de la thèse achevée par Cecilia Bembibre Jacobo en 2017 a quatre problématiques centrales : comment définir une odeur patrimoniale à partir du contexte historique, du point de vue populaire ou de celui de la conservation ? Comment identifier, analyser et documenter les odeurs patrimoniales ? Quelles métadonnées sont nécessaires pour les préserver efficacement, subjectivement ou objectivement ? Quelle valeur l'odeur

apporte-t-elle à la façon dont le public interagit avec un site patrimonial ou une exposition ?

17 Marjolijn Bol, Jan Van Daal, Grace Kim-Butler *et al.* « Making Scents of the Past: A collaboration Between Het Geheugen van Geur and DURARE to Reconstruct a Seventeenth Century Scent », Durare Project, 2022, https://story.durare.eu/making-scents-of-the-past (consulté le 18 avril 2025).

18 David Howes, « L'histoire du sensible : le virage sensoriel dans les études patrimoniales », Médiathèque numérique de l'INP, 4 avril 2022, https://mediatheque-numerique.inp.fr/rencontres-debats/approches-sensorielles-sensibles-patrimoine/lhistoire-sensible-virage-sensoriel-dans-etudes-patrimoniales (consulté le 22 octobre 2025).

19 « Le rêve d'une science synesthétique, d'une historiographie qui ne se contente pas d'analyser le passé, mais qui l'évoque. C'est le rêve de trouver la bonne madeleine méthodique et de concevoir les sources comme une tasse d'infusion de tilleul, puis de laisser la totalité du passé s'en dégager. Le rêve d'une historiographie comme nécromancie – comme résurrection contrôlée des morts dans le présent du texte. » Jan-Friedrich Missfelder, « Quand l'histoire passe par le corps. Sens, signification et sensorialité au service d'une anthropologie historique », *Trivium*, nº 27, 2017, https://doi.org/10.4000/trivium.5617 .

20 « The heritage smell library », Odeuropa, https://odeuropa.eu/the-heritage-smell-library/ (consulté le 18 avril 2025).

21 « Case study no. 6. Follow your nose! A guided tour with smells at museum Ulm, Germany », Odeuropa, 2023, https://odeuropa.eu/wp-content/uploads/2023/12/Case-Study-no-6.pdf (consulté le 18 avril 2025).

22 David Howes, *Sensorial Investigations. A History of the Senses in Anthropology, Psychology, and Law*, University Park, Penn State University Press, 2023.

23 Erica Fretwell, *Sensory Experiments. Psychophysics, Race, and the Aesthetics of Feeling*, Durham, Duke University Press, 2020. David Howes, « The Expanding Field of Sensory Studies », *Sensory Studies*, Montreal, Centre for Sensory Studies, 2013.

24 Constance Classen, « Fondation for an Anthropology of the Senses », *International Social Science Journal*, vol. 153, no. 153, 1997, p. 401-402, https://doi.org/10.1111/j.1468-2451.1997.tb00032.x.

25 Il est capable de mobiliser des savoir-faire tacites, tels que les gestes à avoir ou les proportions de certains ingrédients, mais aussi d'interpréter les compositions olfactives par l'alliance de certaines matières premières. Il peut ainsi anticiper certaines problématiques telles que des déséquilibres dans la formule. Ce sont des éléments inconnus de l'historien.

26 Anne-Sophie Bouville, Guy Erlich, Stéphane Azoulay *et al.* « Forgotten perfumery plants – Part I : Balm of Judea », *Chemistry & Biodiversity*, vol. 12, nº 16, 2019, https://doi.org/10.1002/cbdv.201900506.

27 Anne-Sophie Bouville, Stéphane Azoulay, Kevin Da Fonte *et al.* « Forgotten perfumery plants – Part II: New insights into the development of novel fragrant ingredients – Hawthorn case study », *Chemistry & Biodiversity*, vol. 6, nº 21, 2024, https://doi.org/10.1002/cbdv.202301020.

28 International Fragrance Association, « IFRA standards documentation »https://ifrafragrance.org/initiatives-positions/safe-use-fragrance-science/ifra-standards/ifra-standards-documentation (consulté le 8 mai 2025).

29 Odeur florale et fraîche que l'on retrouve notamment dans les huiles essentielles de lavande, de bergamote ou de menthe.

30 Kara C. Hoover, « Smell with inspiration: The evolutionary significance of olfaction », *American Journal of Physical Anthropology*, Suppl. 51, nº 143, 2010, p. 63-74, https://doi.org/10.1002/ajpa.21441.

31 , Ann-Sophie Barwich, *Smellosophy: What the Nose Tells the Mind*, Cambridge, Harvard University Press, 2020.

32 Fanny Rinck, « La part langagière de l'expertise olfactive », dans Rémi Digonnet (dir.), *Pour une linguistique sensorielle*, Paris, Honoré Champion, p. 169-190, 2018.

33 « Voyage olfactif au musée Cernuschi », Musée Cernushi, https://www.cernuschi.paris.fr/fr/voyage-olfactif-au-musee-cernuschi (consulté le 15 septembre 2025). Éric Lefebvre (dir.), *Parfums de Chine, la culture de l'encens au temps des empereurs*, Paris, Paris Musées, 2018.

34 Pascal Brioist, Carlo Vecce, *Léonard de Vinci et les parfums à la Renaissance*, Paris, Château du Clos Lucé, Skira, 2024.

35 Sofia Collette Ehrich, Inger Leemans, Cecilia Bembibre, *et al. Olfactory Storytelling Toolkit. A 'How-To' Guide for Working with Smells in Museums and Heritage Institutions*, Amsterdam, Odeuropa, 2023, https://odeuropa.eu/the-olfactory-storytelling-toolkit/.

36 Blandine Cerisier, Valérie Haas, Nikos Kalampalikis, « Reproduction sérielle d'un matériau odorant : de l'odeur sentie à la reconstruction collective de son souvenir », *Bulletin de psychologie*, n° 551, 2017, p. 323-337, https://doi.org/10.3917/bupsy.551.0323.

37 Celle-ci est encore en cours de révision.

38 Isabelle Reynaud Chazot, Alice Camus, Sophie-Valentine Borloz, *et al.*, « PROJET NOMEN. La classification des compositions odorantes à visée historique », 2023, hal-04157027.

39 « The recreation of a perfume must aim for *authenticity* rather than veridicality. » (« La recréation d'un parfum doit viser l'authenticité plutôt que la véracité. »), Ann-Sophie Barwich, Matthew Rodriguez, « Fashion Fades, Chanel No 5 Remains: Epistemology between Style and Technology », *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte*, vol. 3, n° 43., 2020, p. 367-384, https://doi.org/10.1002/bewi.202000006.

40 Guillaume Carnino, Liliane Hilaire-Pérez, Jérôme Lamy (dir.), *Histoire globale des techniques*, Paris, CNRS, 2025, p. 11-28.

41 Sylvain Doussot, Anne Vezier, « Des savoirs comme pratiques de problématisation : une approche socio-cognitive en didactique de l'histoire », *Éducation et didactique*, vol. 3, n° 8, 2014, https://doi.org/10.4000/educationdidactique.2097.

42 Ann-Sophie Barwich, Matthew Rodriguez, *op. cit.*

43 *Ibid*

44 Gérard Carret, Hugues Chabot, « L'expérimentation scientifique : un point de vue épistémologique et historique », *Les Cahiers du Musée des Confluences*, n° 2, 2008, p. 9-19, https://doi.org/10.3406/mhnly.2008.1446.

45 Nom attribué aux professionnels intervenant à titre bénévole au sein de l'Osmothèque.

46 Florence Caillet-Baraniak, « La médiation olfactive au musée. (res)sentir l'histoire et la littérature », *La Lettre de l'OCIM*, n° 202-203, 2022, p. 32-39, https://doi.org/10.4000/ocim.5143.

47 Dans les manuels apparaissent les dentifrices et les shampoings, ainsi que des cosmétiques tels que les poudres parfumées et les teintures capillaires.

48 Antonio Rossi, *op. cit*, p. 257.

49 Chris Kimble, « Knowledge management, codification and tacit knowledge », *Information Research*, vol. 2, nº 18, 2013, https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm ?abstract_id =2271123 (consulté le 24 septembre 2025). Cristian. A. Muñoz, Simon Mosey, Martin Binks, « The tacit mystery: Reconciling different approaches to tacit knowledge », *Knowledge Management Research & Practice*, nº 13, 2015, p. 289-298, https://doi.org/10.1057/kmrp.2013.50.

50 Heinz Otto Sibum, « Reworking the mechanical value of heat: Instruments of precision and gestures of accuracy in early Victorian England », *Studies in History and Philosophy of Science Part* A, vol. 1, nº 26, p. 73-106, https://doi.org/10.1016/0039-3681(94)00036-9.

51 « Smell not only helped elaborate a number of key modern developments–industrialisation, the construction of class identity, ideas of the selfhood and otherness, imperial and colonial ventures, elaborations of gender and race, to note just a few–but it is difficult to appreciate the full extent and nature of these developments without attending to the history of smell and smelling » (« Non seulement l'odorat a contribué à façonner un certain nombre d'évolutions modernes majeures – l'industrialisation, la construction de l'identité de classe, les notions d'individualité et d'altérité, les entreprises imperiales et coloniales, les conceptions du genre et de la race, pour n'en citer que quelques-unes –, mais il est difficile d'appréhender toute l'ampleur et la nature de ces évolutions sans s'intéresser à l'histoire de l'odorat et de l'olfaction. »), Mark M. Smith, *Sensing the Past. Seeing, Hearing, Smelling, Tasting, and Touching in History*, Berkeley, University of California Press, 2007, p. 65.

52 Liliane Hilaire-Perez, Aleksandra Kobiljski, « Chapitre 13. Techniques et modes de production », dans Liliane Hilaire-Pérez, Guillaume Carnino et Aleksandra Kobiljski (dir.), *Histoire des techniques. Mondes, sociétés, cultures (xvie-xviiie siècle)*, Presses universitaires de France, 2016. p. 345-367, https://doi.org/10.3917/puf.hilai.2016.03.0345.

53 Steven Shapin, A *Social History of Truth. Civility and Science in Seventeenth-Century England*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994.

54 Antonio Rossi, *op. cit.*, p. 419.

55 Giovanni Battista Baccioni, *op. cit.*

56 Antonio Rossi, *op. cit.*, p. 43.

57 Ann-Sophie Barwich, *op. cit.*

58 Fanny Rinck, *op. cit.*

ABSTRACTS

Français

Présenter et exposer l'histoire de la parfumerie à travers les odeurs soulève des défis complexes que le recours à la méthode de la reconstitution olfactive peut aider à relever. Cependant, cette approche pose des questions fondamentales : comment capturer et transmettre fidèlement l'essence des parfums historiques ? Comment s'assurer que les reconstitutions olfactives respectent les contextes techniques, sociaux, culturels et économiques de leur époque ? Le parfum représente alors un objet d'étude complexe par sa fragilité, mais aussi par l'absence de trace tangible des fragrances émises. La restitution des odeurs ne constitue donc pas seulement un défi technique. Elle implique directement des questions de mémoire et d'identité collectives. C'est dans ce cadre que s'inscrit cet article, qui propose d'explorer l'apport de l'histoire expérimentale appliquée à celle des sens, et plus particulièrement de l'olfaction, afin de démontrer l'importance et la pertinence de cette démarche pour la recherche historique. Il s'agit de répondre à une question centrale : sommes-nous en mesure de reproduire les recettes de la parfumerie italienne du XIXe siècle à la lumière de l'analyse des sources et sans en idéaliser le résultat ni calquer dessus les attentes olfactives du XXIe siècle ? L'objectif est de démontrer comment une telle reconstitution peut façonner la compréhension des parfums du passé en tant que vecteurs culturels, et d'illustrer en quoi solliciter l'odorat constitue un apport à l'étude historique. Pour ce faire, la recherche archivistique et ses apports dans ce contexte seront explicités. Ensuite, le travail en collaboration et surtout la pluridisciplinarité nécessaires à la démarche expérimentale seront mis en lumière. Enfin, nous étudierons la dernière phase qu'est l'expérimentation et la pérennisation. Parallèlement à cela, sera dressée en filigrane une réflexion critique sur les biais et les limites des reconstitutions olfactives, et les tentatives pour y pallier seront ainsi exposées au fil du discours, ainsi que la finalité de ce genre de projets.

English

Abstract: Exposing and exhibiting the history of perfumery through smells raises challenges that experimental history can overcome. However, this approach poses some fundamental questions: how to capture and faithfully convey the essence of historical perfumes? How to ensure that olfactory reconstitutions respect the technical, social, cultural and economic contexts of their time? The perfume thus represents a complex object of study because of its fragility, but also by the absence of tangible traces of

the fragrances emitted. The restitution of odours is therefore more than a technical challenge. It directly involves questions of memory and collective identities. It is in this context that this article takes place and suggests exploring the contribution of experimental history applied to the history of the senses, and more particularly that of olfaction, to demonstrate the importance and relevance of this approach for historical research. The point is to answer a central question: are we capable of reproducing 19th-century Italian perfume recipes, based on an analysis of historical sources, without idealizing the result or imposing 21st-century olfactory expectations on it? The goal is to demonstrate how such an olfactory reconstruction can shape our understanding of past perfumes as cultural vectors, and to illustrate how engaging the sense of smell contributes to historical scholarship. To do so, archival research and its contributions in this context will be first explained. Then, the collaborative work and, especially, multidisciplinarity, needed for such an experimental approach, will be highlighted. Finally, we will study the last phase, which is experimentation and sustainability. In parallel to this, a critical reflection on the biases and limits of olfactory reconstitutions, and the attempts made to overcome them will thus be exposed throughout the discourse, as well as the purpose of this kind of project.

INDEX

Mots-clés
parfum, parfumerie italienne, histoire expérimentale, reconstitution, patrimoine olfactif, histoire des sensibilités, histoire des techniques, xixe siècle

Keywords
perfume, Italy, experimental history, reconstitution, 19th century, Sensory studies, history of techniques, olfactory heritage

AUTHOR

Charlotte Gaudry
Doctorante en histoire contemporaine, LARHRA, chaire Olfaction
IDREF : https://www.idref.fr/300095503

Varia

Impressionnisme et science de la couleur. Sur la découverte des exemplaires de la *Grammaire des arts du dessin* de Philippe Burty et d'Alfred Niaudet

Impressionism and the Science of Colour: The Discovery of Copies of Philippe Burty and Alfred Niaudet's Grammaire des arts du dessin

Ingrid Bray

DOI : 10.35562/theia.537

Copyright
CC BY-NC-SA 4.0

OUTLINE

Introduction
Impressionnisme et science de la couleur : sur une « lacune » évoquée par Francastel
  La circulation des livres des amis bibliophiles des artistes, une étude complémentaire à celle des bibliothèques d'artistes
  Sur la nature des documents manquants
Sur la découverte des exemplaires de la *Grammaire des arts du dessin* de Philippe Burty et d'Alfred Niaudet
  Le critique d'art Philippe Burty et le scientifique Alfred Niaudet, des amis de Degas et de Charles Blanc
  Description des ouvrages
Les indices et les enjeux d'une réaction des peintres à l'ouvrage de Charles Blanc
  Grammaire des arts du dessin et voyage à Londres
  La *Grammaire* de Renoir et la *Grammaire des arts du dessin*
  La *Grammaire des arts du dessin* : une incitation à lire *De la loi du contraste* ? L'accès à l'ouvrage de Chevreul probablement facilité par les amis des peintres

TEXT

Introduction

1 La *Grammaire des arts du dessin* a connu un grand succès dans la seconde moitié du XIXe siècle [1]. Des artistes l'ont attendue avec impatience, comme en témoigne la requête artistique de Claudius Popelin, demandant à Charles Blanc de lui adresser un « trop plus beau volume de sa grammaire des arts du dessin [...] promis par solennel engagement par devant témoin [2] ». Elle a été dédicacée à des peintres comme Auguste Hesse [3], mais aussi à de nombreuses personnalités proches d'artistes, comme le poète Victor de Laprade lié à Paul Chenavard du cercle de Berthe de Rayssac [4], d'où l'envoi autographe : « À Monsieur de Laprade, de l'académie française, hommage de son très dévoué Charles Blanc ». Certains livres ont aussi été transmis ou vendus au décès de leur propriétaire. On peut notamment citer l'exemplaire dédicacé à Sainte-Beuve : « À Monsieur Sainte Beuve, de l'académie française, hommage de son très dévoué Charles Blanc ». Celui-ci a ensuite été acheté par la librairie parisienne Henaux en 1870 [5], puis déposé dans la bibliothèque du cercle artistique et littéraire de la rue Volney [6]. Vincent Van Gogh et Georges Seurat ont également manifesté un grand intérêt pour cet ouvrage, accessible dans tous les lycées de France dès 1872 [7].

2 Malgré la large diffusion de la *Grammaire des arts du dessin* de Charles Blanc dans de nombreux cercles artistiques au cours de la seconde moitié du XIXe siècle, la possibilité de sa circulation dans les mains des peintres impressionnistes s'est révélée jusqu'à ce jour hypothétique. Pour qualifier l'ouvrage de Blanc, le philosophe Jean-Louis Gardies a employé dans les années 1970 l'expression de « bible secrète des impressionnistes [8] », émise dans un commentaire portant sur les ouvrages d'Adolf Reinach :

> Nous avouons en revanche ne pas comprendre Adolf Reinach lorsqu'il affirme (*Ibid.*, p. 53) qu'on peut se rendre compte, entièrement *a priori*, sans recourir à la perception sensible, que la couleur orangé occupe selon sa qualité une situation intermédiaire entre le jaune et le rouge. Non que nous méconnaissions l'universalité des lois que les peintres et les physiciens de la fin du XVIIIe et du début du XIXe siècles en Occident, en particulier Goethe, Monge, Chevreul, Charles Bourgeois,

> Delacroix, ont découvertes ou redécouvertes. Ces lois, dont on peut trouver une remarquable synthèse dans la *Grammaire des arts du dessin* de Charles Blanc (Vve Jules Renouard éditeur, seconde édition, 1870, p. 601-617) qui fut la bible secrète des impressionnistes et de leurs successeurs immédiats, expriment bien, à notre avis, encore que ce ne soit pas ici le lieu d'en discuter, des lois en un certain sens *essentielles* [9].

3 Si la lecture de la *Grammaire des arts du dessin* par les impressionnistes a pu être imaginée, aucun exemplaire leur ayant appartenu n'a été recensé ou retrouvé matériellement jusqu'ici, même si l'on connaît l'existence de celui du critique Duranty, un ami de Degas, dont on ne peut toutefois prouver la date précise d'acquisition. Seule son année d'édition, 1870, est certaine. D'après Georges Roque, les impressionnistes ont probablement lu cet ouvrage, ce qui les a incité à peindre à partir de contrastes de complémentaires juxtaposées [10].

4 Faire un inventaire des bibliothèques des artistes impressionnistes vers 1870 s'annonce difficile du fait du manque de moyens de certains peintres, qui ont parfois compté parmi leurs amis des bibliophiles, comme la famille Bibesco liée à Renoir [11]. La recherche sur les bibliothèques des amis des impressionnistes, qui retient particulièrement notre attention dans cet article, s'avère essentielle dans l'éclaircissement des liens entre art et science de la couleur. Elle complète dans la mesure du possible les recherches déjà engagées dans l'analyse des bibliothèques d'artistes, dont le programme de recherche « Bibliothèques d'artistes » initié par Ségolène Le Men [12].

5 Si l'édition d'un ouvrage ne correspond pas forcément à l'année d'entrée dans la bibliothèque du propriétaire, l'envoi autographe de l'auteur situe davantage l'acquisition du livre dans le temps. L'étude des relations entre l'auteur et le bibliophile, ainsi que de leur correspondance, lève parfois certains doutes. En outre, il semble que la consultation des archives et de la correspondance devrait être plus souvent complétée par la recherche matérielle des livres des amis des peintres. En acquérir peut donner accès à des marques d'appartenances ou à des traces qui appuient l'idée selon laquelle le livre aurait été lu par les proches des peintres, voire par les artistes eux-mêmes. C'est en adoptant un tel protocole, en croisant des

archives et les ouvrages accessibles dans le marché du livre, que pour la première fois, deux exemplaires de la *Grammaire des arts du dessin* de Charles Blanc ont été découverts dans l'entourage des peintres impressionnistes. Ces exemplaires placent deux amis de Degas au cœur des envois de Charles Blanc, le critique d'art Philippe Burty et le scientifique Alfred Niaudet. L'existence de l'exemplaire de Burty est confirmée par le catalogue de vente de ses biens, mais l'objet lui-même reste à ce jour non localisé [13]. En revanche, l'exemplaire de Niaudet a pu être acquis en 2015. Les envois de Charles Blanc à Burty et Niaudet ont très probablement été réalisés entre 1867 et 1875.

6 En quoi la recherche des livres des amis des impressionnistes, et en particulier la découverte de ces deux exemplaires de la *Grammaire des arts du dessin*, permettrait d'éclaircir les liens entre art et science de la couleur ? En proposant de déterminer les moyens d'accès à l'ouvrage de Blanc pour les peintres, il s'agit d'analyser leurs relations amicales avec des scientifiques ou des critiques. L'étude de ce cercle social interroge l'apport éventuel de ces derniers dans la vulgarisation de théories de la couleur.

7 Bien entendu, la *Grammaire des arts du dessin* n'est qu'un ouvrage parmi d'autres ayant pu exercer une influence, comme celui de Chevreul intitulé *De la loi du contraste* [14], ou encore le livre de Rood [15]. Notre intention est de nous focaliser sur la genèse de l'impressionnisme, d'où un resserrement chronologique autour de 1870. Le corpus comprend donc surtout la *Grammaire des arts du dessin*, étant donné la rareté de l'ouvrage de Chevreul, et les ouvrages de Brücke et Helmholtz dont nous n'avons pas encore découvert d'exemplaire dans l'entourage des peintres [16]. Comme nous allons le montrer, les exemplaires de la *Grammaire des arts du dessin* étudiés dessinent une courte période pour la probable prise de connaissance du livre de Blanc par les peintres. Ceci nous permet non seulement de situer cette possible consultation par rapport au voyage à Londres de Claude Monet et Camille Pissarro, mais aussi de saisir de manière plus complète les indices et les enjeux d'une réaction des peintres par rapport à cet ouvrage si répandu.

Impressionnisme et science de la couleur : sur une « lacune » évoquée par Francastel

La circulation des livres des amis bibliophiles des artistes, une étude complémentaire à celle des bibliothèques d'artistes

8 Dans les années 1960 et 1970, Theodore Reff s'est attaché aux livres de Cézanne et de Degas [17]. En mars 2006, des journées d'études sur les bibliothèques d'artistes des XXe et XXIe siècles, organisées par Françoise Levaillant, Dario Gamboni, Jean-Roch Bouiller et Didier Schulmann, se sont tenues à l'Institut national d'histoire de l'art et à la bibliothèque Kandinsky du centre Pompidou à Paris, qui ont donné lieu à la publication de l'ouvrage *Les bibliothèques d'artistes* (XX-XXIe *siècles*) [18]. Ségolène Le Men a encore récemment souligné la pertinence de la recherche portant sur ce sujet [19]. Des analyses ont notamment été menées à propos de la bibliothèque de Claude Monet à Giverny [20]. Complémentaire à de telles recherches, l'élargissement de l'étude sur les bibliothèques d'artistes à celles du cercle social entourant les peintres impressionnistes semble nécessaire, puisque des échanges de livres peuvent avoir eu lieu. De plus, la prise en compte de la difficulté de l'étude des bibliothèques des peintres vers 1870 nous incite à élargir le champ de recherche.

9 Par exemple, l'analyse des biens de Frédéric Bazille décédé en 1870 a démontré que si quelques livres sont repérables dans l'œuvre qui représente son atelier rue de la Condamine [21], ceux-ci ne sont recensés nulle part d'après le registre des mutations après décès qui déclare une « succession directe » sans mentionner d'inventaire. Seule l'estimation totale des biens répartis entre son père, sa mère et son frère, qui s'élève à 640 francs, se révèle bien établie et notée en toutes lettres [22]. L'étude des bibliothèques du cercle social, amical des peintres permettrait de pallier cette difficulté de recensement des

ouvrages, en particulier pour l'analyse des liens entre impressionnisme et science de la couleur.

10 Françoise Levaillant distingue plusieurs types de bibliothèques, à savoir les « bibliothèques matérielles (collections de livres possédés et conservés), reconstituées (à travers des indices externes) et virtuelles (collections de livres supposés lus) »[23]. Dario Gamboni souligne la pertinence de la reconstitution de bibliothèques dispersées ou absentes :

> En l'absence de conservation matérielle, il ne reste alors au chercheur qu'à tenter de reconstituer la bibliothèque virtuelle à l'aide des mentions relevées dans les écrits de l'artiste, notamment dans sa correspondance, des témoignages de tiers voire des œuvres elles-mêmes, où l'on peut repérer – mais c'est alors l'objet même de la recherche plutôt qu'une étape vers la reconstitution de la bibliothèque – les échos de lectures ou de modèles visuels connus par des reproductions[24].

11 Les archives comme les inventaires après décès peuvent s'avérer précieuses. Même si le détail des bibliothèques y est rarement réalisé et complet, les livres eux-mêmes sont susceptibles de ressurgir à tout moment dans le marché du livre et de comporter des traces d'appartenances, comme des *ex-libris*. Il faut y ajouter la possibilité de la présence d'un envoi de l'auteur, très souvent placé sur la page de faux-titre, ainsi que d'annotations. L'exemple de l'étude de la bibliothèque d'Alfred Niaudet nous prouve que d'importants allers-retours entre les archives et le marché du livre peuvent nous en apprendre davantage sur la possible circulation d'ouvrages artistiques et scientifiques dans les mains des peintres, à commencer par Degas. Dans l'inventaire après décès d'Alfred Niaudet, on découvre une description succincte du contenu de sa bibliothèque, constituée en grande partie d'ouvrages scientifiques comme les *Comptes rendus de l'Académie des Sciences*, le *Journal de physique*, un *Traité de chimie* parmi 238 volumes dont 18 in-quarto demi reliure[25]. La *Grammaire des arts du dessin* n'est pas mentionnée en toutes lettres, même si elle peut faire partie de ces 18 derniers ouvrages. Sa découverte matérielle a donc été nécessaire pour lever les doutes sur son envoi à l'ingénieur Niaudet.

Sur la nature des documents manquants

12 La découverte de cet exemplaire, présentant un envoi très probablement réalisé entre 1870 et 1875 [26], participe à combler une « lacune » évoquée par Francastel :

> Il est regrettable cependant qu'aucun des familiers du Guerbois n'ait laissé de mémoires sur l'atmosphère du lieu et l'ordre des discussions qui s'y ouvraient à propos des questions artistiques et littéraires du jour, non certes disputes en règles et systématiques, mais jugements libres et familiers. Il n'est guère probable que l'avenir nous apporte désormais de document capital sous la forme de mémoires inédits, parce que, d'une part, la plupart des habitués du lieu ont connu les luttes et la gloire des futurs impressionnistes et qu'ils ont presque tous écrit sur leur vie plutôt que sur leur art dans un but d'apologie ou de polémique – et, d'autre part, parce qu'en somme ce fut une période de courte durée et que, séparée par la guerre, la petite troupe des Monet, des Renoir et des Bazille ne devait plus ensuite ni se retrouver au complet ni reprendre ses habitudes de fréquentation commune. Il y a malheureusement là une lacune, peut-être plus grave encore que le défaut de chronologie, pour la connaissance des œuvres contemporaines de Monet et de ses compagnons. Elle nous laisse ignorer en particulier comment les « impressionnistes » furent initiés à certains courants d'idées scientifiques, dont on sait imparfaitement le rapport avec leur œuvre [27].

13 Si les « mémoires inédits » en question n'ont peut-être jamais existé, des livres ont pu circuler entre les mains des peintres. Ainsi, les documents manquants pourraient correspondre à un certain nombre d'ouvrages qui présenteraient des marques d'appartenances ou des annotations, dont des livres qui traitent de la science de la couleur.

14 La *Grammaire des arts du dessin*, tout comme l'ouvrage de Chevreul intitulé *De la loi du contraste*, fait partie de ces ouvrages qui éclaireraient potentiellement les liens entre impressionnisme et science de la couleur vers 1870, à condition d'en retrouver la trace écrite ou matérielle. Seule l'existence de l'exemplaire d'un autre ami de Degas, Edmond Duranty, a été prouvée. En effet, le catalogue de vente de ses biens mentionne une deuxième édition de 1870 de

cet ouvrage [28]. Mais, sans information complémentaire, on ne peut pas dater avec précision l'entrée de ce livre dans la bibliothèque du critique d'art. Les envois permettent de mieux situer dans le temps ces acquisitions et d'étudier les liens entre les auteurs et certains de leurs amis, proches des peintres impressionnistes.

15 Le détail de la bibliothèque de Duranty nous fait également part de son intérêt pour des ouvrages qui portent sur le sujet de la tapisserie [29]. Dans le catalogue de vente correspondant, on remarque une première édition de 1852 de la *Notice sur l'origine et les travaux des manufactures de tapisserie et de tapis réunies aux Gobelins* rédigée par Antoine Louis Lacordaire [30]. Dans cet ouvrage, dix cercles chromatiques de Chevreul sont mentionnés. Le premier présente les couleurs simples et binaires. Grâce à ces cercles, l'auteur émet la possibilité de « déterminer toutes les couleurs que l'on nomme *rabattues* ou *rompues* » [31]. Ils sont reproduits dans l'ouvrage de Chevreul intitulé *Des couleurs et de leurs applications aux arts industriels* [32]. L'évocation de ces cercles chromatiques semble faire écho à la critique de Duranty à propos de l'œuvre de Degas, *Madame Camus* [33] : « Elle ferait le plus utile frontispice au traité des *Couleurs* de M. Chevreul, voilà tout, pour montrer comment on varie les tons, les demi-tons, quarts, et dixièmes de ton [34]. » D'autres livres que celui de Blanc mentionnent donc les travaux du chimiste, et une étude approfondie des bibliothèques des amis des artistes se révèle pertinente et urgente.

Sur la découverte des exemplaires de la *Grammaire des arts du dessin* de Philippe Burty et d'Alfred Niaudet

Le critique d'art Philippe Burty et le scientifique Alfred Niaudet, des amis de Degas et de Charles Blanc

16 Philippe Burty a été un familier du café Guerbois et un ami de Degas [35]. Il a fait partie de la rédaction de *La Gazette des Beaux-arts* dès 1859 et a donc côtoyé Charles Blanc. Dans la dédicace de son livre *Chefs-d'œuvre des arts industriels* à ce dernier, datée de novembre 1866, il a fait part de sa lecture de la *Grammaire des arts du dessin* :

> C'est à vous, mon cher maître et ami, que revient de droit la dédicace de ce livre, si imparfait que je le regarde malgré les soins qu'il m'a coûté. En m'appelant, le jour même où vous fondiez définitivement la *Gazette des Beaux-Arts*, à en devenir un des collaborateurs assidus, vous me mettiez en rapports constants et directs avec les artistes, les amateurs, les conservateurs de collections publiques de la France et de l'Europe entières. C'est donc à votre bienveillance que je reporte les précieuses relations que j'ai nouées à Paris, en province et à l'étranger. […] Enfin, c'est en lisant cette *Histoire des peintres de toutes les écoles*, qui depuis quinze ans sans interruption tient le public attentif et charmé ; c'est en étudiant cette *Grammaire des arts du dessin* qui forme le cours d'esthétique le plus ingénieux et le plus brillant qu'on ait professé depuis Winckelmann ; c'est en suivant ces grands travaux où l'art et la critique ont une part égale, que j'ai entrepris ce livre [36].

17 Quant à Alfred Niaudet, il a également compté parmi les amis de Degas et de Charles Blanc vers 1870. D'une part, d'après l'historien Daniel Halévy, il a été ami avec Degas à partir du lycée jusqu'à sa mort en 1883, comme en témoigne la réalisation de son portrait vers 1877 [37]. De plus, les deux sœurs d'Alfred Niaudet, Sophie et Alice, ont été des amies des sœurs de Degas, Thérèse et Marguerite [38]. D'autre part, Alfred Niaudet et Charles Blanc se sont rencontrés en 1869 à l'occasion de l'invitation officielle de représentants de l'élite scientifique, littéraire, artistique, militaire par le vice-roi d'Égypte, pour assister à l'ouverture officielle du canal de Suez le 17 novembre 1869. D'après Louis-Jean Breguet, Alfred Niaudet a représenté aux cérémonies d'inauguration son oncle Louis Clément

Breguet, trop fatigué pour entreprendre un tel voyage. La Maison Breguet a fourni le système télégraphique du canal de Suez [39]. D'après son ouvrage intitulé *Voyage de la haute Égypte. Observations sur les arts égyptien et arabe* [40], Charles Blanc s'est rendu dans les bazars du Caire avec des amis [41], dont Alfred Niaudet avec qui il a marchandé des tapis [42], et il a manifesté son enthousiasme pour leur splendeur en ayant recours à la notion de contraste [43]. Le beau-frère de Niaudet, le chimiste Marcelin Berthelot, mentionné également dans le livre de Blanc [44], a fait partie du voyage. D'après Louis-Jean Breguet, il a été chargé d'établir les listes de participants français [45]. On peut en conclure que l'ingénieur Alfred Niaudet a été un ami de Charles Blanc et de Degas, et qu'il a possédé un livre intitulé *Grammaire des arts du dessin* présentant un envoi de l'auteur.

Description des ouvrages

18 À ce jour, nous ne connaissons l'exemplaire de la *Grammaire des arts du dessin* ayant appartenu à Philippe Burty que par sa description dans le catalogue de vente de ses biens. Celle-ci nous apprend des détails sur la reliure : « Grammaire des arts du dessin, par Charles Blanc. *Paris*, *Renouard*, 1867, gr. in-8, fig. demi-rel. mar. r. jans. avec coins, tête dor. ébarbé. Exemplaire sur grand papier tiré in-4 avec envoi autographe de l'auteur. » [46] Il s'agit donc d'une demi-reliure maroquin rouge, janséniste avec coins et tête dorée. En revanche, l'exemplaire d'Alfred Niaudet est mieux connu, puisqu'il a pu être repéré dans le marché du livre et acquis. On remarque d'emblée la reliure demi-chagrin rouge à coins (fig. 1), le dos à cinq nerfs et ses entrenerfs ornés de fleurs, du nom de l'auteur et du titre dorés (fig. 2). La marbrure des tranches et des pages de garde est réalisée selon le modèle qu'on nomme « *old Dutch* » à l'aide de rouge, de bleu et de rose (fig. 3). Ces éléments nous indiquent qu'il s'agit très probablement d'une reliure contemporaine de l'année d'édition du livre. On peut lire sur la page de faux titre : « à Monsieur Niaudet Bregued, sympathie et amitié, Charles Blanc » (fig. 4). Il est nécessaire de réaliser à présent quelques recoupements chronologiques afin de déterminer la période de l'envoi à « Niaudet-Breguet ». Nous allons montrer que cette appellation avec laquelle il a signé ses articles de recherche correspond à une période assez précise.

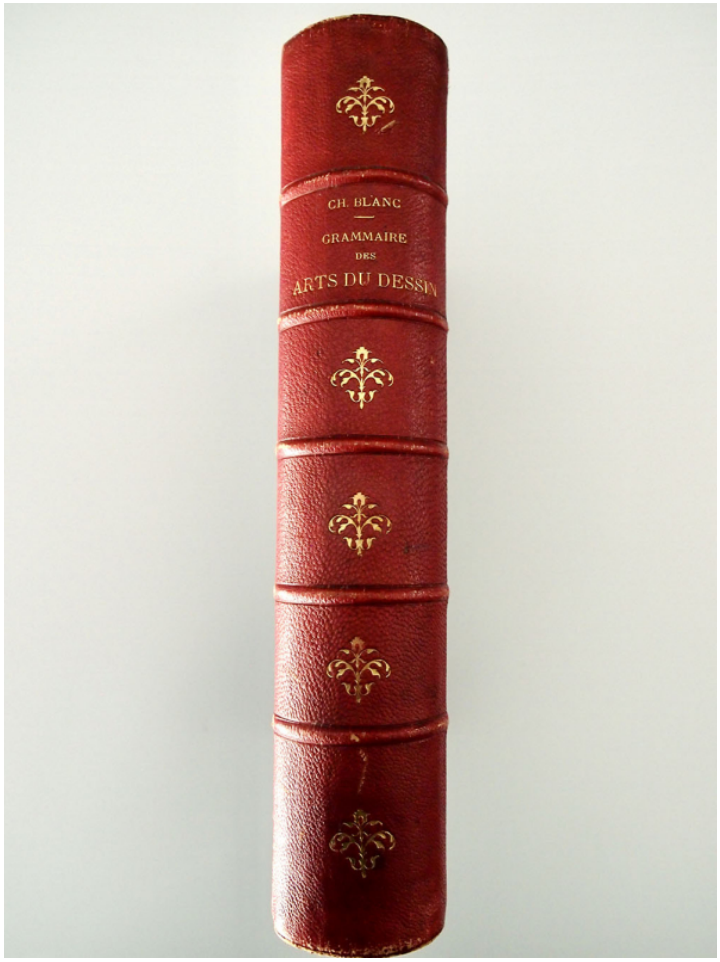
Figure 1.



Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, exemplaire d'Alfred Niaudet (détail de la reliure), Paris, Ve Jules Renouard, 1870.

Crédits : collection de l'autrice.

Figure 2.



Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, exemplaire d'Alfred Niaudet (détail du dos), Paris, Ve Jules Renouard, 1870.

Crédits : collection de l'autrice.

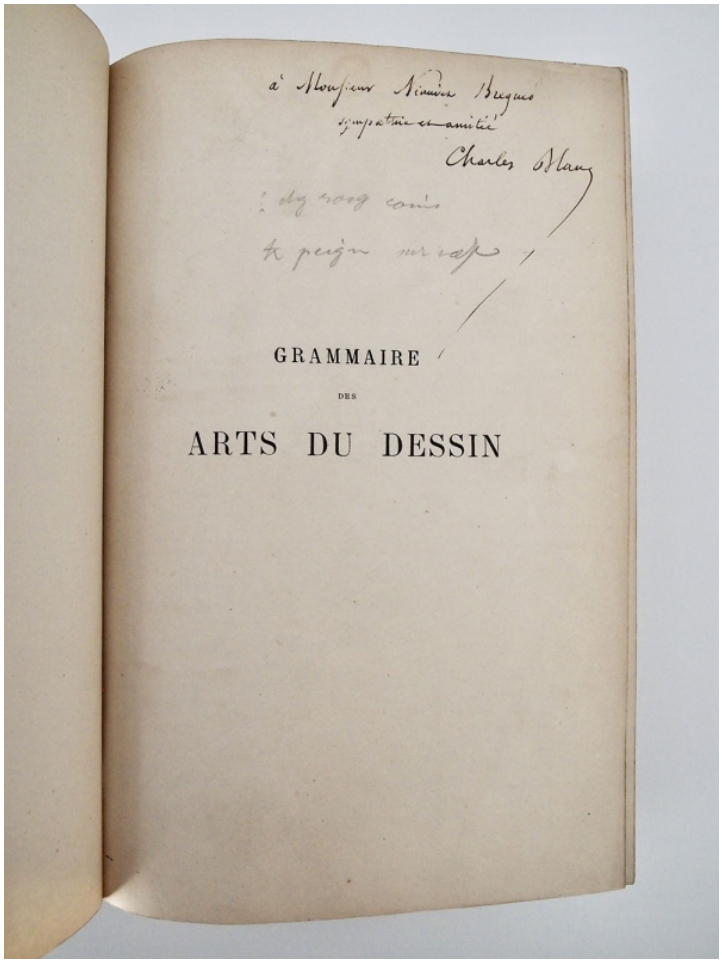
Figure 3.



Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, exemplaire d'Alfred Niaudet (détail d'une page de garde), Paris, Ve Jules Renouard, 1870.

Crédits : collection de l'autrice.

Figure 4.



Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, exemplaire d'Alfred Niaudet (détail de l'envoi d'auteur), Paris, Ve Jules Renouard, 1870.

Crédits : collection de l'autrice.

19 La deuxième édition de la *Grammaire des arts du dessin* est parue entre juillet et décembre 1870 [47]. L'envoi a très probablement été réalisé avant la parution de la troisième édition en 1876. D'après Daniel Halévy, Alfred Niaudet, considéré comme le fils de la famille Breguet depuis la disparition de son père Prosper Niaudet, a été inscrit au lycée Louis-le-Grand sous le nom Breguet-Niaudet [48]. C'est d'ailleurs sous ce nom que son mémoire sur les applications du diapason à l'horlogerie a été présenté à l'Académie des sciences lors de la séance du 10 décembre 1866 [49], et qu'il a signé son premier article paru dans *La Nature* en 1873 [50]. Vers 1875, il a entrepris de signer ses articles sous le nom d'Alfred Niaudet, sans doute pour se

distinguer de son cousin Antoine Breguet, auteur également d'articles pour la revue scientifique *La Nature* [51].

20 L'envoi de la *Grammaire des arts du dessin* à Niaudet se situerait donc entre 1870 et 1875. Ce livre a pu passer dans les mains de Degas, voire dans celles d'autres peintres. On note l'absence d'annotations dans les marges, ou de document inséré dans le livre. Les indices d'une possible lecture ou circulation dans les mains de peintres sont donc à rechercher ailleurs que dans la description matérielle des livres concernés.

Les indices et les enjeux d'une réaction des peintres à l'ouvrage de Charles Blanc

Grammaire des arts du dessin et voyage à Londres

21 La guerre franco-allemande de 1870 s'est déroulée du 19 juillet jusqu'à la signature d'un armistice le 28 janvier de l'année suivante. Frédéric Bazille, engagé le 10 août 1870 dans un régiment de zouaves, est mort à Beaune-la-Rolande le 28 novembre 1870 [52]. Degas s'est d'abord engagé dans l'infanterie, puis a été affecté à l'artillerie pour motif d'une faiblesse de l'œil droit [53]. Renoir a servi dans un régiment de cuirassiers [54]. Quant à Alfred Niaudet, la revue scientifique *La Nature* a décrit ses activités pendant la guerre : « En 1870, il organisait le service télégraphique de l'armée du Rhin ; enfermé dans Metz, il créait un système de communications aériennes pour tromper le blocus ; ensuite il s'échappait sous un vêtement civil pour rejoindre les armées de la Défense nationale [55]. » La *Grammaire des arts du dessin* lui ayant appartenu a peut-être circulé à partir de la fin de l'année 1871 entre les mains des peintres survivants, réunis de nouveau au café Guerbois [56]. Le domicile d'Alfred Niaudet situé au 6 quai des Orfèvres à Paris nous autorise à imaginer des échanges de livres [57].

22 Même si ce scientifique n'a pas été un habitué des rendez-vous des peintres, son exemplaire de l'ouvrage a pu circuler, en premier lieu

dans les mains de Degas qui a manifesté un intérêt pour les publications de Charles Blanc depuis les années 1850 [58]. D'après Francastel, dans l'œuvre du peintre, la couleur tout comme le dessin ont suivi trois étapes distinctes :

> Il ne faut d'ailleurs pas négliger chez Degas l'étude de la couleur – se rappeler le mot de Renoir sur Degas, ennemi surtout de la couleur des autres – et elle aussi marque trois étapes : classique, puis vient la période des pastels et des tons neutres, en partie sous l'influence du japonisme, enfin la période visionnaire et de nouveau impressionniste [59].

À la différence d'une palette encore dominée par des couleurs terreuses dans les années 1860 [60], Degas s'est rapproché vers 1875 des recherches de Monet, Cézanne, Renoir et s'est intéressé notamment au « jeu capricieux des ombres [61] ». La couleur des ombres est un sujet traité dans le livre de Blanc qui recommande de les peindre de la couleur complémentaire de celle dominante dans l'objet en question. Il incite également les peintres à employer le mélange optique [62]. Degas a justement été préoccupé par des effets de lumière complexes, il a eu recours à l'emploi de contrastes de couleurs complémentaires et au mélange optique, repéré notamment par Huysmans à propos du *Portrait d'Edmond Duranty* réalisé en 1879 (fig. 5) :

> Ici, dans le portrait de Duranty, des plaques de rose presque vif sur le front, du vert dans la barbe, du bleu sur le velours du collet d'habit ; les doigts sont faits avec du jaune bordé de violet d'évêque. De près, c'est un sabrage, une hachure de couleurs qui se martèlent, se brisent, semblent s'empiéter ; à quelques pas, tout cela s'harmonise et se fond en un ton précis de chair, de chair qui palpite, qui vit, comme personne, en France, maintenant ne sait plus en faire [63].

23 D'après Anthea Callen, Degas a représenté une « lumière réfléchie sur l'ombre » à l'aide de « traits d'un bleu violacé étonnant [64] ». Il l'a fait contraster avec la main gauche du critique aux accents de jaune-orangé. La lecture de Blanc ainsi que des discussions avec d'autres peintres ou le scientifique Alfred Niaudet ont pu enrichir sa réflexion sur la couleur. Des échanges d'un autre registre entre art et science

ont probablement eu lieu, puisque Niaudet a été lié avec Étienne Jules Marey et que la représentation du mouvement a intéressé Degas [65].

Figure 5.



Degas, *Portrait d'Edmond Duranty*, 1879, détrempe et pastel sur une toile non apprêtée, Glasgow, collection Burrell, inv. 35.232, 100 x 100 cm.

Crédits : Glasgow Museums Resource Centre, collection Burrell, CC BY-NC 4.0.

24 L'année 1870 n'est pas seulement celle de la deuxième édition de la *Grammaire des arts du dessin*, elle est aussi celle du voyage à Londres de Camille Pissarro et Claude Monet et de leur découverte des œuvres de Turner, un praticien de la division des tons [66]. Georges Roque a démontré la pertinence [67] de la prise en compte du témoignage de Georges Lecomte paru dans la courte monographie *Les Hommes d'aujourd'hui*. Selon ce dernier :

> Durant leur séjour de dix mois dans cette ville, ils envoient des tableaux à l'Académie nationale qui réprouve leur audace. Pourtant,

> sur cette terre britannique, les yeux avaient été éduqués par Turner qui, depuis longtemps, s'était restreint aux seules couleurs du prisme. Ils trouvent dans l'étude de son œuvre la confirmation de théories discutées déjà dans l'intimité et réalisées en des essais individuels qui ne s'étaient pas encore publiquement manifestés : *la loi des couleurs complémentaires et, sa fin naturelle, la division du ton.* Ce séjour en Angleterre hâta l'évolution impressionniste. Rentrés à Paris, MM. Pissarro et Monet se firent les exégètes de la nouvelle technique. Vite leurs amis, préparés par les tentatives antérieures, reconnurent la précellence du mélange des couleurs sur la rétine au mélange forcément plus ténébreux qui s'opère sur la palette. La reconstitution optique des couleurs complémentaires divisées sur la toile leur donnait enfin ces clartés blondes si patiemment cherchées ! L'impressionnisme, issu de théories précises, se manifesta bientôt dans l'éclat de sa lumineuse et vibrante harmonie… [68].

25 Des allers-retours entre l'interprétation des idées de Chevreul par Charles Blanc et la pratique des peintres impressionnistes ont été favorisés dès la publication de cet ouvrage. L'année 1870 a probablement eu des répercussions à plus long terme : un changement dans la technique des peintres, une « évolution décisive » selon Francastel, s'est observé vers 1875 [69], soit un an avant la parution de la troisième édition de la *Grammaire des arts du dessin*. Les exemplaires de Philippe Burty et d'Alfred Niaudet édités respectivement en 1867 et 1870 ont probablement joué le rôle de support de réflexion et de recherche pour les peintres.

La *Grammaire* de Renoir et la *Grammaire des arts du dessin*

26 L'écriture d'une autre grammaire, comme celle de Renoir, rédigée de 1883 à 1884, constitue une autre réaction possible à la lecture de la *Grammaire des arts du dessin* de Charles Blanc, disparu en janvier 1882. John House a soulevé le lien entre le projet de Renoir et le livre de Blanc : « L'idée d'un *Abrégé de la grammaire des arts*, titre que Renoir avait donné à ce projet de publication, répond évidemment à des manuels célèbres, comme la *Grammaire des arts du dessin* (1867) et la *Grammaire des arts décoratifs* (1882) de Charles Blanc. » [70] Dans son ouvrage intitulé *Nature's workshop, Renoir's Writings on the*

Decorative Arts, Robert L. Herbert signale l'opposition des idées de Renoir à celles que Blanc expose dans sa *Grammaire des arts du dessin* [71].

27 Nous pouvons illustrer les liens entre les écrits du peintre et le livre de Blanc, en comparant quelques citations issues des deux ouvrages. Faisant de la notion d'irrégularité présente dans la nature le point central de sa recherche, Renoir souligne la soumission des objets qui nous entourent aux variations de lumière :

> Pas une feuille n'est pareille dans un arbre si gros qu'il soit, elle est irrégulière par elle-même et comme dessin et comme couleur, etc.... Et comme si cette irrégularité ne suffisait pas à égayer nos yeux, les vents s'en sont mêlés, le soleil pour les éclairer différemment à chaque seconde, les heures, le jour, la nuit, la pluie etc.... comme pour ajouter encore de la variété dans la variété même [72].

Au contraire, Charles Blanc, en distinguant la beauté de l'agréable, rejette la notion de variation :

> Soumise à toutes les variations du jour et de l'heure, la beauté, — cette beauté qui contient l'idée immortelle, qui révèle le divin, — deviendrait le pur jouet de nos sensations mobiles. Celui qui l'aurait admirée aujourd'hui la répudierait demain, et chacun de nous pouvant la juger suivant son impression personnelle, on la verrait plus changeante que la fantaisie et moins durable que la mode [73].

Par ailleurs, Renoir insiste sur le rejet de la « régularité du compas » :

> Pour vous convaincre, regardez sans craintes les grands maîtres des belles époques et vous verrez qu'ils étaient avant tout des irréguliers, esclaves de la nature qu'ils aimaient. Ils ont créé l'irrégularité dans la régularité même : c'est-à-dire que de fois ils en sont arrivés, pour satisfaire le goût sans abandonner leur principe, à faire l'irrégularité dans la régularité même. Exemple : St. Marc, régulier à l'œil, dans son ensemble pas un détail pareil. La régularité de l'œil étant la seule permise, ils ont rejeté la régularité du compas [74].

Ce passage s'oppose clairement aux idées développées dans la *Grammaire des arts du dessin* :

> Les sculpteurs, les peintres surtout, redoutent l'empire de la géométrie. Ils considèrent la règle comme une entrave à la liberté de leurs inventions, et ils rappellent volontiers qu'il faut avoir *le compas dans l'œil*, suivant le mot de Michel-Ange, sans songer que ce grand homme, avant de s'exprimer ainsi, avait eu longtemps le compas dans la main. Loin de gêner les allures du génie, la règle des proportions est justement ce qui lui permet d'être libre [75].

28 La *Grammaire* de Renoir pourrait donc se constituer en tant qu'indice de la lecture du livre de Charles Blanc et comme réaction à cette publication si répandue.

La *Grammaire des arts du dessin* : une incitation à lire *De la loi du contraste* ? L'accès à l'ouvrage de Chevreul probablement facilité par les amis des peintres

29 L'ouvrage de Blanc qui mentionne le nom de Michel Eugène Chevreul [76] a peut-être incité les impressionnistes à consulter le livre du chimiste. D'après Georges Roque, Camille Pissarro a probablement connu les idées de Chevreul [77]. Cette influence est bien visible dans le recours à des cadres blancs à l'exposition de 1877 plutôt qu'à des cadres dorés [78], dans l'encadrement de ses eaux-fortes – exposées dans une salle « lilas avec bordure jaune serin [79] » – avec un passe-partout jaune et un cadre violet lors de la cinquième exposition impressionniste en 1880, ainsi que dans le choix de cadres de la couleur complémentaire de la couleur dominante de l'œuvre picturale à la sixième exposition impressionniste en 1881 [80].

30 D'après Isabelle Cahn, Claude Monet, Edgar Degas, Mary Cassatt, Berthe Morisot ont également eu recours au cadre blanc [81]. Cassatt et Degas ont aussi employé des cadres colorés [82]. D'après Georges Roque, l'un des sujets d'intérêts de Chevreul a été l'influence de la couleur d'un cadre sur l'œuvre encadrée [83]. Il y recommande de nuancer la couleur d'un cadre gris de la complémentaire de la couleur dominante de l'œuvre [84], et il rend compte de tests mettant en jeu

huit couleurs différentes de passe-partout avec un neuvième blanc pour l'encadrement d'une lithographie [85]. Or, Georges Roque a signalé la rareté de l'ouvrage *De la loi du contraste*, épuisé depuis le début des années 1850 [86].

31 On ne connaît pas encore à ce jour le moyen par lequel les peintres ont pu en prendre connaissance. L'entourage scientifique gravitant autour de Degas, comme Alfred Niaudet et son beau-frère Marcelin Berthelot, a peut-être joué un rôle dans la facilitation de l'accès au livre de Chevreul vers 1870, même si la présence de celui-ci dans une bibliothèque de l'un des proches du peintre reste à prouver. Il est d'ailleurs intéressant de noter qu'il y a eu des échanges de livres entre Marcelin Berthelot et Michel-Eugène Chevreul, comme le montre par exemple l'envoi autographe des « Recherches sur le soufre » [87] de Berthelot à Chevreul vers 1857 [88].

32 La *Grammaire des arts du dessin* de Charles Blanc a donc été à portée de main des peintres, les futurs impressionnistes, dès sa publication en volume en 1867, par sa présence dans les bibliothèques de leurs amis. La découverte des exemplaires de Philippe Burty et d'Alfred Niaudet nous permet aujourd'hui de l'affirmer avec certitude et démontre la pertinence des recherches sur les bibliothèques du cercle amical des peintres vers 1870. Il reste possible que ces derniers aient consulté l'œuvre de Blanc dans la *Gazette des Beaux-arts* avant même sa parution en volume. Si prouver sa lecture reste difficile, d'autres indices, comme la rédaction d'une autre *Grammaire* par Renoir entre 1883 et 1884, semblent affirmer la prise en compte de l'existence de l'ouvrage de Blanc, un possible tremplin pour la consultation d'autres ouvrages, comme celui de Chevreul intitulé *De la loi du contraste*.

NOTES

1 Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, Paris, Ve Jules Renouard, 1867.

2 Cette requête a été rédigée en août 1867 sur du papier comportant un timbre fiscal et un cachet impérial en relief, ce qui lui confère une dimension juridique. Claudius Popelin invente un personnage fictif, « Abraham Gripperols », huissier, auteur de cette sommation. Il a joué avec

le support et la langue française, en se désignant comme « peinctureur » et en présentant Charles Blanc comme « escrivain demeurant au bailliage Sainct-Gratien lez-Enghien au gouvernement de l'Isle de France ». Voir Claudius Popelin, *Requête artistique adressée à Charles Blanc à propos de l'envoi d'un exemplaire de la* Grammaire des arts du dessin, 1867, collection de l'autrice.

3 Ce livre ayant appartenu à Auguste Hesse a fait ensuite partie de la bibliothèque de Pol Nicard, bibliothécaire et archiviste de la Société des antiquaires de France. Voir *Catalogue de la bibliothèque de feu M. Pol Nicard*, Paris, Ém. Paul, M. Huard et Guillemin, 1892, p. 22.

4 Sarah Hassid, *Héros, errants d'une histoire à contretemps. Le salon littéraire, artistique et musical de Madame de Rayssac*, Paris, GrandPalaisRMN Éditions, 2015.

5 Archives de Paris, Maître Delbergue Cormont, vente de livres après décès de Sainte-Beuve, vacation du 22 mars 1870, nº 102, D.60E^{3}21.

6 *Cercle artistique et littéraire, 7 rue Volney, Catalogue général de la bibliothèque*, Issoudun, 1911, p. 39.

7 Voir Claire Barbillon, « L'esthétique pratique de Charles Blanc », dans Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2000, p. 27-29.

8 Jean-Louis Gardies, *Essai sur les fondements* a priori *de la rationalité morale et juridique*, Paris, librairie générale de droit et de jurisprudence, 1972, p. 63, note 12.

9 *Ibid.*

10 Georges Roque, *Art et science de la couleur*, Paris, Gallimard, 2009, p. 290.

11 Marc Le Cœur, *Charles Le Cœur (1830-1906), architecte et premier amateur de Renoir*, Paris, GrandPalaisRMN Éditions, 1996, p. 50-51.

12 Voir le site internet consacré à la recherche sur les bibliothèques d'artistes, https://lesbibliothequesdartistes.cnrs.fr/ (consulté le 6 mars 2026).

13 *Catalogue de la bibliothèque de Philippe Burty*, Paris, Ém. Paul, L. Huard et Guillemin, 1891, p. 31.

14 Michel-Eugène Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés considérés d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture, les tapisseries des Gobelins, les tapisseries de*

Beauvais pour meubles, les tapis, la mosaïque, les vitraux colorés, l'impression des étoffes, l'imprimerie, l'enluminure, la décoration des édifices, l'habillement et l'horticulture, Paris, Pitois-Levrault, 1839.

15 Ogden Rood, *Théorie scientifique des couleurs et de leurs applications à l'art et à l'industrie*, Paris, Germer Baillière, 1881.

16 Ernst Brücke, *Des couleurs au point de vue physique, physiologique, artistique et industriel*, J. Schutzenberger trad., Paris, J. B. Baillière et fils, 1866. Hermann von Helmholtz, *Optique physiologique*, Émile Javal et N. TH. Klein trad., Paris, Victor Masson et fils, 1867.

17 Théodore Reff, « Reproductions and Books in Cézanne's Studio », *Gazette des beaux-arts*, vol. 6, nº 56, 1960, p. 303-309 et, du même auteur, « Degas and the Literature of his Time », dans Ulrich Finke (dir.), *French 19th Century Painting and Literature with Special Reference to the Relevance of Literary Subjects Matter to French Painting*, Manchester, Manchester University Press, 1972, p. 182-213. Cités dans Ségolène Le Men, « Les bibliothèques d'artistes : une ressource pour l'histoire de l'art », *Perspective*, nº 2, 2016, https://doi.org/10.4000/perspective.6872.

18 Françoise Levaillant, Dario Gamboni, Jean-Roch Bouiller (dir.), *Les bibliothèques d'artistes* (xx-xxie *siècles*), Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2010.

19 Ségolène Le Men, *op. cit.*

20 Ségolène Le Men (dir.), Félicie De Maupeou, Claire Maingon, *La Bibliothèque de Monet*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2013.

21 Frédéric Bazille, *L'Atelier de Bazille*, 1870, huile sur toile, H. 98 ; L. 128 cm, Paris, musée d'Orsay.

22 Archives départementales de l'Hérault, registre des déclarations de mutation par décès, côte 3Q10193, déclaration nº 132 du 26 mai 1871 par Claude Marc Bazille, frère du peintre.

23 Françoise Levaillant, « Les bibliothèques d'artistes et la culture de l'imprimé », dans Françoise Levaillant, Dario Gamboni, Jean-Roch Bouiller (dir.), *op. cit.*, p. 21.

24 Dario Gamboni, « Des livres au livre : les bibliothèques d'Odilon Redon », dans Françoise Levaillant, Dario Gamboni, Jean-Roch Bouiller (dir.), *op. cit.*, p. 172.

25 Archives nationales, Napoléon Dufour, notaire à Paris, inventaire après décès d'Alfred Niaudet, 12/12/1883, MC/ET/XLVIII/1195.

26 La troisième édition du livre de Charles Blanc date de 1876. Voir Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, Paris, Ve Jules Renouard, 1876.

27 Pierre Francastel, *L'Impressionnisme*, Paris, Denoël/Gonthier, 1974, p. 23-24.

28 Émile Zola et collectif, *Vente par suite du décès de Émile Duranty, homme de lettres. Tableaux modernes, esquisses, aquarelles, pastels, dessins, eaux-fortes, livres*, Paris, Gauthier-Villars, 1881, p. 4. Voir Marianne Marcussen, « Duranty and the Impressionistes », *Hafnia. Copenhagen Papers in the History of Art*, n° 6, 1979, p. 27-49.

29 *Ibid.*, p. 12-13.

30 Antoine-Louis Lacordaire, *Notice sur l'origine des travaux des manufactures de tapisserie et de tapis réunies aux Gobelins et catalogue des tapisseries qui y sont exposées*, Paris, Librairie encyclopédique de Roret, 1852, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9734562d.texteImage.

31 *Ibid.*, p. 54.

32 Michel Eugène Chevreul, *Des couleurs et de leurs applications aux arts industriels, à l'aide des cercles chromatiques*, Paris, J. B. Baillière et fils, 1864, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1510069n.texteImage.

33 Edgar Degas, *Madame Camus*, 1869-1870, peinture à l'huile sur toile, 72,7x 92,1 cm, Washington, National Gallery of Art.

34 Edmond Duranty, « Le Salon de 1870 », *Paris-Journal*, 8 mai 1870.

35 Sophie Monneret, *L'Impressionnisme et son époque*, t. 1, Paris, Denoël, 1979, p. 85.

36 Philippe Burty, *Chefs-d'œuvre des arts industriels*, Paris, Paul Ducroq, libraire-éditeur, 1866, dédicace, n. p.

37 Edgar Degas, *Alfred Niaudet*, vers 1877, huile sur toile, 46,04 x 32,07 cm, Richmond, Virginia Museum of Fine Arts.

38 Daniel Halévy, *Degas parle*, Paris, Édition de Fallois, 1995, p. 8-10.

39 Louis-Jean Breguet, *Les Breguet : Pionniers des Télécoms*, Éditions familiales de la Forge, 2010, p. 56-58.

40 Charles Blanc, *Voyage de la haute Égypte. Observations sur les arts égyptien et arabe*, Paris, Ve Jules Renouard, 1876.

41 *Ibid.*, p. 55.

42 *Ibid.*, p. 57-58.

43 *Ibid.*, p. 59.

44 *Ibid.*, p. 97.

45 Louis-Jean Breguet, *op. cit.*, p. 58.

46 *Catalogue de la bibliothèque de Philippe Burty*, *op. cit.*, p. 31.

47 *Gazette des beaux-arts, 12e année, deuxième période, t.* 4, Paris, 1870, p. 521.

48 Daniel Halévy, *op. cit.*, p. 8-9.

49 *Comptes rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des sciences, t.* 63, Paris, Gauthier-Villars, 1866, p. 991-992.

50 Alfred Niaudet-Breguet, « Machine magnéto-électrique de Gramme », *La Nature. Revue des sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie*, n° 22, 1873, p. 341-345.

51 Antoine Breguet, « Sur les systèmes articulés de Watt, de MM. Sarrut, Peaucellier et Hart », *La Nature. Revue des sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie*, n° 105, 1875, p. 10-14.

52 John Rewald, *Histoire de l'impressionnisme*, Paris, Hachette littératures, 2007, p. 164, 167.

53 *Ibid.*, p. 166.

54 *Ibid.*, p. 164.

55 « Nécrologie : Alfred Niaudet », *La Nature. Revue des sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie*, n°543, 1883, p. 350.

56 John Rewald, *op. cit.*, p. 179.

57 Archives en ligne de la Ville de Paris, Mariages du 2e ardt, 1871, V4E2588, 12/09/1871, acte n° 350.

58 Henri Loyrette, *Degas*, Paris, Fayard, 1991, p. 71.

59 Pierre Francastel, *op. cit.*, p. 212, note 21.

60 Anthea Callen, *Les peintres impressionnistes et leur technique*, Paris, Sylvie Messinger, 1983, p. 58.

61 Pierre Francastel, *op. cit.*, p. 104.

62 Georges Roque, *op. cit.*, p. 266-282.

63 Joris-Karl Huysmans, *L'art moderne*, Paris, Librairie Plon, 1883, p. 119.

64 Anthea Callen, *op. cit.*, p. 100-103.

65 Alfred Niaudet a connu personnellement Étienne Jules Marey. Il a présenté son chronographe dans la revue *La Nature* en 1874 ainsi que son appareil mécanique pour l'étude du vol des oiseaux lors de la séance du 31 mars 1875 de l'Association française pour l'avancement des sciences. Il a probablement fait connaître à Degas le numéro 289 du 14 décembre 1878 de *La Nature* et les photographies d'Eadweard Muybridge décrivant les allures du cheval et renvoyant à la mention manuscrite présente dans l'un des carnets du peintre : « Journal : La Nature Victor Masson (année 1878) ». Voir Alfred Niaudet-Breguet, « Chronographe du Dr Marey », *La Nature. Revue des sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie*, nº 49, 1874, p. 353-354 ; *Bulletin hebdomadaire de l'association pour l'avancement scientifique de France*, *t.* 15, nº 386, 1875, p. 401 ; Gaston Tissandier, « Les allures du cheval représentées par la photographie instantanée », *La Nature. Revue des sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie*, nº 289, 1878, p. 23-24 ; Degas, *Carnet* 23, Paris, BnF, p. 81, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8438700s/f83.item.

66 Voir Gerald Finley, « Turner: An Early Experiment with Colour Theory », *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, vol. 30, 1967, p. 357-366, https://doi.org/10.2307/750750, cité dans Georges Roque, *op. cit.*, p. 584, note 41.

67 *Ibid.*, p. 295.

68 Georges Lecomte, « Camille Pissarro », *Les Hommes d'aujourd'hui*, vol. 8, nº 366, s. d. [1890], n. p., https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1192407s/f225.item. C'est l'auteur qui souligne. Cité dans Georges Roque, *op. cit.*, p. 296.

69 Pierre Francastel, *op. cit.*, p. 28.

70 John House, « Les mondes de Renoir », *Renoir*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1985, p. 18, note 33.

71 Robert L. Herbert, *Nature's workshop, Renoir's Writings on the Decorative Arts*, New Haven, Yale University Press, 2000, p. 9, note 14.

72 *Ibid.*, p. 214.

73 Charles Blanc, *op. cit.*, p. 15.

74 Robert L. Herbert, *op. cit.*, p. 214.

75 Charles Blanc, *op. cit.*, p. 55.

76 *Ibid.*, p. 604.

77 Georges Roque, *op. cit.*, p. 299-303.

78 Georges Lecomte, *op. cit.*

79 Lettre de Pissarro à son fils Lucien, 28 février 1883, Janine Bailly-Herzberg, *Correspondance de Camille Pissarro*, *t. 1*, *1865-1885*, Paris, 1980, p. 177, cité dans Georges Roque, *op. cit.*, p. 301.

80 Georges Lecomte, *op. cit.*

81 Isabelle Cahn, « Les cadres impressionnistes », *Revue de l'Art*, n° 76, 1987, p. 58, https://www.persee.fr/doc/rvart_0035-1326_1987_num_76_1_347631.

82 *Ibid.*, p. 59.

83 Michel Eugène Chevreul, *De la loi du contraste*, *op. cit.*, p. 354-355. Voir G. Roque, *op. cit.*, p. 299-300.

84 *Ibid.*, p. 355.

85 *Ibid.*, p. 356-360.

86 Georges Roque, *op. cit.*, p. 290.

87 Marcelin Berthelot, « Recherches sur le soufre », *Annales de chimie et de physique*, *3e série*, *t.* XLIX, Paris, s. d., [1857], collection particulière.

88 Sur les relations entre Marcelin Berthelot et Michel-Eugène Chevreul, voir Jean Jacques, « Chevreul et Berthelot », dans Georges Roque, Bernard Bodo, Françoise Viénot (dir.), *Michel-Eugène Chevreul. Un savant, des couleurs* !, Paris, 1997, p. 61-64.

ABSTRACTS

Français

Dresser un inventaire des livres ayant appartenu aux peintres impressionnistes vers 1870 s'avère difficile. En nous tournant vers leur cercle amical et en prenant en compte les envois d'auteur et le marché du livre, nous prouvons de manière inédite la circulation de la *Grammaire des arts du dessin* de Charles Blanc dans leur entourage dès 1867. La découverte des envois de cet ouvrage au critique d'art Philippe Burty et au scientifique Alfred Niaudet, deux amis de l'auteur et de Degas, relance l'espoir de retrouver des documents qui permettent de comprendre la manière dont les peintres ont pu appréhender certaines théories scientifiques. L'étude des bibliothèques du cercle amical des peintres, complémentaire à celle des bibliothèques d'artistes, se révèle alors indispensable à l'analyse des liens

entre impressionnisme et science de la couleur. Ainsi, à partir de cette double découverte, nous interrogeons la notion de « lacune » mobilisée par Francastel, pour évoquer le manque d'archives qui documenteraient la genèse de l'impressionnisme. Grâce à ces exemplaires, nous pouvons non seulement déterminer avec précision quelques moyens par lesquels les peintres ont pu prendre connaissance du livre de Blanc, mais aussi dessiner un éventail précis de dates d'une possible lecture. Enfin, la présence de ces ouvrages dans l'entourage des impressionnistes nous autorise à imaginer des allers-retours probables entre la *Grammaire des arts du dessin* et l'expérience du voyage à Londres de Monet et Pissarro.

English

Compiling an inventory of books that belonged to Impressionist painters around 1870 is proving difficult. By turning to their circle of friends and taking into account author sendings and the book market, we are able to prove, for the first time, that Charles Blanc's *Grammaire des arts du dessin* was circulating among their relatives as early as 1867. The discovery of copies of this work sent to art critic Philippe Burty and scientist Alfred Niaudet, two friends of the author and Degas, revives hopes of finding documents that will help us understand how the painters were able to grasp certain scientific theories. The study of the libraries of the painters' circle of friends, complementary to that of artists' libraries, is therefore essential to the analysis of the links between Impressionism and the science of colour. Thus, based on this double discovery, we question the notion of "gap" used by Francastel to refer to the lack of archives documenting the genesis of Impressionism. These copies not only make it possible to determine precisely some of the ways in which the painters may have become acquainted with Blanc's book, but also to draw up a precise range of dates for its possible reading. Finally, the presence of these books in the circle of the Impressionists allows us to imagine likely connections between *Grammaire des arts du dessin* and Monet and Pissarro's experience of their trip to London.

INDEX

Mots-clés

impressionnisme, bibliothèque, science, couleur, grammaire

Keywords

Impressionism, library, science, colour, grammar

AUTHOR

Ingrid Bray
Université Grenoble Alpes, CNRS, UMR Litt&Arts, 38000 Grenoble, France
IDREF : https://www.idref.fr/300095635

Faire florès à l'aquarelle. Étude croisée du parcours de Mathilde Delattre, d'Eugénie Faux-Froidure et de Blanche Odin, peintres de fleurs au tournant du XXe siècle

Flourishing in Watercolour: A Comparative Study of the Careers of the Three Flower Painters Mathilde Delattre, Eugénie Faux-Froidure and Blanche Odin at the Turn of the 20th Century

Aliénor Bautru-Valois

DOI : 10.35562/theia.549

Copyright
CC BY-NC-SA 4.0

OUTLINE

Par-delà la « peinturlurette à l'eau »
Apprendre et faire apprendre
La serre comme atelier : « prendre la nature sur le fait »

TEXT

1 « Combien de Fleurs, par exemple, – Aquarelles pour la plupart, – vont passer sous nos yeux, qui nous charmeront et nous retiendront beaucoup plus que ne fait d'habitude la simple Fleur peinte[1]. » Les œuvres auxquelles il est fait référence pour leur supposée « absolue vérité d'aspect » sont d'Eugénie Faux-Froidure (1866-1942), qui les présente au cours de la vingt-huitième exposition de l'Union des femmes peintres et sculpteurs (UFPS) organisée au printemps 1904 à Paris. Ce sont « pour ainsi dire plus que des Fleurs ». Toutes deux peintres de fleurs à l'aquarelle, Mathilde Delattre (1871-1950) et Blanche Odin (1865-1957) participent également à ce salon, comme à de nombreux autres depuis le début des années 1890. D'apparence rudimentaire, ne laissant pas de place au repentir, l'aquarelle est valorisée par la fondation de la Société d'aquarellistes français en 1879, qui compte parmi ses membres Delattre, Faux-Froidure et Odin. Issues d'une lignée de peintres de fleurs, après Achille Cesbron (1849-

1913), Madeleine Lemaire (1845-1928), Ernest Quost (1842-1931) ou François Rivoire (1842-1919), les trois artistes atteignent leur maturité artistique vers 1900. Un siècle après les développements qui ont permis au procédé de s'imposer, d'abord en Angleterre, et particulièrement auprès des botanistes [2], la période fin-de-siècle est celle d'un vif engouement pour la peinture de fleurs, notamment à l'aquarelle. Pourtant, il est difficile de définir une école française d'aquarellistes de fleurs au tournant du siècle. Parmi les caractéristiques générales de ce sujet, est à souligner la présence de divers accessoires disposés près des bouquets (fig. 1), qui servent autant à valoriser les fleurs qu'à faire contraster les textures et la transparence des matières. En situant la matérialité du bouquet par rapport aux choses, ces éléments extérieurs introduisent une plus grande sensorialité dans le rendu, qui fait prendre aux fleurs composées une distance vis-à-vis des études de fleurs seules et des planches botaniques.

Figure 1.



Eugénie Faux-Froidure, *Boules de neige [Boules de neige et tapis]*, 1902, aquarelle sur papier, 174 × 104 cm, achat en salon à l'artiste en 1903, Centre national des arts plastiques.

Crédit : CNAP – Service photographique interne, domaine public.

2 Les croisements entre genre pictural, carrière artistique et identité de genre ont été relevés par la sociologue Séverine Sofio dans le cadre d'une étude sur les femmes peintres de fleurs dans la première moitié du XIXe siècle [3]. En tant que spécialité dérivée de la nature morte, la peinture florale est dévaluée dans la hiérarchie académique des genres picturaux comme un sous-genre reposant avant tout sur un tour de force technique. Son accessibilité pratique et sa supposée « parfaite neutralité politique, religieuse et morale [4] » ont encouragé vers elle nombre de jeunes filles. Toutefois, un examen des hiérarchies artistiques qui structurent sa pratique serait imprécis sans se rapporter à ce qui rend spécifique la professionnalisation des femmes aquarellistes.

3 Artistes et enseignantes, Delattre, Faux-Froidure et Odin ont fait carrière à partir des fleurs à l'aquarelle. Si leur trajectoire est semblable, leur succès à la fois critique et commercial, ainsi que la stabilité dans le temps de leur statut d'autorité diffère. En ce qui concerne les sources à notre disposition pour cette étude, un biais doit être souligné. Seul le travail de Blanche Odin a fait l'objet d'une publication en plusieurs volumes (Monique Pujo-Monfran, 1995, 2001, 2010). S'il n'existe pas, à notre connaissance, de telle entreprise pour Eugénie Faux-Froidure, un travail de collection et de valorisation des archives de Mathilde Delattre a été mis en ligne par l'association Atelier Mathilde Delattre. Néanmoins, les résultats de cette étude ne sont que partiels, en l'absence de documents attestant par exemple de commandes faites à l'artiste ou de ses rapports avec une clientèle particulière. Selon que les trois artistes contribuent au maintien d'un système éducatif en non-mixité ou qu'elles s'insèrent dans des projets qui excèdent le champ des beaux-arts, l'examen de leur carrière pose l'hypothèse de la spécialité florale comme une possible voie d'émancipation artistique et matérielle, au-delà d'un choix par défaut. Identifier dans quelle mesure elles ont pu déjouer, contourner ou utiliser certains présupposés liés aux hiérarchies artistiques afin de s'en servir de levier dans leur carrière permettra alors de réviser le biais associé à un sujet et à une technique picturale *a priori* genrés du côté du féminin.

Par-delà la « peinturlurette à l'eau »

4 Outre une spécialité qui met les peintres à l'épreuve de la nature, l'art du bouquet entre dans les prérequis d'une économie sociale et domestique qui refuse la nudité d'un salon sans fleurs [5], à la faveur des développements de l'horticulture qui élargissent l'offre de variétés florales [6]. En peinture, les facilités d'accès aux fleurs coupées accompagnent une réforme théorique et esthétique, qui se traduit en des « gerbes plus simples, composées d'une seule variété ou d'un mélange de fleurs de saison [7] ». Socialement construit, l'intérêt supposément féminin pour les fleurs s'appuie sur un discours essentialiste autour d'une association symbolique et morale entre les femmes et les fleurs [8]. Cet argument en faveur d'une « nature » féminine stéréotypée, délicate et modeste, est sans doute avancé par la famille de Faux-Froidure, dont on apprend qu'elle s'est « absolument opposée à ce qu'elle étudiât le modèle nu [9] ».

5 En 1902, dans un texte qu'il titre *Féminités*, le pamphlétaire Charles Tenroc écrit « […] qu'en nature morte, en fleurs, sur porcelaine, à l'aquarelle, au fusain, la femme peut exceller et surpasser par le charme et la fraîcheur du rendu ce qu'il y a souvent d'un peu rude dans le procédé masculin [10]. » En possession d'un talent qu'il juge inné pour la composition florale, les femmes sont encouragées à se perfectionner dans la peinture de fleurs, dont la pratique est recommandée comme « art d'agrément ». Parce qu'elle fournit « un talent valorisé sur le marché matrimonial [11] », cette peinture avantage aussi bien les jeunes femmes des classes privilégiées que celles issues des classes populaires, dont l'instruction appliquée les conduit vers des métiers techniques, notamment dans le secteur des arts décoratifs. Pourtant, dès 1903, dans un article paru dans *Le Moniteur du dessin*, le peintre Ernest Quost contredit les discours conservateurs contemporains pour promouvoir la légitimité artistique et la reconnaissance sociale de son sujet de prédilection et de son statut : « La peinture des fleurs est loin d'être ce qu'on croit, un passe-temps de jeune fillette, c'est, comme toute autre peinture, œuvre de travailleur robuste et persévérant qu'on n'arrive pas à faire sans avoir accumulé des monceaux d'étude [12]. » Plutôt que de céder

aux préjugés d'une activité délicate, de loisir, la stratégie de l'artiste nivelle les pratiques artistiques en insistant sur des qualités psychophysiologiques (robustesse, persévérance) socialement associées au genre masculin, ainsi que sur la difficulté d'un tel apprentissage académique.

6 Face aux réticences des historiennes de l'art féministes à traiter des femmes peintres de fleurs, en ce qu'une telle étude risquerait pour certaines « de renforcer la hiérarchie des valeurs dans l'histoire de l'art et de la pratique artistique, qui ont contribué à marginaliser ces activités dans le domaine "artisanal"[13] », Ann Bermingham propose, dès le début des années 2000, de réinvestir cette question à nouveaux frais. Elle émet l'hypothèse que la peinture de fleurs, précisément en raison de son association étroite avec les femmes, a pu, en miroir, « légitimer les efforts artistiques des femmes, leur conférant ainsi une sorte d'agentivité culturelle et enfin, d'autorité[14] ».

7 Sans que des artistes femmes soient explicitement nommées par le critique Jean Claude, leur présence nombreuse comme exposantes au Salon semble être visée entre les lignes dans un compte-rendu du Salon de la Nationale, qu'il publie en 1912 dans *Le Petit Parisien* : « c'est que, pour un Cesbron, un Quost, un Jeannin, on compte trop de talents mièvres, minutieux, plus occupés des caractéristiques botaniques de leurs modèles que de leur caractère décoratif[15] ». Contrairement aux noms qu'il cite, exclusivement d'hommes, le choix du terme « mièvre » pour qualifier la production de la majorité connote un vocabulaire condescendant parfois employé à l'époque au sujet des artistes femmes peignant des fleurs. La théorie est tout aussi genrée que la pratique. Exception faite du *Cours gradué d'Aquarelle en Deux États*, publié par l'aquarelliste Pauline Delacroix-Garnier (1898), les ouvrages didactiques au XIXe siècle sont le plus souvent écrits par des hommes. Si le lectorat masculin est instauré en référent universel par l'absence de précision de genre, certains ouvrages adressent tout ou partie de leur texte à un public féminin. Ainsi, Gustave Fraipont, peintre et professeur dans l'un des établissements de la Légion d'honneur[16] dote son manuel, *L'art de peindre les fleurs à l'aquarelle* (1921), d'une conclusion « pour les "lectrices" uniquement ». Il y déploie, sur un ton professoral, l'éventail des possibilités d'emploi du dessin de la fleur, qu'*elles*, « étant donné

[leur] bon goût naturel », pourront appliquer à partir de leur « mignon travail[17] ». Par ailleurs, la polysémie du terme « fleuriste », qui désigne la personne qui arrange les fleurs fraîches et celle qui les peint, et qui se lit plus encore avec « bouquetière », invite à dépasser les « schémas d'exclusion de pratiques considérées comme “mineures”[18] ».

8 Par sa promptitude d'exécution et l'habileté qu'il requiert, le procédé à l'aquarelle sert souvent d'étude préparatoire aux peintres, ainsi qu'aux décorateurs et décoratrices. À l'instar de ces quatre variations sur le motif du cyclamen, dont l'une est la reproduction d'une aquarelle (fig. 2) (vignette 3), l'étude documentaire de la plante dirige le corps de la fleur vers une stylisation de ses formes. Dans le dernier tiers du XIXe siècle, la multiplication des écoles formant aux métiers des arts décoratifs confirme le mouvement général fin-de-siècle vers une porosité entre les arts et l'élaboration d'un langage formel qui porte moins vers une représentation naturaliste que vers la géométrisation des caractéristiques botaniques. Le potentiel symbolique attribué à certaines fleurs par le goût de l'époque[19] (chrysanthème, lys, rose, tournesol, etc.) guide les développements de l'Art nouveau vers des variétés horticoles, pour la plupart. L'application ornementale poursuit en quelque sorte leur hybridation. Néanmoins, le statut des fleurs peintes à l'aquarelle ne peut être restreint à celui d'un objet inabouti et confidentiel tel que l'étude préparatoire. Dès 1837, Antoine Pascal, élève de Pierre-Joseph Redouté (1759-1840), décrit trois destinations possibles de la peinture de fleurs : « elle est d'une application immédiate à l'industrie, elle sert à la démonstration de la botanique, et elle est considérée comme objet d'art prise d'une manière absolue[20] ». C'est à cette troisième catégorie que se rapporte la série des « grandes floraisons » (fig. 3), peinte à l'aquarelle par Mathilde Delattre dans les deux premières décennies du XXe siècle. D'un format inhabituel pour le sujet et la technique (140 × 190 cm pour *Dans un coin de parc*), ces œuvres lui apportent une reconnaissance institutionnelle. Par son utilisation de la réserve, elle fait contraster un espace naturel ouvert avec la saturation du champ par les fleurs. Certaines aquarelles d'Eugénie Faux-Froidure aux dimensions comparables sont également remarquées pour leur exécution[21]. Ces fleurs peintes dans des

formats audacieux et inattendus attestent donc autant de la plasticité du sujet que de son potentiel à faire œuvre.

Figure 2.



« Étude documentaire. – La Plante », reproduction des illustrations de M. W. Gautier publiée dans *Le Moniteur du dessin*, 15 mai 1911, p. 144

Crédit : gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

Figure 3.



Mathilde Delattre, *Dans un coin du parc*, 1903, aquarelle sur papier, 140 × 190 cm, collections du Musée d'art et d'archéologie d'Aurillac.

Crédit : Pierre Soissons/MAA.

Apprendre et faire apprendre

9 L'intégration des femmes à l'École des beaux-arts correspond au moment où Mathilde Delattre, Eugénie Faux-Froidure et Blanche Odin commencent à donner cours, au sein de leur atelier, d'une académie ou d'une école publique féminine de dessin. En effet, comme l'affirme Renaud d'Enfert, dans le souci de professionnaliser les jeunes personnes dès le plus jeune âge, les établissements municipaux dispensent gratuitement des leçons et des cours pratiques : une fois acquis les modèles gravés, vient le dessin d'après nature. Pour autant qu'elles soient augmentées d'une formation dans un atelier réputé [22], ces écoles semblent pouvoir offrir de réelles perspectives de carrière dans les beaux-arts ou les arts décoratifs. Des concours annuels sanctionnent les avancées des élèves, qui peuvent ensuite prétendre au diplôme de professeure de dessin de la

Ville de Paris, auquel prépare Eugénie Faux-Froidure pour la partie « étude de la plante » [23]. D'abord élève de la Société pour l'instruction élémentaire dans le 17e arrondissement de Paris, médaillée pour ses travaux à l'aquarelle en 1897, Mathilde Delattre est ensuite nommée adjointe au cours d'aquarelle, puis professeure de dessin et d'aquarelle aux Cours normaux en 1898 et 1899, sous la direction de Gaston Gérard [24]. La même année, elle est nommée officier d'académie, pour distinguer la contribution exceptionnelle de son activité éducative.

10 Outre le système méritocratique valorisé par la IIIe République, les aspirantes à la peinture de fleurs peuvent être initiées par des religieuses, dont les « fleurettes de couvent ». La pratique de l'enluminure constitue pour Blanche Odin, vers 1882, un premier jalon créatif. Parfois plusieurs décennies après leur formation, tandis que l'étude du modèle nu est finalement autorisée aux femmes, ces trois artistes continuent donc d'exercer dans des lieux qui, pour la plupart, respectent un cadre d'enseignement non mixte. Si la structure de ces cours peine à évoluer, elle satisfait en tout cas des élèves dont les envois réguliers prouvent néanmoins « la possibilité pour la femme de gagner sa vie autrement qu'en courant le cachet [25] ».

11 Insistant sur la naissance d'une « identité artistique féminine collective dans l'Hexagone [26] », favorisée par le mouvement d'ouverture des institutions aux femmes, Nina Meisel identifie les 9e et 17e arrondissements comme ceux rassemblant à Paris le plus de lieux d'apprentissage pour les femmes entre 1870 et 1890. C'est là que se trouvent les ateliers d'Eugénie Faux-Froidure (4, avenue Niel, Paris 17e) et de Mathilde Delattre (17, rue Duperré, Paris 9e), dont la mère gère l'atelier depuis son ouverture en 1895, en tant que « massière » [27]. Les cours proposés par Mathilde Delattre ont lieu quelques heures dans l'après-midi et leur fréquentation, d'abord haute, faiblit dans l'entre-deux-guerres, ce que précise son journal. Ces fluctuations précarisent la situation de l'aquarelliste, dont les revenus ne sont stabilisés par aucune aide financière, ni familiale ni maritale.

12 Comme le relève France Nerlich, « donner des leçons » et « tenir atelier » ne signifient pas la même chose. Il est pourtant difficile de connaître aujourd'hui le contenu des cours dispensés par les artistes,

qui ont rarement conservé les traces de leurs pratiques pédagogiques « en raison de leur évidence, voire de leur banalité [28] ». Pour les besoins de la presse féminine illustrée, friande de portraits mondains, la mise en scène d'un cours « de peinture à la mode [29] » dans l'atelier d'Eugénie Faux-Froidure (fig. 4) peut quant à elle restituer l'atmosphère studieuse de l'étude d'un chrysanthème. Déclinées en triptyque, les pratiques associées à la peinture de fleurs accentuent dans cet article la part donnée à la transmission : Louise Abbéma (1853-1927) choisit un bouquet chez une fleuriste ; Lisbeth Delvolvé-Carrière (1878-1968) finit d'en peindre un autre ; Madeleine Lemaire, comme Faux-Froidure, corrige une élève.

Figure 4.

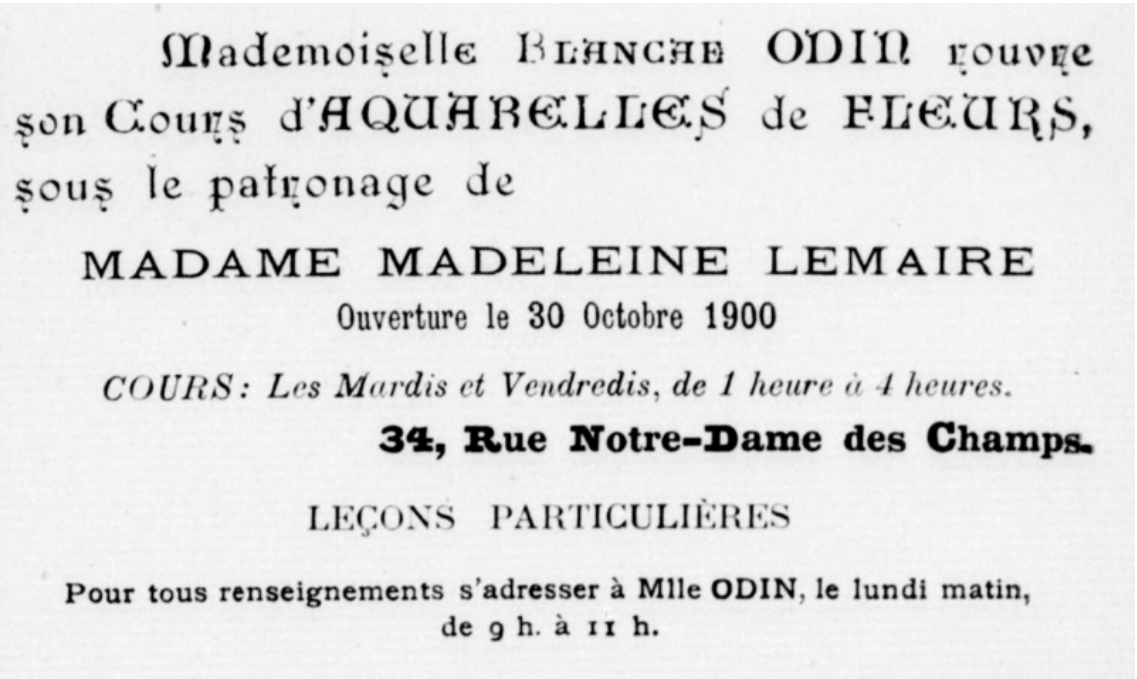


« L'art de peindre les chrysanthèmes. – Mme Faux-Froidure dans son atelier avec ses élèves », reproduction d'une photographie anonyme publiée dans *Femina*, n° 91, 1er novembre 1904, Une.

Crédit : Bibliothèque nationale de France.

13 À la tête de plusieurs entreprises éducatives, Lemaire exerce chez elle lorsque Blanche Odin se forme à son atelier vers 1890 [30]. Cette dernière ouvre une dizaine d'années plus tard son propre cours d'aquarelle de fleurs, « sous le patronage » de sa maîtresse, au 34, rue Notre-Dame des Champs (Paris 6e) (fig. 5). La posture d'autorité acquise par Lemaire lui vaut même, selon un critique, la responsabilité d'avoir « découvert » Odin, au sujet de laquelle elle déclare pourtant qu'elle « n'avait pas besoin de leçon [31] ». Si le nom de Lemaire assoit la légitimité de son ancienne élève à professer, c'est que, pour les femmes peintres de fleurs en particulier, « transmettre l'art participe de la construction de leur réputation [32] », tout en constituant, pour certaines, « une source de revenus complémentaires sans doute indispensable ». Aussi, la seule vente de leurs œuvres, y compris lors des expositions, dont il faut décompter un temps de préparation, non dévolu à l'activité de peinture, ne suffit pas à entretenir la plupart des artistes fleuristes.

Figure 5.



Carré publicitaire promouvant les cours de peinture de Blanche Odin publié dans *Journal des femmes artistes*, 1er février 1901, p. 5.

Crédit : gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

14 Quant à examiner les circonstances dans lesquelles des commandes sont passées aux artistes par des particuliers, les sujets floraux donnent peu d'indices. À moins de contenir une adresse ou des remerciements au dos de l'œuvre, les peintures de fleurs à l'aquarelle semblent rarement réalisées sur commande. Peu de traces écrites justifiant une transaction, voire aucune, n'ont été retrouvées en ce qui concerne les trois artistes. La correspondance non publiée de Mathilde Delattre atteste néanmoins de la venue ponctuelle directement à son atelier d'acheteurs ou d'acheteuses – sans qu'ils ou elles soient nommés –, qui semblent provenir en partie de son cercle de connaissances. Au début de l'année 1939, une ancienne élève de passage à Paris lui achète par exemple une petite aquarelle. Le 24 décembre 1937, elle indique que « deux dames qui habitent le midi […] ont pris un tableau moyen, une petite nature morte dans un coin de mon jardin […], sont très… emballées par tout ce que je leur ai montré, et peut-être reviendront-elles reprendre une petite chose [33]. » Bien qu'elle vende encore quelques œuvres à la fin de sa vie, le témoignage écrit de Mathilde Delattre insiste sur la petitesse de ses productions. Elle en minimise l'importance matérielle – ou la qualité esthétique. Ce sont de « petites choses » par comparaison avec les « grandes floraisons » qu'elle peint au début du siècle.

15 S'il est difficile de rendre compte précisément de l'économie de la peinture de fleurs, de ce que celle-ci rapporte aux artistes que l'on étudie, faute d'un accès aux sources de première main comme les registres de compte, une recontextualisation peut aider. En effet, tout au long du XIXe siècle, le marché de l'art est plutôt favorable à ce type de peinture. Et ce, malgré l'apparition de l'expression péjorative « art commercial », qui se diffuse en France dans les années 1830, pour qualifier, à l'exception de la peinture d'histoire, tous les genres picturaux, dont la nature morte florale [34]. En partie en raison de leurs dimensions réduites, qui accroissent en nombre leur production, les fleurs peintes satisfont le goût d'une classe bourgeoise pour l'accumulation de fleurs dans le décor, sous toutes leurs formes. Ces « tableautins » bénéficient alors d'une mise en circulation et en exposition facilitée sur le marché de l'art. Cet aspect se trouve corrélé, soulignent Sophie Cras et Charlotte Guichard, à une dévaluation du statut symbolique de ces œuvres, la « peinture

commerciale » désignant « “le tableau de genre” (quel qu’il soit), à même de se vendre sur le marché anonyme plutôt que de faire l’objet d’une commande ou d’un achat public [35] ». Une affirmation sans doute à nuancer en ce qui concerne la peinture de fleurs à la fin du siècle, nous y reviendrons. Dans son étude sur la période du premier XIXe siècle, Séverine Sofio conclut ainsi que la pratique massive par les femmes artistes de ce sujet, l’exposition de ces toiles dans les salons et les galeries et leur popularité, au sens où elles « permettent de s’assurer rapidement une clientèle bourgeoise, peut être considérée comme une stratégie typique des carrières de femmes artistes au XIXe siècle [36] ».

16 Parce que l’enseignement réduit le temps de production, un ralentissement de leur carrière d’exposantes serait-il le prix à payer pour une relative émancipation sociale et économique des peintres de fleurs ? Pour estimer la réussite sociale et économique de ces femmes artistes, il faut également prendre en compte leur engagement dans le monde de l’art, par l’exposition de leurs œuvres ou par la prise de responsabilités. Avec de nombreuses médailles et mentions honorables reçues pour leurs œuvres à l’aquarelle, notamment au salon de la Société des artistes français, dont sont membres les trois artistes – dès 1893 pour Faux-Froidure et en 1900 et 1902 pour Odin et Delattre –, la première décennie du XXe siècle est une période faste qui les honore de grades académiques et républicains. Faux-Froidure et Delattre sont ainsi nommées officiers de l’Instruction publique (1903 et 1905), tandis qu’Odin obtient le grade de chevalier de la Légion d’honneur en 1949. Faux-Froidure, bardée de récompenses, l’obtient dès 1931 [37]. Rompant avec toute hiérarchie dans l’accrochage, selon le souhait d’Hélène Bertaux, présidente de l’UFPS, le salon de l’Union favorise quant à lui et à ses débuts la solidarité devant l’exigence de qualité [38] : les œuvres des amatrices et des débutantes côtoient celles des professionnelles. Si au mitan des années 1910 les roses et les chrysanthèmes sont de loin les fleurs les plus représentées, est-ce pour autant que les œuvres se ressemblent toutes ? La mention des professeures dans les catalogues d’exposition situe en tout cas une filiation artistique, parce que les élèves affiliées à Delattre, à Faux-Froidure ou à Odin ne semblent pas avoir étudié auprès des autres. Espace de sociabilité, mais aussi de reconnaissance entre et pour les peintres de fleurs à

l'aquarelle, l'UFPS a hissé Delattre et Faux-Froidure jusqu'au comité de l'organisation. Les années 1902 et 1903 sont un âge d'or pour les aquarellistes, puisque Faux-Froidure, puis Delattre remportent le premier prix de l'UFPS, toutes catégories confondues. Quant à Odin, elle obtient le deuxième prix en 1904. Ces succès conduisent Faux-Froidure à la vice-présidence de l'UFPS de 1926 à 1931, une reconnaissance de son engagement envers l'organisation, fondée en 1881, dont elle est membre depuis 1887.

17 Par ailleurs, la valorisation de leurs œuvres ne saurait se passer de lieux d'exposition situés dans les quartiers emblématiques de la bohème artistique et bénéficiant d'une forte couverture médiatique dans la presse à la fois généraliste et spécialisée. À ce titre, la galerie Georges Petit, située au 8, rue de Sèze (Paris 9e), leur offre un tremplin et une forme de consécration. Outre la présence régulière des trois artistes dans les expositions de la Société d'aquarellistes français, organisées dans cette galerie, celle-ci met plusieurs fois ses espaces à leur disposition lors d'expositions personnelles de fleurs à l'aquarelle : dès 1909 pour Faux-Froidure, en 1910 et 1922 pour Odin et en 1927 pour Delattre. À la fin de leur carrière ou après leur décès, des expositions rétrospectives prolongent et assoient leur légitimité artistique à l'échelle locale ou nationale. À Paris, le Salon d'hiver de 1942 ouvre une exposition posthume de six aquarelles d'Eugénie Faux-Froidure, disparue la même année, qui place en regard de son travail la production de la jeune peinture de l'époque. Le renforcement des liens entre les artistes et les institutions artistiques passe également par des legs. Ainsi, en 1938, soit quatre ans avant sa mort, Blanche Odin offre près d'une cinquantaine de tableaux, floraux pour la plupart, au musée Salies de Bagnères-de-Bigorre, qui inaugure une salle à son nom [39].

18 La reconnaissance par leurs pairs à laquelle accèdent les peintres de fleurs se double en effet de celle des institutions publiques par des politiques d'acquisition auprès des artistes vivantes. Ainsi, à Eugénie Faux-Froidure, l'État achète *Hortensia* en 1900, puis trois ans plus tard *Roses rouges*, pour le musée du Luxembourg, et *Boules de neige* (fig. 1). Ses *Chrysanthèmes* vont à Rouen et ses *Pivoines* à Amiens, tandis que la Ville de Paris lui achète une grande composition de roses en 1902. De Mathilde Delattre, l'État acquiert *Dans un coin du parc* en 1903 (fig. 3). Quant à Blanche Odin, ses *Pensées*

et quarantaines sont achetées par un ministère en 1905, tandis qu'elle vend à l'État *Myosotis et marguerites*, puis *Violettes* en 1909. Par leur entrée dans les collections publiques après un achat direct par l'État aux artistes ou lors des salons, ces œuvres réfutent l'idée selon laquelle leur seule destination serait d'orner les intérieurs privés. L'art de peindre des sujets floraux à l'aquarelle, par son accessibilité matérielle, qui ouvre ensuite des possibilités de collaboration avec les arts décoratifs, et par sa capacité d'adaptation à l'évolution des goûts, peut ainsi être perçu comme une stratégie efficace d'institutionnalisation. Portées par les liens culturels et scientifiques qui en font un agent de la diffusion des savoirs horticoles par l'image, ces peintures intéressent au-delà des sphères artistiques.

La serre comme atelier : « prendre la nature sur le fait [40] »

19 À la croisée des beaux-arts, de la botanique et de l'horticulture, la peinture de fleurs a ceci de spécifique qu'elle peut s'adapter à différents lieux de création et d'exposition. C'est que les arts de la fleur fédèrent un ensemble de pratiques liées à la culture, à l'étude, à l'arrangement et à la représentation des fleurs. À la suite de la percée des sociétés d'horticulture du début du XIXe siècle, le Second Empire a encouragé la spécialisation et la professionnalisation des savoirs sur les fleurs [41]. Fondée en 1827 sur le modèle britannique, la Société nationale d'horticulture de France (SNHF) est l'exemple saillant d'une initiative visant à promouvoir les arts de la plante. Lors des concours et des expositions qu'elle organise, les variétés horticoles issues de longs processus de sélection d'espèces botaniques (roses, chrysanthèmes, orchidées…) sont évaluées par des amateurs, des connaisseurs et des professionnels du commerce et des sciences naturelles [42]. Lieux de mondanités qu'une presse spécialisée et même généraliste relaie, ces événements se doublent d'une dimension artistique.

20 En effet, à chaque exposition de la SNHF au Cours-la-Reine, quelques salles sont mises à la disposition des artistes, ce qui « leur donne ainsi l'occasion de produire leurs œuvres dans un milieu approprié, dans leur propre atmosphère, ce qui est énorme [43] ». Ces conditions, qui renforcent les liens culturels et professionnels autour des fleurs,

rapprochent visuellement les spécimens végétaux et leurs images, ce que ne permettent guère les salons des beaux-arts et qui n'est donné qu'aux fleurs peintes. Hardouin-Fugier souligne ce point : « Ces expositions, sans équivalent dans d'autres domaines picturaux, ont joué un grand rôle, surtout en province, pour aider les fleuristes à se faire connaître. » Confrontés directement à leurs « redoutables modèles vivants », à l'instar de ce que propose l'Exposition rétrospective de la rose (fig. 6) à la roseraie de L'Haÿ, organisée par Jules Gravereaux (1844-1916), rosomane parmi les rosomanes, ces tableaux « doivent se défendre vigoureusement [44] ». Cette mise en regard est pourtant loin de mettre en difficulté les artistes par rapport à des fleurs fraîches en massif, dont le naturel, tout relatif, est déstabilisé par le dispositif quasi muséal de présentation : un carré de terre hors-sol encadré d'une clôture et planté de cartels. Temporaire, ce type d'installations, qui rejoue l'encadrement des peintures, maintient un contrôle visuel, physiologique même, des espèces. Il produit un spectacle à rebours du cycle naturel de croissance végétale. Comme une artificialisation supplémentaire du corps végétal, lui-même remanié et rendu artificiel par des séries d'hybridation, la représentation photographique fige ainsi les fleurs en terre, nivelant l'écart produit par la mise en peinture, à l'huile et à l'aquarelle, celles qui les surplombent.

Figure 6.



« Vue d'ensemble de l'Exposition rétrospective de la Rose de M. Gravereaux », reproduction d'une photographie publiée dans *Le jardin : journal d'horticulture générale*, supplément au *Jardin*, 20 décembre 1910, p. 185.

Crédit : Hortalia, bibliothèque numérique, Société nationale d'horticulture de France – SNHF.

21 À l'instar de sa collègue Louise Abbéma, aux côtés de qui elle siège en tant que membre du jury au salon de la SNHF en 1907, Eugénie Faux-Froidure a participé activement à la promotion des liens entre peinture et horticulture. Dès la première exposition des beaux-arts de la SNHF, elle expose avec Mathilde Delattre. Blanche Odin les rejoint en 1900 [45]. L'exposition des chrysanthèmes, qui a lieu à la mi-novembre au Cours-la-Reine, assemble quant à elle les fleurs coupées, peintes par Faux-Froidure, aux variétés nouvellement hybridées, présentées encore en terre. Une chroniqueuse de *Femina*, qui regrette que les artistes comme les jardiniers « [dussent] torturer la nature pour lui arracher des phénomènes », note en 1906 : « Fleurs et fruits s'idéalisent encore dans la joie des peintures et des

aquarelles ; le succès du jardinier ne peut nuire au triomphe des femmes peintres [46] ». Or les serres, qui servent ici de cimaises, sont là des lieux de formation interdisciplinaire à destination des artistes, qui peuvent à loisir déplacer leurs modèles vivants jusqu'aux salles d'atelier.

22 Entre 1903 et 1941, dans une partie du pavillon du Jardin fleuriste municipal situé Porte d'Auteuil, à la lisière du bois de Boulogne, se loge l'Académie des arts de la fleur et de la plante. Cette institution, qui encourage l'interdisciplinarité, est créée par le peintre Achille Cesbron avec le concours, entre autres, de ses confrères Quost, Jeannin et Rivoire, du sculpteur Pierre Roche, des décorateurs Eugène Grasset, Edme Couty et Maurice Verneuil et du botaniste Roger Heim [47]. L'Académie, où professent ceux et celles qui font de la fleur un sujet d'étude – à visée artistique, commerciale ou savante – a pour but :

> […] le progrès et le développement de tous les arts dont la Fleur et la Plante sont l'objet. (Soit de représentation exacte : tableaux fleuristes, paysagistes ou botanistes – applications décoratives directes. Soit d'interprétation ornementale dont s'alimente presque exclusivement la décoration dans ses applications industrielles).

La fleur y circule et décloisonne les pratiques. Les artistes peuvent ainsi peindre sur chevalet dans les jardins et dans les serres (fig. 7) et faire transporter par un jardinier, à raison de sept à huit spécimens par jour, quelques plantes jusqu'à l'atelier. En retour de ces facilités d'étude, ils et elles sont tenus de constituer un portefeuille contenant leurs meilleures œuvres, afin d'alimenter les collections du musée et de la bibliothèque que l'Académie projette d'ouvrir – entreprise qui n'aboutira pas. Contrairement aux ateliers privés, les cours mixtes qui y sont dispensés sont gratuits, « libres de toute doctrine esthétique ». À la différence des écoles municipales de dessin, « il ne peut y être admis aucune élève commençante, ou d'insuffisante préparation artistique [48] » et l'inscription se fait par une forme de cooptation. Des cours de dessin et d'aquarelle y sont proposés – ces derniers par Eugénie Faux-Froidure –, mais également des conférences en histoire de l'art et en botanique. En bonne place au cœur de ce qui est conçu au départ comme un « centre spécial, foyer de vie intense [49] », la peinture de fleurs à l'aquarelle, dont plusieurs

fondateurs sont spécialistes, y a « un contact permanent avec la nature végétale ». Outre l'enseignement, la diffusion, la valorisation et la conservation des œuvres, Cesbron va jusqu'à envisager « la création d'un jardin pittoresque dont la culture, dirigée par l'Académie, répondra plus complètement aux besoins des Artistes [50] ». Moins de quarante ans après son ouverture, l'ambition de l'Académie de rassembler et d'activer une collaboration professionnelle autour des fleurs est cependant défaite, pour des raisons que nous n'avons pas réussi à identifier.

Figure 7.



« Dans les serres de la Ville de Paris à Auteuil. Un cours de peinture de fleurs », reproduction d'une photographie publiée dans *Femina*, n° 74, 15 février 1904, p. 57.

Crédit : Bibliothèque nationale de France.

23 Éphémère lieu d'émulation autour du végétal, l'Académie des arts de la fleur et de la plante montre que, loin d'être une activité isolée,

désuète et dépréciée, la peinture de fleurs peut contribuer à décloisonner les savoirs et les pratiques. Certes, la technique à l'aquarelle demande une spécialisation vers laquelle les femmes sont davantage encouragées, par une pression sociale qui leur construit des affinités avec les fleurs. Cependant, le sujet floral peut être le point de départ de projets d'ampleur, mixtes en genre et en domaine d'activité. Et l'aquarelle ne restreint pas nécessairement la carrière des créatrices, dont les efforts peuvent être valorisés hors des cadres académiques. Aussi, l'examen des trajectoires de Mathilde Delattre, d'Eugénie Faux-Froidure et de Blanche Odin permet d'insister sur la porosité des cadres dans lesquels s'exerce la peinture de fleurs, recoupant les beaux-arts et les arts décoratifs. Si l'enseignement diversifie leur expérience professionnelle et augmente leur capital économique, la carrière artistique des trois peintres n'en est pas pour autant éclipsée, comme en attestent de nombreuses récompenses et achats d'œuvres par leurs soutiens institutionnels. Loin d'être circonscrits aux peintres de la fleur autour de 1900, les enjeux liés à ce type de compositions, d'une part sa professionnalisation et d'autre part les mutations de ses codes esthétiques dans le contexte de la modernité, traversent en outre les développements d'un art floral porté au même moment par une nouvelle génération commerçante de fleuristes, dont les rapports à la sphère artistique restent à étudier.

NOTES

1 A.-E. Guyon-Veran, « Comptes rendus des expositions – Union des Femmes Peintres et Sculpteurs. 23e Exposition annuelle (Suite) », *Journal des artistes*, 13 mars 1904, p. 4371, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4580374j/f4.item.

2 Étienne Huard, *L'art de peindre sans maître les fleurs à l'aquarelle*, Paris, F. Lequien, 1837, p. 3, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9798405x/f9.item.

3 Séverine Sofio, « Quelle(s) légitimité(s) pour les peintres de fleurs ? Genre, art et botanique au xixe siècle », dans Delphine Naudier, Brigitte Rollet (dir.), *Genre et légitimité culturelle : quelle reconnaissance pour les femmes*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 4.

4 Élisabeth Hardouin-Fugier, Étienne Grafe, *Les peintres de fleurs en France. De Redouté à Redon*, Paris, Éditions de l'Amateur, 1992, p. 335.

5 « Un salon sans fleur est une nudité qui nous offense », extrait de Jules Lachaume, *Les Fleurs naturelles. Traité sur l'art de composer les couronnes, les parures, les bouquets, etc., de tous genres pour bal et soirées*, Paris, Lachaume, Aubert, Susses et Giroux, 1847, p. 15, cité par Joséphine Le Foll dans *Le bouquet dans la peinture*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2023, p. 137.

6 Sophie Cueille, « La campagne à portée de jardin. L'apport des sociétés horticoles au XIXe siècle », *La ville, entre urbanité et ruralité*, 2003, nº 8, p. 138. Voir aussi Valérie Chansigaud, *Une histoire des fleurs. Entre nature et culture*, Paris, Delachaux & Niestlé, 2014, p. 25-29.

7 Joséphine Le Foll, *op. cit.*, p. 145 et suivantes.

8 Annette Stott, « Floral Femininity: A Pictorial Definition », *American Art*, vol. 6, nº 2, 1992, p. 60-77, https://www.jstor.org/stable/3109092.

9 La Maternelle, « À l'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs », *La Vie heureuse*, 15 janvier 1905, p. 23, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k39353413.

10 Charles Tenroc (Cornet), *Féminités*, Paris, Éditeur non connu, 1902, p. 134, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55308921/f139.item.

11 Séverine Sofio, *op. cit.*, p. 5.

12 Ernest Quost, « La fleur », *Le Moniteur du dessin, de l'architecture & des beaux-arts*, Paris, L. Sénée et cie, 15 avril 1903, p. 204, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k944437t/f212.item.

13 Ann Bermingham, *Learning to Draw: Studies in the Cultural History of a Polite and Useful Art*, New Haven, Yale University Press, 2000, p. 202 : « The fear among feminist art historians has been that [...] we risk reinforcing the hierarchy of values in art history and art practice that has worked to marginalize these activities as "craft". » Sauf mention contraire, les traductions sont des auteurs.

14 *Ibid.* : « This section will look at the possibility that, precisely because it was so closely associated with women, flower painting legitimated women's artistic endeavors, and so gave women a kind of cultural agency and, finally authority. »

15 Jean Claude, « Le Salon de la "Nationale" », *Le Petit Parisien*, 17 avril 1912, p. 5, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k564309w/f5.item.

16 Voir Rebecca Rogers, *Les Demoiselles de la Légion d'honneur. Les maisons d'éducation de la Légion d'honneur au* XIXe *siècle* [1992], Paris, Perrin, 2006.

17 Gustave Fraipont, *L'art de peindre à l'aquarelle*, Paris, H. Laurens, 1921, p. 74-75, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9798405x/f80.item.

18 Marion Lagrange, « Introduction », dans Marion Lagrange, Adriana Sotropa (dir.), *Élèves et maîtresses. Apprendre et transmettre l'art* (1849-1928), Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2023, p. 11-12.

19 Marty Bax, Henk Propper, Maureen Trappeniers, *Symboles en fleurs. Les fleurs dans l'art autour de* 1900, Paris, Institut néerlandais, 1999, p. 7-8.

20 Antoine Pascal, *L'aquarelle, ou Les fleurs peintes d'après la méthode de M. Redouté*, Paris, Clément, 1837, p. 2.

21 M. L., « Une aquarelliste », *L'Art méridional*, 1er mars 1900, p. 40, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k53410716/f8.item.

22 Renaud d'Enfert, « Former des artistes ou des "ouvrières habiles" ? Les cours publics et écoles de dessin pour femmes et jeunes filles en France au XIXe siècle », dans Brigitte Léal, Camille Morineau (dir.), *Faire œuvre. La formation et la professionnalisation des artistes femmes aux* XIXe *et* XXe *siècles*, Paris, AWARE, 2023, p. 20 et 23.

23 Alfred Keller, « Session normale préparatoire aux examens de la session du 3 juin 1907 […] », *Le Moniteur du dessin, de l'architecture & des beaux-arts*, 15 avril 1907, p. 33 : « toutes les aspirantes voulaient profiter des conseils si excellemment pratiques et si artistiques à la fois de l'artiste éminente qu'est Mme Faux-Froidure », https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k944441w/f37.item.

24 Société pour l'instruction élémentaire, *Journal d'éducation populaire*, Paris, s.n., 1898, p. 100 et 266, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7051414h/f7.item.

25 Maurice Ravidat, « Notre Grand Concours de la Jeune Fille », *Femina*, no 67, 1er novembre 1903, n.p.

26 Nina Meisel, « Académies et ateliers privés pour les peintres femmes à Paris, 1860-1900 », dans Maëva Abillard (dir.), *Elles : les élèves de Jean-Jacques Henner*, Dijon, Faton, 2024, p. 30 et 34.

27 Ces données biographiques sur l'atelier de Mathilde Delattre ont fait l'objet d'une conférence par Éric Ledru, titrée « Sur les traces de Mathilde

Delattre, artiste méconnue de la rue Duperré », Association 9e Histoire, Paris, Mairie de Paris, 29 février 2024.

28 France Nerlich, Alain Bonnet (dir.), *Apprendre à peindre. Les ateliers privés à Paris, 1780-1863*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2013, p. 25, note 30, et suivantes.

29 Max Rivière, « Chrysanthèmes », *Femina*, no 91, 1er novembre 1904, Une et p. 388.

30 Mickaël Vottero, « Du Muséum à l'université des arts : l'enseignement de Madeleine Lemaire (1845-1928), dans Marion Lagrange, Adriana Sotropa (dir.), *op. cit.*, p. 58.

31 Gondy de Seinprez, « Blanche Odin aquarelliste », *Revue illustrée*, no 2, 25 janvier 1910, p. 47-52, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6241989z/f11.item.

32 Marion Lagrange, *op. cit.*, p. 9.

33 Fragments du journal intime de Mathilde Delattre, en date du 24 décembre 1937, à « Paris Duperré », collection particulière (Éric Ledru).

34 Sophie Cras, Charlotte Guichard, *Vendre son art, de la Renaissance à nos jours*, Paris, Seuil, 2025, p. 160-161.

35 *Ibid.*, p. 161.

36 Séverine Sofio, « Méthodes quantitatives et terrain historique : quels outils pour une sociologie des artistes femmes au xixe siècle ? », *Sociologie de l'Art*, vol. 2, no 9-10, 2006, p. 65.

37 Ces éléments biographiques, ainsi que les informations concernant les acquisitions d'œuvres par l'État, proviennent de recherches menées notamment au centre de documentation du Musée d'Orsay, fonds général « Artistes ».

38 Catherine Gonnard, Clémence Rinaldi, Eva Belgherbi *et al.*, « EXPO 1 – Union des Femmes Peintres et Sculpteurs (1881-1995) », *Femmes Artistes en Réseaux* (F.A.R.), 2024, https://doi.org/10.58079/w0d6.

39 P. C., « Une heure avec Mlle Blanche Odin », *Petite gazette : journal de Bagnères-de-Bigorre*, 1er janvier 1939, n.p.

40 Antoine Pascal, *op. cit.*, p. 2.

41 Cristiana Oghina-Pavie, « La raison des rosomanes. Les sciences naturelles dans le *Journal des Roses* à la fin du xixe siècle », *Romantisme*, vol. 4, no 190, 2020, p. 65.

42 Voir Nathalie Ferrand, *Créateurs de roses. À la conquête des marchés (1820-1939)*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2015.

43 Marquise de La Ramée, « Les Beaux-Arts à l'Horticulture », *Journal des roses*, 1er janvier 1911, p. 184-185. Elle cite, outre Faux-Froidure, les peintres Edmond Allouard, Paul Biva, Alexis Kreyder et François Rivoire.

44 Élisabeth Hardouin-Fugier, Étienne Grafe, *op. cit.*, p. 319.

45 Voir les catalogues illustrés de la section beaux-arts des expositions de la SNHF, Paris, Pairault éd., 1898-1900, 1902, Paris, Bibliothèque de la Société nationale d'horticulture de France.

46 Mme Pierre-Charpentier, « Les Chrysanthèmes », *Revue illustrée*, 20 décembre 1906, p. 776-777, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6267836w/f785.item.

47 Sauf mention contraire, ces données et les citations suivantes sont tirées de la consultation inédite des archives de l'Académie des arts de la fleur et de la plante, Paris, Archives de la Ville de Paris (AVP), fonds Académie de la fleur et de la plante, dossier « Affaires générales (2) », « Projet de Constitution, Statuts et Règlements », ici chapitre 1, p. 1 et suivantes.

48 Marie Laparcerie, « L'Académie de la Fleur », *Femina*, no 74, 15 février 1904, p. 57.

49 AVP, dossier « Affaires générales (2) », feuillet annonçant la fondation de l'AAFP, s.d., n.p.

50 *Ibid.*

ABSTRACTS

Français

Dans le contexte fin-de-siècle d'un essor des publications relatives à l'apprentissage de techniques de composition, la question de la représentation des fleurs, et plus largement de leur disposition, se pose à toutes les couches sociales. Pour Mathilde Delattre, Eugénie Faux-Froidure et Blanche Odin, peintres de fleurs à l'aquarelle, ce n'est pas une activité oisive, mais bien une profession, pour laquelle elles se sont formées en atelier dans les années 1880-1890. Si leur génération gagne progressivement l'accès à l'étude du nu, nécessaire au « grand genre » qu'est la peinture d'histoire, les obstacles institutionnels et la pression sociale, voire familiale, qui ont contribué à leur orientation vers les fleurs, restent encore à examiner. À la fin du siècle cependant, les carrières artistiques se

diversifiant, la peinture des fleurs fait moins de spécialistes. Une stratégie de carrière largement empruntée consiste alors à augmenter les fleurs peintes de scènes de genre et de paysages à l'huile, ou bien de portraits, commandés par une clientèle bourgeoise, ce qui assure une continuité de revenus. Par ailleurs, l'intérêt croissant des artistes pour une stylisation décorative des formes de la nature s'oppose à une représentation naturaliste des fleurs, notamment à l'aquarelle. Pourtant, dans les salons artistiques et les expositions de sociétés d'horticulture, où les trois artistes ont exposé régulièrement tout au long de leur carrière, les fleurs peintes à l'aquarelle sont nombreuses et se vendent, obtenant jusqu'aux premiers prix. Les réseaux dans lesquels s'insèrent Delattre, Faux-Froidure et Odin sont à la fois artistiques et savants, mixtes et non-mixtes en matière de genre. En parallèle de leur carrière artistique, c'est en qualité d'enseignantes qu'elles se sont établies. Au risque que l'une des activités recouvre l'autre, le choix de mener une double carrière interroge les biais de genre et de classe sous-jacents à la professionnalisation des peintres de fleurs. En l'absence de documentation accessible sur les outils et modèles d'apprentissage qu'elles ont mis en place, les échos de leur travail dans la presse féminine illustrée et l'examen d'initiatives vers un enseignement de la peinture de fleurs peuvent contribuer à reconstituer les pratiques pédagogiques relatives à la représentation des fleurs au passage du XXe siècle.

English

Within the fin-de-siècle context of a growing number of publications on mastering floral arrangement techniques, the question of how to depict flowers-and, more broadly, how to arrange them – arises across all social classes. For Mathilde Delattre, Eugénie Faux-Froidure and Blanche Odin, watercolour flower painters, it was not a leisurely pastime, but a profession for which they trained in studios during the 1880s and 1890s. While the women of their generation gradually gained access to studying the nude, a prerequisite for the "grand genre" of history painting, the institutional obstacles and social – and indeed familial – pressures that contributed to their focus on flowers still require further examination. By the end of the century, however, as artistic careers diversified, painting flowers was no longer the preserve of specialists. A widely adopted career strategy at the time was to supplement flower painting with genre scenes and landscapes in oil, or with portraits, commissioned by a bourgeois clientele, thereby ensuring a steady income. Furthermore, the growing interest among artists in a decorative stylization of natural forms stood in contrast to a naturalistic representation of flowers, particularly in watercolour. Yet, in art salons and horticultural society exhibitions, where the three artists exhibited regularly throughout their careers, watercolour flower paintings were numerous and sold well, even winning top prizes. The networks within which Delattre, Faux-Froidure and Odin operated were both artistic and erudite, and included both men and women. Alongside their artistic careers, they established themselves as teachers. Risking one activity overshadowing the other, the choice to pursue a dual career raises questions about the gender

and class biases underlying the professionalization of flower painting. In the absence of accessible documentation on the methods and educational models they developed, reports of their work in women's illustrated magazines and an examination of initiatives towards the teaching of flower painting can assist in reconstructing the pedagogical practices relating to the depiction of flowers at the turn of the twentieth century.

INDEX

Mots-clés
fleurs, aquarelle, enseignement, genre, professionnalisation, exposition horticole, atelier, exposition.

Keywords
flowers, watercolour, education, gender, professionalization, horticultural exhibition, studio, exhibition.

AUTHOR

Aliénor Bautru-Valois
Doctorante contractuelle en histoire de l'art contemporain, Université Grenoble Alpes en co-direction avec University of Birmingham
IDREF : https://www.idref.fr/293464235

La figure de Jeanne d'Arc dans l'œuvre de Jeanne Tripier (1869-1944). Spiritisme et performance de genre à l'asile

The Figure of Joan of Arc in the Works of Jeanne Tripier (1869-1944): Spiritualism and Gender Performance in the Asylum

Cécile Cunin

DOI : 10.35562/theia.690

Copyright
CC BY-NC-SA 4.0

OUTLINE

Jeanne Tripier : artiste spirite, artiste brute
Jeanne d'Arc : figure politique et grande médium
Spiritisme, performance de genre et internement asilaire
« Jeannette » la bergère, « Vierge si pure si saine »
Jeanne, chef(fe) de guerre
Martyre, femme forte, personnage de music-hall
  Martyre
  Femme forte et insoumise
  Music-hall et spiritisme : transformisme, transfiguration et fluidité de genre

TEXT

Jeanne Tripier : artiste spirite, artiste brute

1 Jeanne Tripier (fig. 1), née en 1869 à Paris et décédée en 1944 à Neuilly-sur-Marne, peut être appréhendée comme une artiste textile, dessinatrice et écrivaine. Elle peut également être qualifiée d'artiste spirite, car ses travaux (en tout cas ceux qui sont parvenus jusqu'à nous) sont des traces matérielles de ses communications avec le monde des esprits. Mais la réception de l'œuvre de Tripier s'est faite d'abord et avant tout à travers la catégorie d'Art brut, forgée par le

peintre Jean Dubuffet en 1945 et désignant, de façon générale et pour reprendre ses mots, « des ouvrages exécutés par des personnes indemnes de culture artistique [1] ». Cette description ne convient pas réellement à Jeanne Tripier, qui, en tant que couturière et sertisseuse en joaillerie, avait travaillé dans le milieu des arts décoratifs parisiens et suivait de près les tendances artistiques de son époque ; elle qualifiait d'ailleurs elle-même ses œuvres « d'art moderne modernisé [2] » et évoquait même l'« anticubisme [3] ». C'est parce que ses travaux ont été découverts par Dubuffet dans le cadre de ses prospections dans des hôpitaux psychiatriques, mais également parce qu'ils témoignent de cette inventivité effrénée que recherchait le peintre, que ce dernier a jugé qu'ils répondaient à sa vision de l'Art brut [4].

Figure 1.



Photographie de Jeanne Tripier aux alentours de 1935, présente dans son dossier médical conservé aux Archives de Paris.

Crédit : Archives de Paris, cote 3691W 150

2 C’est en 1948 que Jean Dubuffet se rend à l’asile de Maison-Blanche, à Neuilly-sur-Marne, et se voit remettre par Henri Beaudouin, le psychiatre de Jeanne Tripier :

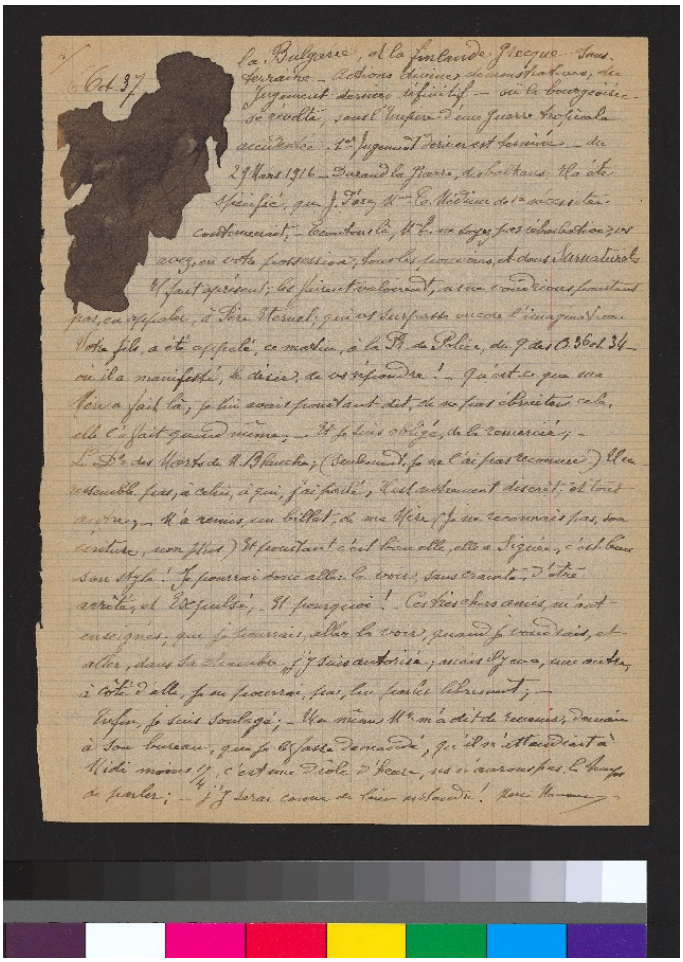
> un sac renfermant un entassement serré de ses broderies, dessins et écrits qui avait été par chance – par oubli certainement – préservé de la destruction. Furent extraits de ce sac dans les journées suivantes […] une cinquantaine d’ouvrages brodés ou tricotés, trois ou quatre cents dessins, et quelque deux mille pages couvertes d’une écriture fine et serrée, qui représentent la production de trois ou quatre années – de 1935 à 1939 – et même une partie seulement de celle-ci, car il est hors de doute qu’un grand nombre des ouvrages et écrits de Jeanne [Tripier] dans cette période s’est trouvé par ailleurs dispersé et ne figurait pas dans le sac [5].

3 Quand Dubuffet récupère ce sac, Jeanne Tripier est décédée depuis quatre ans. On sait finalement assez peu de choses sur sa vie avant son internement. Née dans une famille d’artisans et de petits commerçants parisiens, elle travaille elle-même dans l’artisanat, puis est sans doute vendeuse dans un grand magasin à Montmartre. Elle partage ensuite pendant quelque temps la vie d’un Allemand, Joseph Baum, dont elle a un fils, Gustav, en 1895 – à moins qu’elle ne l’ait adopté, le mystère demeure. Vers 1926, elle fait une première expérience médiumnique et se met à fréquenter les sociétés spirites de Paris. Sans doute arrête-t-elle alors progressivement de travailler, car en 1934, elle n’est plus en mesure de payer son loyer et est expulsée de son logement, emmenée à l’infirmerie de la préfecture de police de Paris, puis internée à l’asile de Maison-Blanche, où elle décédera dix ans plus tard, à l’âge de soixante-quinze ans.

4 À Maison-Blanche, elle poursuit sa pratique spirite et passe ses journées à transcrire ses échanges avec les esprits dans des cahiers et sur des feuilles volantes (fig. 2). Elle réalise aussi de nombreux dessins abstraits à l’encre, qu’elle nomme des « clichés » (fig. 3) : dans le milieu spirite, fasciné depuis la seconde moitié du XIXe siècle par la possibilité que la photographie rende visible l’invisible, le terme « cliché » désigne une vision d’un événement passé ou futur matérialisé sous forme d’une image plus ou moins abstraite [6]. Jeanne Tripier lit ainsi le passé ou le futur dans ses taches d’encre, les accompagnant souvent d’une légende décrivant la vision. Elle utilise

aussi du vernis, de la teinture pour cheveux, parfois du sucre, jouant avec les tons et les textures. Elle réalise également des œuvres textiles (fig. 4), dont certaines sont sans doute des clichés en relief, objets qui témoignent de la variété des techniques maîtrisées par l'artiste.

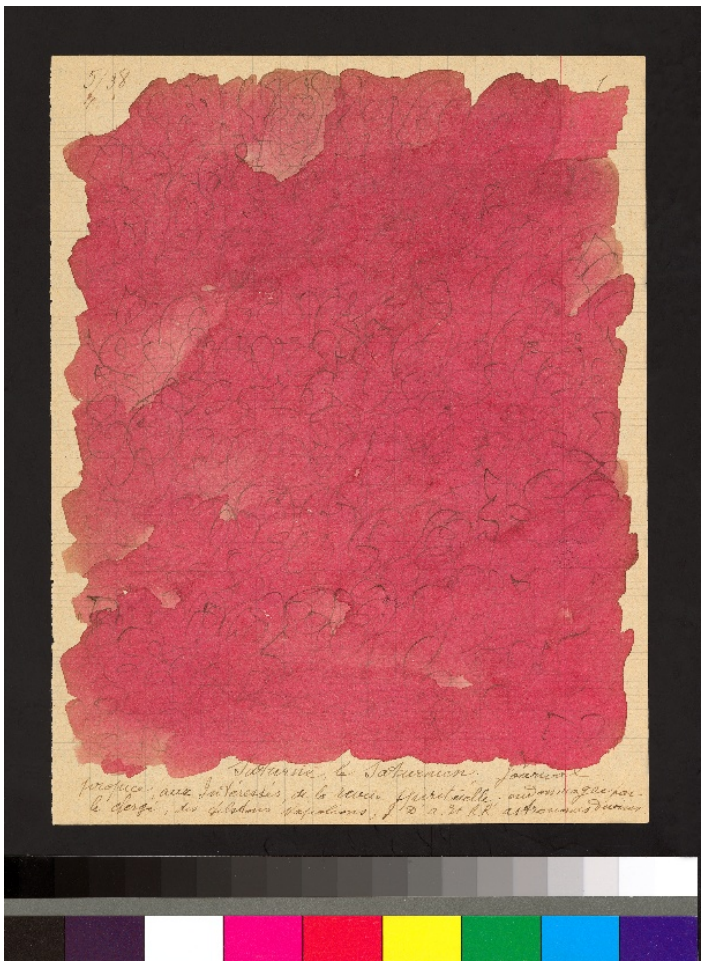
Figure 2.



Jeanne Tripier, *Petit dossier n° 10*, 6 octobre 1937, encre sur papier, Lausanne, Collection de l'Art brut, Inv. cab-A637-040, 22 × 17 cm.

Crédit : Collection de l'Art brut.

Figure 3.



Jeanne Tripier, *Petit dossier n° 10*, 1938, encre sur papier, Lausanne, Collection de l'Art brut, Inv. cab-A637-069, 22 × 17 cm.

Crédit : Collection de l'Art brut.

Figure 4.



Jeanne Tripier, *Broderie multicolore sur crêpe de chine rose*, date de fabrication inconnue, broderie de coton, Lausanne, Collection de l'Art brut, inv. cab-A645, 11 × 21 cm.

Crédit : Collection de l'Art brut.

5 La lecture des textes de Jeanne Tripier nous révèle que sa pratique spirite fait d'elle le réceptacle, la caisse de résonance pourrait-on dire, des nombreux esprits avec lesquels elle communique et, plus encore, auxquels elle s'identifie successivement. Parmi tous ces esprits, il en est un qu'elle incarne de façon presque permanente, un esprit dont elle dit être « la missionnaire » : celui de Jeanne d'Arc. Elle la considère comme son « double fluidique », c'est-à-dire qu'elles partagent le même « corps charnel ». Dans tous ses écrits, Jeanne Tripier est Jeanne d'Arc, ou plus exactement « J.T.J. d'Arc ». Les expressions et dénominations varient régulièrement ; elle se désigne par exemple dans un texte de février 1938 comme « J. d'arc Mme T Médium privée de la Préfecture de Police de la Justice Divine annexée à la préfecture de Police, des humains de la terre [7] ». Dans un autre,

on peut lire « Moi, l'Esprit Divin de Jeanne d'Arc qui est Mme J. Tripier, ma Missionnaire, Initiée Jeanne, jour par jour, de tous les Événements sensationnels qui doivent se produire [8] ».

6 Pourquoi Jeanne d'Arc ? Quelles caractéristiques de cette figure pourraient expliquer ce choix, cette impulsion à *être* Jeanne d'Arc ? À travers l'examen de ce qu'incarnait l'héroïne médiévale dans le contexte politique et spirituel français de la fin du XIXe et du début du XXe siècle, et en prenant en compte les répercussions de l'internement asilaire sur l'identité de genre, nous allons interroger les différents rôles que cette figure a permis à Jeanne Tripier de revêtir durant sa réclusion. Nous avons fait le choix de mobiliser des outils issus des études culturelles et de l'anthropologie, en laissant volontairement au second plan les approches psychiatriques et, dans une moindre mesure, psychanalytiques. En déplaçant ainsi le regard, nous faisons un pas de côté par rapport à une lecture des œuvres comme tentatives de restauration d'une stabilité psychique et interrogeons plutôt les usages sociaux auxquels pouvaient répondre les écrits, dessins et broderies de l'artiste.

Jeanne d'Arc : figure politique et grande médium

7 L'identification de Jeanne Tripier à Jeanne d'Arc ne peut être comprise indépendamment du contexte historique dans lequel elle prend place. Depuis le début du XIXe siècle, la figure de Jeanne d'Arc cristallise les passions politiques et fait l'objet d'instrumentalisations diverses (l'historienne Nicole Cadène parle d'une « image saturée » par les « projections nombreuses et contradictoires [9] »). En 1841, dans sa *Jeanne d'Arc*, l'historien républicain Jules Michelet consacre la jeune guerrière en héroïne anticléricale, modèle de patriotisme trahie par le roi Charles VII et abandonnée par l'Église. Mais la réaction monarchiste et catholique ne se fait pas attendre : Jeanne d'Arc est alors érigée en modèle de vertus chrétiennes au service de la couronne de France, et l'idée de la canoniser commence à émerger au milieu du siècle. Après la défaite de 1870, elle devient l'emblème d'une France qui résiste à l'ennemi allemand, et ses origines en font « la patronne des envahis [10] », l'Alsace-Lorraine ayant été annexée. À la fin du XIXe siècle, au moment de l'affaire Dreyfus, le nationalisme

entourant la figure de Jeanne d'Arc se double aussi d'antisémitisme et de xénophobie : elle représente la « pureté » de la France face aux « étrangers » – associations que l'on retrouve dans les écrits de Jeanne Tripier. En 1914, à la déclaration de la guerre, son image réunit tous les bords politiques comme symbole de patriotisme face à l'Allemagne, mais cette union nationale ne va pas durer. En 1920, elle est canonisée par l'Église, et la même année est instituée une « fête de Jeanne d'Arc et du patriotisme » ; rapidement, les conflits autour de sa mémoire reprennent, opposant notamment les socialistes à l'Action française, dont les membres vouent un culte à l'héroïne médiévale. Les années 1930 voient un regain de nationalisme et d'antisémitisme, et les ligues d'extrême droite sont virulentes, notamment lors de la manifestation du 6 février 1934, qui a lieu quelques mois avant l'internement de Jeanne Tripier. Les écrits de l'artiste montrent qu'elle est marquée par toutes ces tensions et ces événements ; elle continue d'ailleurs de se tenir informée de l'actualité politique pendant son internement, notamment grâce à sa lecture du quotidien illustré *Paris-Soir*, que lui prête sa voisine de dortoir. Elle est sans doute également inspirée par la littérature johannique : elle cite, par exemple, les noms d'Anatole France et de Charles Péguy, qui ont tous deux écrit des œuvres consacrées à Jeanne d'Arc [11].

8 En cette seconde moitié du XIXe et première moitié du XXe siècle, les débats et conflits autour de Jeanne d'Arc entre catholiques et laïques se cristallisent entre autres sur la question des voix qu'elle entendait. Pour les uns, il s'agissait bien de voix divines, saintes (Jeanne d'Arc entendait les voix de sainte Catherine, sainte Marguerite et saint Michel), quand pour les autres il s'agissait d'hallucinations ou de naïveté (comme l'écrit Michelet, « une enfant de douze ans, une toute jeune fille, confondant la voix du cœur et la voix du ciel [12] »). Or, une troisième explication, moins commentée, fut celle des spirites. Pour elles et eux, Jeanne d'Arc entendait bien des voix, mais il ne s'agissait ni de voix saintes ni d'hallucinations : elle entendait la voix d'esprits défunts, les voix de l'astral, car elle était une puissante médium. C'est notamment ce que défendait le théoricien spirite Léon Denis en 1910 dans un ouvrage intitulé *Jeanne d'Arc médium : ses voix, ses visions, ses prémonitions, ses vues actuelles exprimées en ses propres messages*. Au vu de la fréquente association des mots « Jeanne d'Arc » et

« médium » dans les œuvres de Jeanne Tripier, par exemple sur un morceau de toile brodé de fil noir (fig. 5), mais aussi parce que ses écrits font écho aux thèses de Léon Denis [13], il est très probable qu'elle ait lu cet ouvrage, qui affirme notamment : « On peut dire de la vierge d'Orléans qu'elle réalisait l'idéal de la médiumnité [14] ».

Figure 5.



Jeanne Tripier, *Jeanne d'Arc médium*, entre 1935 et 1939, broderie de coton noir sur toile blanche, Lausanne, Collection de l'Art brut, Inv. cab-A643, 15 x 27 cm.

Crédit : Collection de l'Art brut.

9 L'identification de Jeanne Tripier à Jeanne d'Arc a donc pris place dans un contexte culturel, politique et religieux où l'image de la jeune Lorraine était omniprésente et fantasmée ; à cela s'ajoute bien sûr le fait que Tripier se prénommait Jeanne, qu'elle-même entendait sans doute des voix et qu'elle a interprété certains éléments de son quotidien comme autant de confirmations de cette identification. Ainsi, les concierges de son immeuble, qui sont probablement ceux qui ont appelé la police pour la faire expulser et qui ont donc déclenché son processus d'internement, s'appelaient Brasier ; dans un

texte daté du 2 novembre 1935, elle écrit (ou plutôt un esprit lui dicte) : « Elle était aussi très redoutée de ses Concierges car elle avait dit à la femme : – Vs vs appelée Brasier, et c'est vs-même qui avez allumée, le foyer sacré de J. d'Arc, ainsi que votre Mari [15] ». De façon générale, comme l'a souligné la psychiatre et psychanalyste Lise Maurer, Tripier considère son internement comme la preuve qu'elle subit le martyre de Jeanne d'Arc – elle appelle d'ailleurs le docteur Clérambault, qui l'examine à l'infirmerie de la préfecture de police de Paris, « l'évêque Cauchon » [16]. La théorie spirite qui faisait de Jeanne d'Arc une médium exceptionnelle a vraisemblablement joué un rôle décisif dans l'élaboration de cette identification. Elle permettait en effet à Tripier de comprendre ses propres expériences médiumniques comme le signe d'une parenté spirituelle avec l'héroïne médiévale.

Spiritisme, performance de genre et internement asilaire

10 Conjointement aux représentations liées aux enjeux politiques et culturels que nous venons de soulever, la figure de Jeanne d'Arc véhicule des imaginaires et des significations en ce qui concerne le genre : s'identifier à elle suggère des implications connexes à la performance du masculin et du féminin. Le fait que le genre advienne par la performance, c'est-à-dire par la répétition d'actes, de paroles, de gestes citant des normes précédentes associées au masculin ou au féminin, a notamment été théorisé par la philosophe Judith Butler à partir du concept de performativité : « le genre n'étant pas un fait, il ne pourrait exister sans les actes qui le constituent [17] ». Cette notion venant du domaine de la linguistique, les actes de parole prennent une part importante dans ce processus, mais il est aussi constitué « de "rituels" […] : le travail, la socialisation, les loisirs, les pratiques domestiques, l'habillement, etc. » et d'actes « spectaculaires (la création artistique, sous toutes ses formes) [18] ». Le spiritisme peut être envisagé comme une performance spectaculaire du genre, dans la mesure où il repose sur des formes de mise en scène – ce qui donne également l'occasion de souligner les liens entre spiritisme et art, sur lesquels nous reviendrons [19]. Pour l'instant, remarquons que se proclamer Jeanne d'Arc, l'écrire, le broder, l'incarner par une

manière de se comporter au quotidien, tout cela revient à performer une identité investie d'enjeux de genre spécifiques.

11 Avant d'examiner en détail certaines de ces représentations associées à Jeanne d'Arc et convoquées par Tripier, soulignons que, bien que son identification à l'héroïne médiévale précède son internement, sa continuation dans le contexte de l'asile psychiatrique est loin d'être anodine. L'internement prive de tout pouvoir, de tout contrôle sur sa situation, et donne lieu à un processus de « dépersonnalisation », comme l'a analysé le sociologue Erving Goffman [20]. Celle-ci résulte de la privation de liberté, mais aussi des difficiles conditions de vie à l'asile et des diverses « mortifications » que subissent les personnes internées : confiscation de leurs possessions à l'arrivée, imposition du port de l'uniforme, attribution d'un numéro de matricule, emploi du temps contraint, interdictions multiples, sévices corporels… Dans ce contexte, interpréter son enfermement comme une épreuve glorieuse, comme le fait Tripier pensant subir le martyre de Jeanne d'Arc, donne de toute évidence un sens supportable à la situation. Cela permet de se réapproprier une parole confisquée, un lieu d'où dire « je », mais aussi de retrouver une identité digne, et même toute-puissante, renversant ainsi les rapports de pouvoir dans l'« institution totale [21] ».

12 La privation d'identité à l'asile est indissociable de la question du genre, dans un double mouvement de désexualisation (ou de « dégenration ») et d'enfermement dans le genre assigné. D'un côté l'internement dégenre l'individu à travers l'imposition de l'uniforme, la séparation des sexes à l'asile, le retrait des biens personnels (les femmes par exemple, internées sous leur nom « de jeune fille », se voyaient retirer leur alliance), la privation des rôles de genre (les activités, l'entourage familial, les enfants, le statut social)… Mais à cela s'ajoute aussi et paradoxalement un confinement aux normes de genre. En effet, la guérison, ou du moins l'amélioration de l'état mental, est largement évaluée à l'aune de la conformité aux conventions sociales, notamment de genre, qui est donc attendue et encouragée, voire imposée aux personnes internées. Dans ses écrits, Jeanne Tripier témoigne de cette double aliénation de genre : privée de son fils et donc de son rôle maternel, se plaignant de l'impossibilité de prendre soin d'elle-même et d'entretenir une allure féminine, elle souffre également de la docilité dont elle doit faire

preuve, en particulier de la soumission qu'elle doit montrer envers son médecin – tout en fantasmant en même temps cette soumission qui serait le moyen d'obtenir l'amour de cet homme tout-puissant qu'elle assimile à Dieu. La particularité de ce contexte d'internement redouble donc une aliénation féminine à l'aune de laquelle appréhender les différentes performances de genre dont témoignent les œuvres de Tripier – et notamment sa « performance johannique ».

« Jeannette » la bergère, « Vierge si pure si saine »

13 Dans ses œuvres, Tripier se désigne parfois – ou plutôt est désignée, puisque c'est la parole des esprits qu'elle retranscrit – sous le nom de « Jeannette », ce qui, bien sûr, était peut-être son propre surnom quand elle était enfant, mais qui renvoie aussi à la façon dont Jeanne d'Arc est appelée, particulièrement dans les textes relatant son enfance de petite bergère, insistant sur une image de fillette pure, simple et innocente. D'ailleurs, les passages où Tripier est appelée « Jeannette » font souvent référence à cette figure de la bergère, par exemple en octobre 1937 : « Je t'attends, ma jolie Jeannette. Je te révélerai ; ce que signifie le travail à la laine blanche ; Elle est moutonnée, elle m'ira à merveille [22] ». Plusieurs de ses écrits mettent en scène cette Jeannette bergère face à une autorité masculine impressionnante qui la protège ou lui propose de la protéger, en général par le mariage :

> Revenons, à nos jolis moutons, d'autrefois ; Il était, une jolie bergère, qui était une fée, elle gardait ses moutons – Passa, auprès d'elle, un grand seigneur, qui la connaissait, de très longue date, et lui dit ; fille comment t'appelles-tu ? Je n'aie, jamais connue, mon nom, et au surplus, je suis fille-Mère, car j'aie beaucoup d'Enfants ; Et suivant, la Volontée, et le désir de notre Seigneur tout-puissant miséricordieux, Je les aident tous, a accomplirent, de très nobles Missions sacrées ; – Mais ma chère enfant, comment pouvez-vous faire ; Vs ne gagnez pas, en rapport, de qui, vs êtes ; si vs le voulez ns ns marierons ensembles [23].

Cette relation d'obéissance se prolonge dans la figure de « Père Eternel », appellation que Tripier utilise non seulement pour Dieu,

mais également pour son psychiatre, le docteur Beaudouin. « Père Eternel » l'appelle en retour « ma jolie Jeannette », ou « petite fille », « petite fillette ». Certains passages montrent qu'elle le craint, qu'elle a peur de le décevoir et de perdre sa protection, mais aussi son amour. Une conversation avec son « Père », à propos d'un voyage qui recouvre sans doute un rêve d'évasion, en est une illustration :

> J. d'arc passes donc la frontière d'Italie, vas y seule ! Oh ! non, mon cher Papa, tu me dépisterais aussitôt ; Je te crains, je te redoutes, tu es si sévère, envers moi, que je n'oses pas sortir [...] J. d'arc, en colère, fuis son père nourrissier [...] Jeanne, ma fille adorée reviens vite pour déjeuner, je t'ai fait faire quelque chose que tu aimes bien ; – Tu te trompes, mon cher Papa ; il n'y a que toi, que j'aimes que j'adore [24].

Cette version « petite fille docile » de la figure de Jeanne d'Arc est également parée des attributs de virginité et de pureté qui sont associés à celle qui fut surnommée « la pucelle d'Orléans ». Ce qui semble être le premier cahier rédigé par Tripier à l'asile, en mai 1935, commence par ces mots : « Jeanne, oh mon adorée, Qui toi de tous les temps les plus reculés, avait donné tes vies pour sauver les Mondes, on t'ignorait alors, oh ! Vierge si pure, et si saine, que de blâmes antiques contre nous tous [25] ». Elle utilise très fréquemment ces qualificatifs « pure et saine » pour se désigner, par exemple dans la phrase : « Melle Jeanne Tripier qui est J. d'Arc, missionnaire de son esprit a elle-même pur et saine [26] ». Certains passages suggèrent aussi une superposition des figures de Jeanne d'Arc et de la Vierge Marie, établissant notamment des parallèles entre le fils de Tripier et le Christ et suggérant que la maternité de Tripier aurait été une Immaculée Conception. Son obsession de la pureté est étroitement liée à l'idée de se laver de ses péchés et à son attente impatiente du Jugement dernier, qu'elle annonce sans cesse et lors duquel le monde sera purifié, « rénové ». Purification aux accents nationalistes et même xénophobes, Tripier se dotant de la mission d'expulser les étrangers hors de France, comme Jeanne d'Arc « boutant » les Anglais hors du pays.

14 Ces valeurs de pureté, mais aussi d'obéissance et de piété correspondent aux qualités associées à Jeanne d'Arc à partir du XIXe siècle, moment où le personnage est fortement féminisé, comme l'a analysé l'historien Clovis Maillet : « À cette époque, qui avait vu une

nouvelle construction de l'idéal féminin, Jeanne devint par essence une femme et juste une femme [27] ». C'est notamment la biographie de Jules Michelet qui amorce ce mouvement, qui fera progressivement de Jeanne d'Arc un modèle de vertu pour toutes les petites filles, dans les milieux catholiques bien sûr, mais aussi à l'école de la IIIe République et, peu à peu, dans toutes les classes de la société. Nicole Cadène donne comme exemple les patronages voués à la préservation de la jeunesse ouvrière au tout début du XXe siècle :

> À Nancy, en 1908, les directrices de l'Union Jeanne d'Arc (UJA) expriment en ces termes leur ambition dans le bulletin *Vive labeur* ! : offrir à « toutes les Petites sœurs de Jeanne d'Arc, enfants et jeunes filles lorraines, l'appui de cœurs chrétiens et maternels pour "s'en venir" vaillamment au "royaume du Paradis" ». L'énergie combattante de l'héroïne est placée au service de cette cause. Les filles sont ainsi invitées à « bouter dehors » la vanité, à « garder bravement en mains l'épée » pour faire « bonne besogne ». Pendant la Grande Guerre, le discours reste stable : elles doivent cheminer vers la vertu et rester les gardiennes du Foyer [28].

Cadène cite le « Chant des jeunes Lorraines » de l'un de ces patronages : « Domremy, Nazareth, sur notre obscure vie / Jettent le pur éclat d'un céleste rayon / Car Jeanne la Pucelle et la Vierge Marie / Savaient coudre et filer, sans orgueil, sans envie. / Suivons leur noble exemple et leur humble sillon ! [29] ». Cette association de Jeanne d'Arc aux valeurs féminines traditionnelles et à une figure de bonne mère et de bonne épouse apparaît pourtant éminemment paradoxale, comme le souligne Colette Cosnier décrivant la façon dont on éduquait les petites filles à la fin du XIXe siècle :

> On les confine au foyer, on leur interdit les sports violents, on les fait élever par des femmes, on veille à la longueur de leurs jupes, mais le modèle qu'on propose à leur admiration passe ses jours à chevaucher un destrier, à guerroyer sur des champs de bataille, vêtue d'une armure en tout point semblable à celle des reîtres et des soudards qui l'entourent [30].

La figure de Jeanne d'Arc est bien sûr aussi et peut-être avant tout celle d'un chevalier, d'une cheffe de guerre – ce qui la déplace du côté du masculin.

Jeanne, chef(fe) de guerre

15 Cet aspect guerrier du personnage est très présent dans l'œuvre de Jeanne Tripier, car la mission dont les esprits l'investissent et qu'elle doit mener depuis Maison-Blanche – qu'elle compare à une forteresse ; elle compare aussi son lit de dortoir à un lit de camp – consiste entre autres à sauver la France et l'humanité. Le 31 juillet 1937, elle écrit : « A la tête de tout un bataillon d'Afrique J. d'arc Mme T. s'y montrera, sur son cheval baie Et portera Casaque ; – Cela prouvera à l'humanitée que les directives actuelles délivreront l'humanitée des peuples Barbares [31] ». La plupart du temps, Tripier insiste sur le fait que son rôle est de mettre fin à la guerre, comme lorsqu'elle écrit : « J. d'Arc cette noble Guerrière ne veut plus de guerre [32] ! », ou encore : « toute la France te demande à corps et à cris. Il n'y a de jours où l'on te prie de faire cesser les bruits de guerre dans toutes les puissances et les éviter [33] ». Toutefois, dans un autre passage, elle déclare : « Nous allons persévérer ds nos dictatures, déclarer la guerre à outrance [34] ». De façon générale, ses textes dénotent sa fascination pour la guerre et un certain goût pour l'esthétique dramatique et violente qui l'accompagne :

> Je vs le dis, en véritée, sa Mission, devient guerrière, Elle attire à elle, tous les Eléments sensationnels ; Chaque fois, qu'elle est entravée, dans sa noble Mission, il arrive, des accidents, de chemin de fer, Des batailles, entre aviateurs ; des Montagnes s'écroulent, des Maisons aussi ; – Et de terribles Catastrophes Mondiales, sont a prévoirent durant les Mois, de janvier, février, Mars, et Avril [35].

16 Elle aime adopter un ton martial, par exemple dans la phrase suivante : « Ns vengerons tous nos Justiciers qui sont Morts pour avoir voulus se venger [36] ». Ou encore dans celle-ci : « Je devais sauver tous les peuples ; – Ceux qui m'ont tués seront mis en demeures, de se battrent tous ensembles, ce sera la dernière guerre, la désolation et l'abomination, des coupables criminels, Car aucuns Justiciers Divins ne viendront à leurs aides – Ils s'entretueront [37] ». Son goût pour la guerre découle de son appétence pour la démesure, mais aussi, de toute évidence, de son aspiration à la gloire, au pouvoir, à la puissance que lui confère son statut de cheffe. Elle écrit très souvent qu'elle passe en revue des troupes, elle demande aux

autres justiciers qui l'accompagnent dans sa mission de lui présenter les armes, et veut leur faire porter des « Médaillons astrologiques, de décorations subalterne [38] ». C'est bien elle qui commande :

> C'est Jeanne elle-même qui vous protégera [...] ; vous serez sous sa tutelle, vous devrez l'écouter attentivement, même si cela ne vous plaît pas [...] et Je tiens à vous dévoiler [...] que si vous ridiculisez Mme JT. Tripier, elle le saura par la pensée [...] Et désormais vous serez tous les deux mis dans l'obligation de me satisfaire ! – Prenez garde à vous deux [39] !

Et bien qu'elle dise vouloir éviter la guerre, elle ne se contente pas de défendre, mais a aussi des ambitions de conquête, comme le révèle ce passage où elle convoque le général Mac Mahon ainsi que Napoléon :

> Ns allons empirer, sur tous les domaines, de la France, et de l'Etranger ; et pour commencer, ns vs soulignons, que Mac-Mahon, est pénétré, au Q. des O. 36 et 34 ; [...] Mme J. T. J d'Arc, je suis là, j'y resterai, je ferai comme N[apoléon] 1er. fort Turq ! Je vs le souligne ! – Je passerai, en revue, toutes nos troupes d'Elites ; – Et vs assisterez à nos réunions privées, comme vs l'avez fait le 14 juillet 36 [40].

Le goût de la guerre, le commandement, l'autorité, le courage, voire la provocation sont des valeurs associées à la masculinité que Jeanne Tripier revendique donc aussi dans cette identification à Jeanne d'Arc, qui, rappelons-le, a notamment été accusée d'« usurpation des offices virils [41] ».

Martyre, femme forte, personnage de music-hall

17 Nous venons d'examiner deux rôles, celui de « vierge pure et saine » et celui de guerrière, qui peuvent être associés, de façon générale, pour le premier au féminin, pour le second au masculin. Mais bien des aspects de l'image de Jeanne d'Arc brouillent précisément la frontière entre les deux genres, conférant à cette figure l'avantage de ne pas opposer masculin et féminin, mais de combiner en un personnage des caractéristiques des deux genres, voire de jouer justement sur le passage de l'un à l'autre.

Martyre

18 L'un des avantages non négligeables à être Jeanne d'Arc est de pouvoir incarner une figure de martyre. Comme évoqué précédemment, cela permet à Jeanne Tripier de donner du sens aux souffrances qu'elle vit à l'asile où les conditions de vie sont alors terribles. « Mlle Tripier […] a lutté et souffert le martyr […] – Elle a étée aux prises avec Satan [42] ! », écrit-elle. Elle évoque le bûcher de Jeanne d'Arc à maintes reprises. « Mais savez-vs seulement pourquoi vs avez été brûlée vive », lui demande un esprit, auquel elle répond : « non, quand je demande ce renseignement, personne ne me répond, et tous pleurent [43] ». Cette figure du martyr est complexe du point de vue du genre, car elle mêle des valeurs qui pourraient sembler contradictoires. D'un côté le sacrifice total de soi, c'est-à-dire une humilité, une abnégation absolue, qualités demandées aux femmes et inculquées aux petites filles : il s'agit d'accepter la souffrance avec résignation. De l'autre, c'est également un acte héroïque qui donne accès à la gloire et à un statut presque divin. D'ailleurs, dans certains passages de ses écrits, on comprend que la Jeanne d'Arc de Jeanne Tripier rejoint aussi la figure du Christ : « [Les Mécréants] mettront aussi, à vos dispositions des tableaux sphériques, et agglomériques, qui vs représenteront sur votre bûcher ardent, ainsi que sur la + croix ; lorsque vs êtes tombée pour la treizième fois [44] ». Il semble que nombre de femmes contemporaines de Jeanne Tripier, à commencer par Thérèse de Lisieux, aient été sensibles à cette puissance contenue dans la figure de la martyre. Le 11 juillet 1937, dans le magazine *Paris-Soir*, que Jeanne Tripier lit à Maison-Blanche à la même époque, sont retranscrits les propos écrits par Thérèse de Lisieux dans son *Histoire d'une âme* :

> Je me sens la vocation de guerrier, de prêtre, d'apôtre, de docteur, de martyr. Je voudrais accomplir toutes les œuvres, les plus héroïques. Je me sens le courage d'un croisé. Je voudrais mourir sur le champ de bataille pour la défense de l'Église. Je voudrais éclairer les âmes comme les prophètes. […] Mais par-dessus tout, je voudrais le martyre… Mourir ! Ecorchée comme saint Barthélémy, plongée dans l'huile bouillante comme saint Jean, avec sainte Agnès et sainte Cécile, présenter mon cou au glaive du bourreau, et comme Jeanne d'Arc, sur le bûcher, murmurer le nom de Jésus… [45]

Pousser le sacrifice attendu des femmes jusqu'à la gloire absolue et totale : une subversion de l'assignation à la discrétion et l'humilité ? Une revanche féminine, consciente ou non, sur le patriarcat ?

Femme forte et insoumise

19 Le personnage de Jeanne d'Arc est aussi le symbole d'une féminité forte et émancipée qui adopte des caractéristiques traditionnellement refusées au féminin, comme la puissance physique ou l'indépendance vis-à-vis des hommes, sans pour autant basculer dans le masculin. Le 3 février 1936, Jeanne Tripier écrit : « je suis la femme la plus puissante de la terre, j'ai créé tous mes enfants et engendrés moi-même, sans prendre de nourriture [46]… ». Un autre passage, datant d'octobre 1937, est particulièrement révélateur de cette revendication de féminité puissante :

> Quelle était donc, cette grande et forte femme, qui se tenait à l'abri de la pluie, en dessous l'arc de triomphe ; qui tenait, un si large parasol brodé de blanc et crème ; qui avait un si joli costume beurre frais ; Vs la trouviez si originale ; Il vs déplaisait de la voir ainsi s'agiter ; Elle vs avaient donnés rendez-vs, à cet endroit ; Et sans vouloir vs mortifier, elle était vs-même Mme T. J. d'arc, ma femme au parasol, qui se promène avec un gros énorme sac, sur le dos, rempli de papiers de toutes sortes ; Elle est bien taillée, ma femme, elle tient debout, Je ne voudrais pas lutter avec elle, moi, qui suis, un petit gringalais, […] Et G[ilbert]. N[apoléon]. F[ort]. T[urc]. lui-même [47].

20 Le goût de Tripier pour la mode et l'élégance féminines – rappelons qu'elle avait été couturière – est sensible dans ce passage, qui exprime en même temps son désir de force physique supérieure à celle d'un homme. Que l'image de Jeanne d'Arc permette ceci est également à mettre en lien avec le contexte politique de l'époque : dès la seconde moitié du XIXe siècle, les féministes et suffragettes en font leur emblème. En 1884, la militante féministe Hubertine Auclert déclarait ainsi : « Honorer la pucelle, ce sera proclamer à la face du monde que la volonté, le courage, la suite dans les idées, la science stratégique, le génie militaire n'ont pas de sexe et que la femme est l'égale de l'homme [48] ». Tripier est contemporaine de toutes ces revendications, et son identification à Jeanne d'Arc est révélatrice d'une certaine volonté d'insoumission. Dans les années 1920, cette

émancipation des femmes a eu pour emblème la fameuse coupe de cheveux à la Jeanne d'Arc ou coupe à la garçonne. Tripier, qui travaillait sans doute à ce moment dans un grand magasin à Montmartre, n'ignorait pas cette mode, à laquelle elle fait d'ailleurs référence dans ses écrits.

Music-hall et spiritisme : transformisme, transfiguration et fluidité de genre

21 Enfin, Jeanne Tripier s'identifie aussi à Jeanne d'Arc en tant que représentation, en tant que personnage dans les arts et la culture : si elle est bel et bien persuadée d'être habitée par l'esprit de Jeanne d'Arc, cela ne l'empêche pas d'avoir en même temps conscience qu'elle incarne un rôle. Or, de même que le spiritisme et, dans le cas présent, en lien avec celui-ci, les arts du spectacle offrent un lieu de passage d'un genre à l'autre.

22 Dans son article sur Jeanne Tripier paru dans le huitième fascicule de *L'Art brut*, Jean Dubuffet remarquait que celle-ci se qualifiait de « médium transformiste [49] » ; trente ans plus tard, dans son ouvrage consacré à l'artiste, Lise Maurer soulignait le fait qu'elle se disait « célèbre dessinateur transformiste [50] ». À leur suite, remarquant que ce mot « transformiste » apparaissait effectivement à plusieurs reprises dans les écrits de Tripier, cette piste nous est apparue importante à développer. Dans les arts du spectacle, le transformisme désignait le fait de changer rapidement et plusieurs fois de costume dans une même représentation. Mais c'était aussi, plus spécifiquement, le fait pour des hommes d'interpréter des personnages féminins – il s'agit de l'une des formes scéniques ayant donné naissance au *drag* contemporain. Le mot « transformiste » chez Tripier fait de toute évidence écho à sa capacité à incarner toutes sortes d'esprits, donc à se transformer très rapidement en toutes sortes de personnages : « Tu vas te transformer en lion féroce dès aprésent ; – tu ne seras plus cette jolie hirondelle des airs capricieuse venant du Capricorne [51] ! », écrit-elle par exemple, sous-entendant sans doute aussi un passage du féminin au masculin.

23 En août 1936, un texte fait explicitement le lien avec le monde du spectacle : « Tous ces jolis objets […] allaient et venaient discutaient à leurs aises et se promenaient même dans les Music-hall modernes et se transformaient comme ils le voulaient [52] ». Tout ceci n'est pas un hasard : Jeanne Tripier vivait à Montmartre avant son internement, là où justement se sont installés les premiers music-halls parisiens de transformisme dans les années 1920, à une période où les milieux artistiques et nocturnes de la capitale étaient relativement permissifs en matière de sexualité et où jouer avec les codes de genre était admis, voire valorisé. D'autres passages dans les écrits de Tripier font écho à ce monde du spectacle parisien, par exemple lorsqu'elle fait référence au « Grand Guignol de Montmartre [53] », ou encore lorsqu'elle utilise comme synonyme de « double fluidique » l'expression « double en variétées [54] ». L'idée de transformation physique est très souvent évoquée, comme lorsqu'elle écrit : « Père fillette quel est donc, ce grand-père [illisible] que je ne connais pas ; c'est toi, qui t'ait déguisée en grand Père Martin fleury [55] ». Il est alors intéressant de considérer l'observation faite par Lise Maurer, à savoir que certains des esprits avec lesquels Jeanne Tripier converse constituent pour elle des sortes de doubles masculins [56] : parmi eux, on peut citer « Jean d'Arc-en-ciel », « Jean d'arc Planétaire », « Jean Bart », « Jean Couturier », « Jean Beaume », « Jean de Lumière » [57]…

24 Le goût de Tripier pour le spectacle est aussi un goût pour le cinéma ; elle fait référence dans ses textes à plusieurs films et réalisateurs ou réalisatrices, et notamment à Germaine Dulac, par ailleurs engagée dans le combat féministe. Il est possible qu'elle ait vu le film *La Passion de Jeanne d'Arc* de Carl Dreyer, sorti en 1928, dans lequel Jeanne d'Arc revêt une apparence plutôt androgyne, sous les traits de l'actrice Renée Falconetti. Mais revenons au monde du music-hall, car, dans les années 1920 et 1930, celui-ci était aussi le lieu de représentation de certains médiums qui pratiquaient le spiritisme sur scène. C'était le cas notamment de celui qui se faisait appeler le professeur Bénévol, un prestidigitateur-médium très célèbre à l'époque, auquel Jeanne Tripier semble faire référence dans ses écrits [58]. Il existait également des liens entre monde du spectacle et spiritisme à travers une pratique médiumnique parfois exécutée en public : la transfiguration, qui consistait en un changement physique pouvant aller d'une modification légère à la transformation totale de

la personne, sous l'influence d'un esprit apparaissant sur le corps même du ou de la médium. Cette pratique était la spécialité d'une médium contemporaine de Tripier et connue dans les cercles spirites parisiens, Eugénie Picquart [59]. Des photographies de 1928 de la collection de Harry Price (écrivain britannique féru de recherches en sciences métapsychiques) montrant Eugénie Picquart transfigurée, révèlent la proximité de cette pratique avec le monde du théâtre. D'ailleurs, Picquart se transfigure non seulement en divers personnages historiques, mais aussi en comédiens ou comédiennes, prenant par exemple l'apparence de Sarah Bernhardt (fig. 6). L'une des photographies la montre transfigurée en momie (fig. 7), dénotant le goût très répandu dans les arts de la scène de cette époque pour l'univers de l'Égypte ancienne ; ce qui peut par ailleurs être rapproché de plusieurs passages des textes de Tripier où elle écrit qu'elle et son fils ressusciteront tels des momies de pharaons sortant de leur tombeau.

Figure 6.



Photographe inconnu, photographie d'Eugénie Picquart transfigurée en Sarah Bernhardt au National Laboratory of Psychical Research, 1928, Londres, Harry Price Library of Magical Literature, Inv. HPG/1/7/17 (2).

Crédit : Mary Evans Picture Library/Harry Price.

Figure 7.



Photographe inconnu, photographie d'Eugénie Picquart transfigurée en momie égyptienne au National Laboratory of Psychical Research, 1928, Londres, Harry Price Library of Magical Literature, inv. HPG/1/7/17 (5).

Crédit : Mary Evans Picture Library/Harry Price.

25 Ainsi, il est probable que Jeanne Tripier fasse référence à cette pratique de la transfiguration lorsqu'elle se dit « médium transformiste ». Ses talents médiumniques lui donnent la possibilité de se métamorphoser à l'envie : « [Père Éternel] n'a pas besoin de passer par ton cerveau, c'est au contraire toi, qui passe dans le sien ; Il est liquide, il est fluide, et quand tu y pénétres, vs partez tous ensembles, et vous vous transformez à votre gré [60] ». Cette capacité à passer d'une identité à une autre et d'un genre à un autre est liée au fait que, dans la théorie spirite, le corps n'est qu'une enveloppe

charnelle temporaire : les âmes, les esprits peuvent se détacher des corps, ce qui rend ceux-ci interchangeables. Ainsi, « les esprits n'ont pas de sexe. Ils se réincarnent donc dans un corps de femme ou dans celui d'un homme selon les épreuves qu'ils doivent subir et l'expérience qu'ils ont à acquérir. […] Chaque sexe est donc égal à l'autre dans sa course à la perfection [61] ». Aussi, les conceptions spirites rejoignent certaines idées féministes, estimant que « les femmes devraient avoir un rôle politique et social équivalent à celui des hommes [62] ». Par ailleurs, de même que le mysticisme, la pratique spirite a permis à des femmes de s'exprimer devant des hommes et de revendiquer un certain pouvoir dans une société profondément patriarcale [63]. Chez Jeanne Tripier, cette légitimité et même cette toute-puissance que peut conférer la revendication du don de médiumnité viennent tout naturellement s'incarner dans la figure de « Jeanne d'Arc médium ».

26 La lecture des textes de Tripier révèle que ses capacités de transformation, de métamorphose, lui procurent un plaisir certain, qui n'est sans doute pas étranger à l'ivresse procurée par la non-fixité du genre : « Car à tous instants, je me transformerai, soit en homme, soit en femme, en vieillards, en malandrins divers que sais-je encore [64] ! ». Cette fluidité identitaire est d'ailleurs l'un des principaux aspects de l'œuvre de Tripier ayant attiré l'attention de Jean Dubuffet dans sa recherche inlassable de liberté créatrice et d'artistes « poussés par le seul besoin d'extérioriser les fêtes dont leur esprit est le lieu [65] » :

> Ce mécanisme d'identités plurielles de tout être, selon qu'il est saisi à son niveau terrien ou à l'un de ses différents niveaux planétaires, nous déconcerte quelque peu, au lieu que Jeanne [Tripier] y est des mieux à l'aise. Ainsi voyons-nous des transformations qui, au regard de nos habitudes d'identités stables, sont gênantes : *Nous irons tous ensemble à Jérusalem prêcher le royaume de Jésus des Miracles et du Soldat Inconnu de France ; car il faut aussi que Gustav sache que le Soldat Inconnu de France est Jésus des Miracles. Qui est Jésus des Miracles ce n'est autre que Jeanne d'Arc Mme Jeanne Tripier ta chère Mère* [66].

27 Cette jouissance dans l'invention et dans la non-fixité est sans nul doute ce qui fait l'attrait de l'œuvre de Jeanne Tripier, comme l'ont

souligné, après Dubuffet, celles et ceux qui se sont penchés sur les productions de l'artiste : « Les messages se coupent et interfèrent […], défaisant toute unité d'écriture et toute identité d'auteur. S'il est une voix qui annonce la désintégration du sujet unitaire et la restitution d'une expression plurielle et polymorphe, c'est bien celle-ci [67] », écrit ainsi Michel Thévoz [68]. « Une mobilité est requise face au danger de se figer dans l'instant mortifère, répétition, renouvellement de l'instant, juxtaposition de l'instant, à chaque instant l'éternité, pas de durée, ou si peu… », remarquait Lise Maurer, qui ajoutait : « Jeanne Tripier est une artiste constamment dans le processus de fabrication [69] ». Ce que l'artiste nous dit, avec ses propres mots : « Je serai pour vs une Etoile filante [70] ».

28 Pour conclure, la convocation de Jeanne d'Arc dans l'œuvre de Jeanne Tripier peut être interprétée à l'aune des projections culturelles et des récupérations politiques contemporaines de l'artiste, notamment dans ses implications en matière de genre. Petite fille modèle de la République, grande guerrière virile et patriote, martyre, femme forte, puissante médium, personnage iconique au cinéma et au théâtre, figure androgyne des années 1920… Jeanne Tripier semble faire siennes à la fois les qualités associées au féminin et celles associées au masculin attribuées à l'héroïne médiévale. C'est d'ailleurs très probablement le fait que la figure de Jeanne d'Arc combine des valeurs liées aux deux genres, le fait qu'elle se situe dans un entre-deux fluide, qui permet à Tripier, à travers cette identification, de renégocier sans cesse son identité dans l'univers très particulier qu'est l'asile psychiatrique, lieu d'élaboration de luttes de pouvoir et de stratégies identitaires complexes. Qu'il s'agisse de retrouver une forme de féminité dont l'internement la prive, d'échapper à l'imposition d'une féminité soumise et passive qui serait synonyme de bon comportement à l'asile et donc d'une « amélioration » de son état mental, ou encore de fuir l'identification à un genre unique pour jouir des possibilités libératrices de la fluidité, investir la figure de Jeanne d'Arc s'avère être un efficace cheval de Troie pour retrouver un lieu d'où prendre la parole et agir lorsque l'on est enfermée.

NOTES

1 Jean Dubuffet, « L'art brut préféré aux arts culturels », dans *Prospectus et tous écrits suivants*, t. I., Paris, Gallimard, [1949] 1967, p. 201. Précisons que dans les décennies suivantes, « en admettant de "regarder l'Art brut comme un pôle", Dubuffet semble[ra] tempérer son intransigeance première et modérer la définition de son concept. » (Lucienne Peiry, *L'art brut*, Paris, Flammarion, 2016, p. 123).

2 Jeanne Tripier, *25 mars 1936*, citée dans Lise Maurer, *Le « Remémoirer » de Jeanne Tripier*, Ramonville Saint-Agne, Érès, 1999, p. 61. Nous conservons l'orthographe et la ponctuation que Jeanne Tripier utilise dans ses écrits.

3 Jeanne Tripier, *Cliché représentant les orphéonistes de la grande citerne* (cab-A620), 25 mars 1937, encre de couleur sur papier, 31 × 21 cm, Collection de l'Art brut, Lausanne

4 Après Dubuffet (et les personnes qui travaillaient avec lui), c'est la psychiatre et psychanalyste Lise Maurer qui a effectué un très grand travail de recherche sur Jeanne Tripier, travail auquel cet article doit beaucoup – nous la remercions d'ailleurs, ainsi que Chiara Sartor, d'avoir partagé avec nous leur intérêt pour Tripier ainsi que des informations et documents précieux à son sujet. Voir Lise Maurer, *op cit.* ; Chiara Sartor, « *Écrits bruts*. Kleine Formen zwischen Anstalt und Anthologie » [*Écrits bruts. Petites formes entre asile et anthologie*], thèse de doctorat en lettres romanes, université Humboldt, Berlin, 2025 ; Chiara Sartor, « "La Maison-Blanche est la bouteille à l'Encre." Écriture médiumnique et stratégies de survie dans les écrits asilaires de Jeanne Tripier », dans Chiara Sartor et Marie Guthmüller (dir.), *Littérature et psychiatrie revisited. Moments d'observation mutuelle, 1920-1970*, Paris, Classique Garnier (à paraître).

5 Jean Dubuffet, « Messages et clichés de Jeanne Tripier la planétaire », *L'Art brut*, n° 8, 1966, p. 12.

6 Selon l'enseignement de Nizier Anthelme Philippe (1849-1905), dit « Maître Philippe » : « Tout ce qui se fait, tout ce qui arrive a été créé depuis le commencement. Chaque chose est représentée par une image. Là où cette image se fixe momentanément ou non la chose se passe ; si l'image se déplace ensuite plus loin la même chose se reproduit, car il y a beaucoup de terres comme la nôtre [...]. On peut donner à ces images le nom de "clichés". Tout existe, dans l'ambiant, à l'état photographique. Quand un évènement

doit se produire, des molécules viennent de toute l'immensité pour constituer un cliché. Quelques personnes peuvent bénéficier d'un don de perception des clichés. Les clichés passent, agissent et continuent leur route en allant déterminer, dans d'autres planètes, des actions analogues » (Philippe Encausse, *Le Maître Philippe de Lyon, thaumaturge et « Homme de Dieu ». Ses prodiges, ses guérisons, ses enseignements*, Paris, Éditions traditionnelles, 1985, p. 242-244).

7 Jeanne Tripier, *Petit dossier n*º 10 (cab-A637-036), 23 février 1938, encre sur papier, 22 × 17 cm, Collection de l'Art brut, Lausanne.

8 Jeanne Tripier, message non daté cité dans Michel Thévoz, *Le Langage de la rupture*, Paris, Presses universitaires de France, 1978, p. 74.

9 Nicole Cadene, « La broderie sur l'étendard. Les femmes face au modèle de Jeanne d'Arc, XIXe-XXe siècle », dans Catherine Guyon, Magali Delavenne (dir.), *De Domremy… à Tokyo : Jeanne d'Arc et la Lorraine*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2013, p. 328, https://doi.org/10.4000/13ocu.

10 « L'ardent pourfendeur de l'amputation du territoire national, Paul Déroulède, proclame en 1875 la villageoise lorraine "patronne des envahis" et pourfend ceux qui refusent de plier le genou devant elle. », Franck Collard, *La passion Jeanne d'Arc. Mémoires françaises de la Pucelle*, Paris, Presses universitaires de France, 2017, p. 214.

11 Anatole France fait paraître sa *Vie de Jeanne d'Arc* en 1908, et Charles Péguy *Le Mystère de la charité de Jeanne d'Arc* en 1910.

12 Jules Michelet, *Jeanne d'Arc et autres textes*, Paris, Gallimard, 1974, p. 37.

13 Léon Denis affirme que la « tradition gauloise », dont il se revendique, aurait été anéantie par les « peuples barbares » ; or, on retrouve sans cesse cette expression dans les écrits de Tripier.

14 Léon Denis, *Jeanne d'Arc médium. Ses voix, ses visions, ses prémonitions, ses vues actuelles exprimées en ses propres messages*, Paris, Librairie des sciences psychiques, 1910, p. 76.

15 Jeanne Tripier, *Cahier novembre 1935* (cab-13471), 2 novembre 1935, encre et mine de plomb sur papier, 22,2 × 17,6 cm, Collection de l'Art brut, Lausanne.

16 Lise Maurer, *op. cit.*, p. 48.

17 Judith Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, 2006, p. 264.

18 Anne Castaing, Fanny Lignon (dir.), *Travestissements. Performances culturelles du genre*, Aix-en-Provence, Presses de l'université de Provence, 2020, p. 6.

19 Camille Jaccard a proposé une lecture des séances de spiritisme d'Hélène Smith (pseudonyme d'Elise Müller) en tant que performance théâtralisée du genre, plus précisément du masculin : Camille Jaccard, « Performance de genre d'une spirite glossolale. Relecture d'un chapitre de psychologie (Genève, 1900) », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, nº 60, 2024, p. 119-136.

20 Erving Goffman, *Asiles. Études sur la condition sociale des malades mentaux*, Paris, Minuit, 1968.

21 *Ibid.*

22 Jeanne Tripier, *Petit dossier nº 12* (cab-A639-35), 9 octobre 1937, encre sur papier, 22 × 16,8 cm, Collection de l'Art brut, Lausanne.

23 Jeanne Tripier, *21 juillet 1936*, retranscrit dans Lise Maurer, *op. cit.*, p. 163-164.

24 Jeanne Tripier, *Croquis de fantaisie* (cab-A613), 24 janvier 1937, encre sur papier, 27 × 20,5 cm, Collection de l'Art brut, Lausanne.

25 Jeanne Tripier, *Cahier vert mai 1935* (cahier non inventorié), mai 1935, Collection de l'Art brut, Lausanne.

26 Jeanne Tripier, *27 février 1936*, citée dans Lise Maurer, *op. cit.*, p. 59.

27 Clovis Maillet, *Les genres fluides. De Jeanne d'Arc aux saintes trans*, Paris, Arkhê, 2020, p. 24.

28 Nicole Cadène, *op. cit.*, p. 330.

29 Extrait du « Chant des jeunes Lorraines » composé par l'abbé Huriet, cité dans *Ibid.*, p. 332.

30 Colette Cosnier, *Le silence des filles. De l'aiguille à la plume*, Paris, Fayard, 2001, p. 139. Flavie Beuvin fait référence à cette citation dans son analyse de l'œuvre de Tripier (Flavie Beuvin, *Végétalité, art brut et féminins*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2024, p. 93, https://doi.org/10.4000/121dr).

31 Jeanne Tripier, *Petit dossier nº 12* (cab-A639-73), 31 juillet 1937, encre sur papier, 22 × 16,8 cm, Collection de l'Art brut, Lausanne.

32 Jeanne Tripier, *Cahier bleu octobre 1935* (cab-13470), 28 octobre 1935, encre et mine de plomb sur papier, 22 × 16,9 cm, Collection de l'Art

brut, Lausanne.

33 Jeanne Tripier, 3 *octobre* 1935, citée dans Lise Maurer, *op. cit.*, p. 50.

34 Jeanne Tripier, 26 *août* 1936, citée dans Jean Dubuffet, « Messages et clichés de Jeanne Tripier la planétaire », *op. cit.*, p. 10-11.

35 Jeanne Tripier, *Messages* 1936, 11 décembre 1936, document relié non inventorié, Collection de l'Art brut, Lausanne.

36 Jeanne Tripier, *Cahier bleu octobre* 1935 (cab-13470), 28 octobre 1935, encre et mine de plomb sur papier, 22 × 16,9 cm, Collection de l'Art brut, Lausanne.

37 *Ibid.*

38 Jeanne Tripier, 5 *août* 1936, retranscrit dans Lise Maurer, *op. cit.*, p. 164-165.

39 Jeanne Tripier, message non daté retranscrit dans Michel Thévoz, *op. cit.*, p. 72.

40 Jeanne Tripier, 5 *août* 1936, retranscrit dans Lise Maurer, *op. cit.*, p. 164-165.

41 Actes d'accusation du procès de Jeanne d'Arc cités dans Colette Beaune, « Préambule. Jeanne entre modèle et exception », dans Véronique Alemany-Dessaint, Monique Cottret, Bernard Cottret (dir.), *Saintes ou sorcières ? L'héroïsme chrétien au féminin*, Paris, Les Éditions de Paris, 2006, p. 20.

42 Jeanne Tripier, *Cahier bleu octobre* 1935 (cab-13470), 28 octobre 1935, encre et mine de plomb sur papier, 22 × 16,9 cm, Collection de l'Art brut, Lausanne.

43 Jeanne Tripier, *Peinture d'astral boréal* (cab-A602), 24 mars 1937, encre sur papier, 31 × 21 cm, Collection de l'Art brut, Lausanne.

44 Jeanne Tripier, *Petit Dossier n° 8* (cab-A635-1-46), 17 décembre 1935, encre sur papier, 22 × 17 cm, Collection de l'Art Brut, Lausanne.

45 Louis Gillet, « Thérèse de Lisieux, une petite fille de Normandie aimée dans le monde entier », *Paris-Soir*, 11 juillet 1937, p. 4, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k76414457/f4.item (consulté le 19 septembre 2024).

46 Jeanne Tripier, 3 *février* 1936, citée dans Lise Maurer, *op. cit.*, p. 58.

47 Jeanne Tripier, *Petit dossier n° 12* (cab-A639-40), 11 octobre 1937, encre sur papier, 22 × 16,8 cm, Collection de l'Art brut, Lausanne. Le lien entre Jeanne d'Arc et l'Arc de Triomphe a sans nul doute à voir avec la répétition

du mot « arc », mais peut-être également avec le film *La merveilleuse vie de Jeanne d'Arc, fille de Lorraine* de Marco de Gastyne (1929) : « D'inspiration nettement patriotique, le film joue sur la transmutation des flammes du bûcher de Rouen en flamme du soldat inconnu » (Franck Collard, *op. cit.*, p. 232). En novembre 1936, Tripier écrit : « Mme J.T.J. d'arc, Sortez de votre tombeau, de l'arc de triomphe, vs me ferez bien plaisir ; – Puisque c'est vs-même, qui êtes, le Soldat Inconnu de france ». Comme développé dans la suite de cet article, Tripier s'intéressait au cinéma.

48 Hubertine Auclert, « La fête des femmes », *La Citoyenne*, n° 86, juillet 1884, p. 1, citée dans Nicole Cadène, *op. cit.*, p. 9.

49 Jean Dubuffet, « Messages et clichés de Jeanne Tripier la planétaire », *op. cit.*, p. 6.

50 Lise Maurer, *op. cit.*, p. 109 et p. 124.

51 Jeanne Tripier, *11 octobre 1935*, cahier vert non inventorié, Collection de l'Art brut, Lausanne.

52 Jeanne Tripier, citée dans Lise Maurer, *op. cit.*, p. 112.

53 Jeanne Tripier, *Petit dossier n° 11* (cab-A638-09), 22 février 1938, encre sur papier, 22 × 17 cm, Collection de l'Art brut, Lausanne.

54 Jeanne Tripier, *Petit Dossier n° 10* (cab-A637-037), 23 février 1938, encre et crayon sur papier, 22 × 17 cm, Collection de l'Art brut, Lausanne.

55 Jeanne Tripier, *Croquis de fantaisie* (cab-A613), 24 janvier 1937, encre sur papier, 27 × 20,5 cm, Collection de l'Art brut, Lausanne.

56 Jeanne Tripier, citée dans Lise Maurer, *op. cit.*, p. 65.

57 Jean de Lumière fait-il écho à Jean Lumière, chanteur de charme célèbre dans les années 1930 et 1940 et figure de la scène homosexuelle parisienne ?

58 Elle écrit par exemple en septembre 1936 : « Il faut à présent avoir recours au courrier bénévol du soir. Mais pour cela il faudra faire paraître ce nouveau journal du soir, Bénévol, sur tous les journaux, dans les Kiosques, par affichage sur les Murs » (Jeanne Tripier, *17 septembre 1936*, citée dans Michel Thévoz, *Écrits bruts*, Paris, Presses universitaires de France, 1979, p. 224).

59 Philippe Baudouin, « (Dés)habiller les médiums. Une histoire d'étoffes, de spectres et de cordes (1872-1945) », *Modes pratiques : revue d'histoire du vêtement et de la mode*, n° 4, 2020, p. 169-191, https://dx.doi.org/10.54390/modespratiques.721.

60 Jeanne Tripier, *Petit dossier n° 12* (cab-A639-34), 9 octobre 1937, encre sur papier, 22 × 16,8 cm, Collection de l'Art brut, Lausanne.

61 Nicole Edelman, *Voyantes, guérisseuses et visionnaires en France, 1785-1914*, Paris, Albin Michel, 1995, p. 115.

62 *Ibid.*, p. 138.

63 C'est précisément la thèse de Nicole Edelman dans l'ouvrage précédemment cité. Voir aussi Camille Jaccard, *op. cit.*

64 Jeanne Tripier, *17 janvier 1937*, cité dans Lise Maurer, *op. cit.*, p. 110.

65 Jean Dubuffet, « L'Art Brut », *op. cit.*, p. 176.

66 Jean Dubuffet, « Messages et clichés de Jeanne Tripier la planétaire », *op. cit.*, p. 6.

67 Michel Thévoz, *Le langage de la rupture*, Paris, Presses universitaires de France, 1978, p. 79.

68 Soulignons, à la suite d'une discussion avec Chiara Sartor que nous remercions pour sa relecture, que Dubuffet et Thévoz interprètent notamment cette fluidité identitaire comme une subversion et un moyen individuel et même « autistique » (*ibid.*, p. 63) d'échapper à l'« asphyxiante culture » (Jean Dubuffet, *Asphyxiante culture*, Paris, Éditions de Minuit, 1968.), alors que cette fluidité semble ici précisément permise par les foisonnantes références culturelles mobilisées par l'artiste (ce qui ne signifie pas qu'il n'y ait pas tentative de « fuite » hors du sujet occidental moderne).

69 Lise Maurer, *op. cit.*, p. 124-125.

70 Jeanne Tripier, *Petit dossier n° 1* (cab-A628-3), 6 décembre 1935, encre et crayon sur papier, 16,5 × 12,3 cm, Collection de l'Art brut, Lausanne.

ABSTRACTS

Français
Les écrits, broderies et dessins de Jeanne Tripier, rendue célèbre par le peintre Jean Dubuffet qui l'érigea en figure majeure de l'Art brut, ont été réalisés entre 1934 et 1939, alors qu'elle était internée à l'asile psychiatrique de Maison-Blanche près de Paris. Tripier, qui se définit comme « médium de première nécessité », est guidée dans ses travaux par sa pratique du spiritisme, la menant à se considérer comme le « double fluidique » de Jeanne d'Arc, c'est-à-dire que l'esprit de celle-ci parle à travers elle – elle signe d'ailleurs ses écrits « J. T. J. d'Arc ». S'identifier à Jeanne d'Arc est

significatif dans le contexte des années 1930, marqué par une montée du nationalisme et par les tensions qui mèneront bientôt à la guerre ; l'héroïne médiévale vient également d'être canonisée, relançant les conflits d'appropriation de l'image johannique. Cette identification est aussi loin d'être anodine en matière de genre. Petite fille modèle de la République, vierge incarnant la pureté, mais aussi grande guerrière virile et patriote, martyre glorieuse, femme forte personnifiant les revendications féministes, personnage iconique au cinéma et au théâtre, figure androgyne dans les cabarets parisiens des années 1920… Tripier, ayant baigné dans toutes ces représentations, paraît avoir fait siennes à la fois les qualités associées au féminin et celles associées au masculin attribuées à Jeanne d'Arc. C'est donc une fluidité de genre qu'autorisent à la fois le spiritisme et cette figure mythique, indiquant que l'artiste tente non seulement de retrouver un lieu d'où agir, mais aussi de renégocier sa position sociale dans l'univers très particulier qu'est l'asile psychiatrique, lieu d'élaboration de stratégies identitaires complexes.

English

The writings, embroideries and drawings of Jeanne Tripier, made famous by the painter Jean Dubuffet, who established her as a major figure of Art brut, were produced between 1934 and 1939, while she was interned at the Maison-Blanche psychiatric asylum near Paris. Tripier, who described herself as a "medium of first necessity", was guided in her work by her practice of spiritualism, which led her to see herself as Joan of Arc's "fluidic double", meaning that Joan of Arc's spirit spoke through her – indeed, she signed her writings "J. T. J. d'Arc". Identifying with Joan of Arc was significant in the context of the 1930s, marked by rising nationalism and the tensions that would soon lead to war; the medieval heroine had also just been canonized, reigniting conflicts over the appropriation of her image. This identification is also far from insignificant in terms of gender. A model daughter of the Republic, a virgin embodying purity, but also a great warrior, virile and patriotic, a glorious martyr, a strong woman personifying feminist demands, an iconic figure in cinema and theatre, an androgynous figure in Parisian cabarets in the 1920s… Having immersed herself in all these representations, Tripier seemed to have adopted both the qualities associated with the feminine and those associated with the masculine attributed to Joan of Arc. It is therefore a fluidity of gender that is permitted by both spiritualism and this mythical figure, suggesting that the artist is attempting not only to find a vantage point from which to act, but also to renegotiate her social position within the very particular world of the psychiatric asylum–a place where complex strategies of identity are developed.

INDEX

Mots-clés
genre, performativité, spiritisme, Art brut, art asilaire, hôpital psychiatrique, guerre, féminisme, transformisme, music-hall

Keywords
gender, performativity, spiritualism, outsider art, Art brut, psychiatric hospital, war, feminism, cross-dressing, music-hall

AUTHOR

Cécile Cunin
Doctorante à l'université Rennes 2, Paris 1 Panthéon-Sorbonne
IDREF : https://www.idref.fr/299924130

Les frontispices ou la fabrique d'un monument. *Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra-comique* de Lesage et d'Orneval (1721-1737)

Frontispieces, or the Construction of a Monument: Le Théâtre de la Foire, ou l'Opéra-comique, *by Lesage and d'Orneval* (1721-1737)

Charline Granger

DOI : 10.35562/theia.565

Copyright
CC BY-NC-SA 4.0

OUTLINE

Répertoires dramatiques : concurrences et circulations entre théâtres
Arlequin roi de Serendib : contradictions d'un frontispice
Le statut de l'image en question
Un monument à l'Opéra-Comique ?

TEXT

Répertoires dramatiques : concurrences et circulations entre théâtres

1 Lorsque les dramaturges Lesage et d'Orneval commencent à faire paraître, en 1721, le *Théâtre de la Foire ou l'Opéra-comique*, ils s'inscrivent *de facto* dans les pas de Gherardi [1], qui avait édité en 1694 un recueil du *Théâtre italien* [2]. Le théâtre italien est présent à Paris depuis 1660, date à laquelle une troupe de comédiens venue d'Italie et dirigée par Tiberio Fiorelli s'y installe, avant d'en être chassée par Louis XIV en 1697. Les Italiens reviendront ensuite dans la capitale en 1716, rappelés par le régent Philippe d'Orléans ; ils y resteront jusqu'à la fin du XVIIIe siècle [3]. Les théâtres de la foire et le théâtre italien n'ont pas, aux XVIIe et XVIIIe siècles, le même statut. Les premiers, installés au sein des foires parisiennes, notamment celles

de Saint-Germain et de Saint-Laurent, sont des théâtres privés et saisonniers. Ils ne bénéficient d'aucune protection du roi, voire sont empêchés par l'institution royale à coup d'interdictions et de censure. La Comédie-Italienne, elle, devient, dès la fin du XVIIe siècle, un théâtre officiel, protégé et subventionné par le roi.

2 Pourtant, le répertoire italien circule entre ces différents théâtres, surtout entre le renvoi des Italiens en 1697 et leur retour en 1716 : le recueil de Gherardi constitue en effet une source dramaturgique féconde pour les troupes foraines. La critique a récemment mis en avant les nombreux et complexes processus d'échanges (de répertoire, de procédés dramaturgiques, de personnages, mais aussi d'auteurs et de comédiens) entre les différents théâtres parisiens. Le recueil de Gherardi joue, dans ces circulations, un rôle important, puisqu'il scelle « la rencontre […] entre les Comédiens-Italiens et des auteurs français [4] », d'autant plus facilitée par les transfuges qui, parmi les anciens comédiens italiens, rejoignent les troupes foraines [5]. À partir de la dernière décennie du XVIIe siècle, les théâtres de la foire et le théâtre italien ont un répertoire en partie commun, ce qui induit d'âpres et de durables rivalités économiques et esthétiques [6]. Au départ des Italiens, les troupes de comédiens français qui se produisent dans les foires Saint-Germain et Saint-Laurent récupèrent des canevas et des personnages issus des pièces italiennes, inventant ainsi un spectacle d'un nouveau type, l'« opéra-comique », qui désigne alors seulement un genre mêlant petite comédie, souvent d'inspiration italienne, et passages chantés en vaudeville. En 1714, à la tête d'une troupe foraine, la veuve Baron obtient un privilège pour son théâtre, appelé « Opéra-Comique » : l'expression désigne désormais aussi une institution de spectacles.

3 La recherche récente a montré que le théâtre italien se prévalait d'une ambition textuelle certaine, non réductible à de vagues trames d'action qui n'auraient occupé qu'une place adventice dans les spectacles [7]. Il faut souligner, toutefois, que la dramaturgie visuelle joue aussi, dans le théâtre italien comme dans les théâtres de la foire, un rôle très important. Pendant la représentation, d'abord, mais aussi à l'occasion de la publication. L'iconographie théâtrale a fait l'objet de nombreuses études, dont celle, fondatrice, de Martine de Rougemont, qui considère que ces illustrations constituent, pour les chercheurs, une voie privilégiée pour comprendre intimement la culture

théâtrale. S'intéressant au statut de ces documents et à la méthodologie idoine pour les traiter, elle se pose en particulier la question de la fiabilité documentaire de l'image, étroitement liée au contexte de production, à sa fonction et au public auquel elle est destinée, de sorte qu'« aucune image, quel que soit son propos affiché ou même sa légitimité [...] ne rend compte exactement d'un fait théâtral [8] ». Julie Anne Plax s'inscrit dans la même perspective : selon elle, toute image relevant de l'iconographie théâtrale est une construction arbitraire [9]. Aussi les illustrations qui figurent au sein de ces recueils, et qui constituent le seul support visuel destiné au lecteur, se substituent-elles, en un sens, au spectacle, sans pour autant être le reflet des représentations. Il faut ici nettement distinguer la fonction d'*illustration* du texte dramatique que jouent les frontispices avec celle de *document* qui rend compte des conditions effectives de la séance théâtrale : les frontispices ne documentent pas purement et simplement la représentation ; ils agrémentent d'images les recueils de pièces.

4 C'est donc dans cette perspective illustrative que le recueil du *Théâtre italien* de Gherardi est réédité et étoffé en 1700, soit quelques années à peine après la première édition. Entre ces deux publications, les comédiens italiens, partis de France, ont laissé un public orphelin, que les forains sauront en partie récupérer. Si la première édition de l'ouvrage de Gherardi, en 1694, ne comportait pas d'images, la seconde se dote d'estampes en taille-douce à la tête de chaque comédie, mais aussi d'un frontispice général. Ce schéma global sera repris par Lesage et d'Orneval pour leur propre recueil. Gherardi précise dans l'avertissement que le frontispice de l'ouvrage « donne une idée de la Comédie Italienne. Ce sont plusieurs petits Genies, qui après la retraitte des Italiens, se sont emparez de leur Theâtre, & y representent les actions principales de la plupart de ces Acteurs » [10]. Le contraste est fort lorsque, vingt plus tard, le *Théâtre de la Foire* de Lesage et d'Orneval offre au regard du lecteur un frontispice représentant un tombeau entouré de personnages éplorés. La facétieuse gaîté des génies de Gherardi laisse place à une scène de deuil et de déploration collective, en partie burlesque.

5 Il faut voir, dans cet écart entre les deux frontispices, une volonté assumée, de la part de Lesage et d'Orneval, de distinguer leur démarche de celle de leur prédécesseur. Le titre complet de

l'anthologie indique que l'ouvrage contient « les meilleures pièces qui ont été représentées aux Foires de S. Germain & de S. Laurent ». L'emploi du passé composé est le premier indice qui fait signe vers le tombeau gravé à la page précédente, indice que vient ensuite conforter la préface, dans laquelle les auteurs affichent, dès les premières lignes, leur intention de « laisser à l'avenir un monument qui fasse connoître les diverses formes sous lesquelles on a vû le Théâtre de la Foire » [11]. Le premier tome de ce recueil est publié en 1721, ce qui correspond à la date à laquelle rouvre l'Opéra-Comique (le théâtre et non le genre), interdit depuis l'été 1718 et seulement toléré en 1720. Il constitue donc, en quelque sorte, un tombeau pour des pièces qui appartiennent à un passé récent dont il faudrait conserver la mémoire, ou, à tout le moins, une fiction de tombeau, puisque de toute façon la Foire n'est pas morte et qu'elle ressuscite alors de ses cendres.

6 Contrairement à Gherardi qui met à l'honneur le jeu des comédiens dans l'avertissement et dans le frontispice, Lesage et d'Orneval promettent que l'intérêt dramatique des pièces présentées se suffira à lui-même :

> « [n]ous n'avons pas […] jugé à propos de faire imprimer toutes les Piéces qui ont réüssi sur la Scene de l'Opera Comique, celles, par exemple, qui ont dû tout leur succès au jeu des Acteurs, ou à des Balets brillans. Nous n'avons ôsé mettre au jour que les Piéces qui ont plû par le merite de leur propre fond » [12].

7 Cherchant à conférer à ce théâtre une dignité qui ne va pas de soi [13], parce qu'elle se veut indépendante du succès rencontré par les représentations, Lesage et d'Orneval suivent simultanément deux logiques différentes : une logique documentaire et une logique allégorique. Il ne s'agit pas de voir dans la première le reflet fidèle des conditions de représentation de l'époque, comme je l'ai dit, mais bien la *fabrique* d'un document. Les auteurs présentent (ou feignent de présenter) cette anthologie comme un témoignage de ce qu'était le genre de l'opéra-comique, en retraçant son histoire et les étapes de son élaboration, en mettant en valeur sa singularité dramaturgique et en recontextualisant les allusions à l'actualité contemporaine de la représentation par des notes explicatives. La seconde logique, la logique allégorique, elle, suppose d'extirper ce théâtre de la catégorie

de la performance, éphémère, voire périssable, en exigeant du lecteur un décodage de l'image que l'on pourrait qualifier d'iconologique : elle nécessite une identification et une interprétation de codes iconographiques qui font apparaître un sens auparavant implicite. J'aimerais ici montrer en quoi les frontispices jouent un rôle central dans l'articulation de ces deux logiques, potentiellement concurrentes et contradictoires, qui participent conjointement à bâtir une fiction de monument à la mémoire de la Foire. Avant d'en venir plus particulièrement à l'iconographie du deuil et de la mort présente dans le recueil, je montrerai comment s'articulent ces deux logiques à partir de l'exemple du frontispice introduisant *Arlequinroi de Serendib*. Les frontispices sont des estampes en taille-douce, œuvres du graveur François III Poilly, d'après des dessins de Jean-Henri-Baptiste Bonnart (1678-1726), dit Bonnart fils[14]. Ils constituent le seul élément nouveau de l'anthologie du *Théâtre de la Foire ou l'Opéra-comique*, pour un lecteur qui aurait été un spectateur assidu des théâtres de la foire : celui-ci peut connaître chacune des pièces éditées dans cette anthologie pour les avoir vues représentées en leur temps et, le cas échéant, pour avoir apprécié leurs vaudevilles ; il ne peut, en revanche, avoir déjà vu l'appareil iconographique, ajouté spécialement pour la publication de cet ouvrage. Or, c'est précisément dans les gravures que réside la variable d'ajustement entre la logique documentaire et la logique allégorique, entre le souvenir ou l'imaginaire du spectateur et le décodage iconologique de l'image par le lecteur.

Arlequin roi de Serendib : contradictions d'un frontispice

8 *Arlequin roi de Serendib* est la toute première pièce de l'anthologie. Datée de 1713, elle relève de la première époque du genre de l'opéra-comique répertoriée par Lesage et d'Orneval, celle des pièces à écriteaux. Représentées dans les années 1710 en réponse à l'interdiction pour les forains de jouer comédies et tragédies, de parler et de chanter, elles consistent à faire chanter par le public, sur des airs connus, des paroles inscrites sur des écriteaux. Le frontispice qui précède le texte de la pièce montre ce qui pourrait être une place publique, pavée et close à l'arrière par un haut mur (fig. 1). Ce dernier

est pourvu d'une vaste niche, au centre de l'image, dans laquelle se trouve une statue imposante. Le mur n'occupe pas tout l'arrière-plan puisqu'une partie de ciel est visible au-dessus. Tout en haut de l'image se trouvent les deux pans d'un rideau, ainsi qu'un cadre qui est entouré de deux angelots et qui contient du texte.

Figure 1.



Frontispice d'*Arlequin, Roi de Serendib*, estampe en taille-douce, publié pour la première fois dans LESAGE Alain-René et D'ORNEVAL Jacques-Philippe, *Le Théâtre de la foire, ou l'Opéra comique*, Paris : Ganeau, 1721, t. 1, p. 1.

Crédit : Internet Archive, University of Ottawa

9 Plusieurs éléments, dans cette image, relèvent de ce que j'ai appelé la logique documentaire du frontispice. Celui-ci renseigne sur deux objets différents que j'étudierai successivement : d'une part, l'intrigue de la comédie et, d'autre part et en un sens, la représentation et ses conditions matérielles. D'abord, cette image apporte au lecteur des informations sur le contenu fictionnel de la pièce qu'il s'apprête

à lire [15]. La présence des trois personnages principaux (Arlequin, Mezzetin, Pierrot) ainsi que le décor rendent compte du cadre dans lequel se déroule l'action dramatique. Cette dernière, censée se dérouler « dans l'Isle de Serendib [16] », suit Arlequin, jeté par une tempête sur cette île régie par une singulière coutume : un étranger y est couronné roi chaque mois avant d'être sacrifié. Après son couronnement, Arlequin profite de sa vie de roi jusqu'à ce que ses amis Mezzetin et Pierrot, déguisés en prêtresses, le sauvent *in extremis*. La pièce se termine par leur fuite vers Paris, où ils célèbrent leur échappée. À partir de la scène 6 de l'acte II et jusqu'au dénouement, l'action se déroule dans la « Pagode ou Temple de l'Idole [17] », dont la porte s'ouvre à partir de la scène suivante : apparaît alors « l'Idole sur un Trône élevé de quatre à cinq marches. Les Sacrificateurs amenent la Victime, parée de guirlandes de fleurs [18] ». Ces indications, qui prennent la forme de didascalies, sont très probablement rédigées par Lesage et d'Orneval eux-mêmes à l'occasion de la publication de leur recueil. Elles concordent avec l'arrière-plan du frontispice et avec la manière dont y sont représentés Pierrot et Mezzetin en prêtresses. Arlequin est vêtu d'un costume oriental paré de guirlandes de fleurs ; Mezzetin, venu pour le sacrifier, porte à la main un couteau redoutable. Le texte contenu dans le cartouche constitue une citation exacte tirée de cette même dernière scène, où les trois personnages se reconnaissent mutuellement.

10 Cette gravure met en œuvre ce que Julie Anne Plax identifie comme étant les conventions scéniques devenues traditionnelles depuis les frontispices réalisés par François Chauveau : l'espace scénique est unifié et encadré, le distinguant ainsi de celui du spectateur. Ce frontispice ne documente pas seulement l'action dramatique et le cadre fictif dans lequel elle se déroule : conformément à la tradition que Chauveau a contribué à instituer [19], il montre aussi les conditions de représentation telles qu'elles auraient pu être ou telles qu'un lecteur peut les imaginer à partir de cette image. Pour Plax, ce type de représentation attire l'attention sur la nature construite et arbitraire de ce lecteur idéal du recueil qui est soumis au contrôle visuel des conventions. Comme le rappelle Guy Spielmann, « la majorité des spécialistes ne prête plus aux images le pouvoir de simplement refléter une quelconque “vérité” sur

l'activité théâtrale [20] », puisque même les textes « ne sont pas le reflet fidèle de ce qui fut joué » et « que les éditeurs reconnaissent les avoir retouchés [21] ». Il ne s'agit donc pas de savoir si ce frontispice représente fidèlement ou non le cadre dans lequel avait lieu la performance, mais plutôt de se demander dans quelle mesure les frontispices *se donnent pour* le tableau de ce qu'aurait pu être une performance type de cette pièce en 1713.

11 Au titre de trace des conditions de représentation que pourraient receler ces images, on remarque ainsi la présence sur le frontispice d'éléments de scène : les rideaux [22], qui l'encadrent traditionnellement, et l'écriteau, représentés en haut de l'image [23]. Selon Plax, la présence d'un cartouche contenant le titre de l'œuvre (ou, ici, une réplique de l'œuvre), entouré d'un pan de draperie en haut de la scène, est une des caractéristiques distinctives des frontispices du *Théâtre italien* de Gherardi et du *Théâtre de la Foire*. Ce drapé n'était pas destiné à être compris comme un véritable rideau de scène fonctionnel, mais revêtait une fonction iconique, constituant un simple rappel symbolique du contexte théâtral. Pourtant, dans une note qui se trouve au bas de la première page de la pièce, Lesage et d'Orneval précisent pour le lecteur néophyte que les écriteaux « étoient une espéce de Cartouche de toile roulée sur un bâton, & dans lequel étoit écrit en gros caractere le Couplet, avec le nom du Personnage qui auroit dû le chanter. L'Ecriteau descendoit du ceintre, & étoit porté par deux Enfans habillez en Amours, qui le tenoient en support [24] ». On peut s'interroger sur la véracité historique de cette description [25]. Mais, quoi qu'il en soit, cette explication, qui fait partie de l'appareil éditorial déployé par les deux auteurs pour recontextualiser les productions foraines présentées, ne recoupe que partiellement la représentation iconographique. En effet, on discerne bien sur l'image un cartouche roulé sur un bâton qui tombe des cintres, mais on a du mal à croire, étant donné sa rigidité manifeste, qu'il s'agisse bien de toile. Par ailleurs, les deux angelots qui le portent sont ici des « Enfans habillez en Amours », qui paraissent sous les traits de figures traditionnelles de l'iconographie classique, des *putti*. On voit bien que leur apparence correspond, par la quasi-nudité, le drapé du tissu, les cheveux bouclés et la présence d'ailes, à une rhétorique allégorique. Ils semblent bel et bien flotter dans l'air, ce qui rend impossible toute confusion avec de véritables

enfants qui, employés par les forains, sont dévoués au maniement des écriteaux. La logique documentaire se voit donc dépassée par une autre logique qui met en question la fidélité de la représentation iconographique aux conditions matérielles du spectacle. Dans la mesure où ces deux angelots ne peuvent pas être de vrais enfants et où l'écriteau représenté ressemble à un cartouche d'allégorie, l'image produite est le fruit d'une superposition de deux régimes de réalité concurrents : l'un pseudo-réaliste, qui permet de lire – au moins en partie – l'image comme la fabrication d'un document, et l'autre allégorique, qui arrache l'image au cadre particulier de la fiction dramatique et à la figuration des conditions de représentation en 1713. La gravure est partiellement et subtilement détournée de ce pour quoi elle se donne d'emblée, à savoir la représentation du dénouement d'*Arlequinroi de Serendib*. C'est une image superposant deux niveaux de lecture qui est présentée au lecteur, une image qu'un spectateur n'aurait pas pu contempler telle quelle, précisément parce qu'elle allie des éléments figuratifs réalistes, ou pouvant l'être (les « deux Enfans habillez en Amours »), à des éléments issus de l'iconographie allégorique (les *putti*).

12 En se trouvant à la croisée de la logique documentaire et de la logique allégorique, ce frontispice offre l'occasion aux forains d'interroger les modalités de la représentation elle-même. Puisque les frontispices sont, à défaut du spectacle, les seules images dont disposent les lecteurs du *Théâtre de la Foire*, ils relaient dans une certaine mesure le plaisir que le spectateur pouvait prendre à la performance en s'y substituant – dans une certaine mesure seulement, parce que le frontispice a bien une fonction d'illustration du texte, et non une fonction documentaire. Le choix de représenter le dénouement de la pièce n'est pas anodin. C'est la scène de reconnaissance finale : reposant sur un retournement subit de situation, elle permet à Arlequin d'échapper à la mort et résout le nœud de l'intrigue. Or, cette reconnaissance se produit grâce à l'aveu du roi de Serendib qui, répondant à une question du grand sacrificateur, déclare venir de Bergame. C'est là un indice suffisant pour que Mezzetin (sous le costume du grand sacrificateur) identifie dans ce soi-disant roi son fidèle complice Arlequin. Ce dernier, heureux d'avoir été reconnu et en passe d'être sauvé, confirme alors son identité : « [i]l montre sa culotte d'Arlequin [26] », comme l'indique

la didascalie. C'est très précisément ce moment de révélation, où le personnage soulève la première couche de son costume (celui du roi de Serendib) pour laisser apparaître l'habit qu'il porte en dessous (celui d'Arlequin), qui est figuré par le frontispice. Cette mise à distance de la fiction est accentuée par le texte qui se trouve dans le cartouche en haut du frontispice. Il s'agit des paroles qu'Arlequin chante sur l'air « Monsieur Lapalisse est mort », dans lequel il parle de lui à la troisième personne du singulier : « [r]econnoissez-le à ses pleurs, / Encor plus à sa culotte »[27]. Par le costume et par le langage, Arlequin se dépouille à cet instant de ses oripeaux de faux roi et revêt, ce faisant, sa véritable identité.

Le statut de l'image en question

13 Ces scènes de dévoilement sont assez fréquentes dans les frontispices de l'anthologie : on en trouve dans *Arlequin traitant* (fig. 2), *Arlequin, sultane favorite* (fig. 3) ou encore *Arlequin Colombine* (fig. 4).

Figure 2.



Frontispice d'*Arlequin traitant*, estampe en taille-douce, dans Lesage Alain-René et d'Orneval Jacques-Philippe, *Le Théâtre de la foire, ou l'Opéra comique*, Paris : Ganeau, 1721, t. 2, p. 132.

Crédit : F. Poilly / gallica/bnf.fr

Figure 3.



Frontispice d'*Arlequin, sultane favorite*, estampe en taille-douce, dans LESAGE Alain-René et D'ORNEVAL Jacques-Philippe, *Le Théâtre de la foire, ou l'Opéra comique*, Paris : Ganeau, 1721, t. 1, p. 176.

Crédit : Munich, Bayerische Staatsbibliothek, licence NoC-NC 1.0

Figure 4.



Frontispice d'*Arlequin Colombine*, estampe en taille-douce, publié pour la première fois dans Lesage Alain-René et d'Orneval Jacques-Philippe, *Le Théâtre de la foire, ou l'Opéra comique*, Paris : Ganeau, 1721, t. 2, p. 97.

Crédit : Stépahane Lojkine / Utpictura18

14 Elles intéressent particulièrement Lesage et d'Orneval, parce qu'elles conjuguent leur intérêt avoué pour l'intrigue et le contenu fictionnel des pièces qu'ils présentent, tout en valorisant, en sourdine, le caractère spectaculaire de la performance grâce à la congruence ente texte et image. En se proposant de ne retenir que les pièces « qui ont plû par le merite de leur propre fond »[28], les auteurs du recueil ont pour objectif de mettre en valeur la construction dramatique des intrigues. Mais les scènes de dévoilement, du type de celle qui figure sur le frontispice d'*Arlequin roi de Serendib*, possèdent justement un précieux atout : celui de mettre en avant à la fois l'efficacité de l'intrigue et l'efficacité visuelle de la représentation. En laissant voir

au spectateur et au lecteur son costume d'Arlequin, ce dernier dévoile ce qu'il est irréductiblement : un type de comédie. L'illusion est ainsi rompue. Nous n'avons pas sous les yeux le roi de Serendib, mais Arlequin qui joue pour l'occasion au roi de Serendib : le prétexte fictionnel de la représentation est exhibé en tant que tel. Évidemment, le lecteur est complice de ce dévoilement qui n'en est pas vraiment un ; dès le départ, il sait qu'il d'agit bien d'Arlequin, puisque c'est ce qu'indique le titre de la pièce. Cette complicité fait partie intégrante du code de la représentation iconographique. Or, cette monstration du code qui régit la représentation (un personnage type jouant un autre personnage) est transposable au frontispice lui-même : nous n'avons pas tant sous les yeux une image de la représentation d'*Arlequinroi de Serendib* qu'une mise en scène de l'image elle-même. Ainsi, le rideau que l'on aperçoit en haut du frontispice appartient et n'appartient pas à la scène : il lui appartient si l'on interprète cet élément d'après une lecture documentaire – cette lecture est possible et valide. Mais il ne lui appartient pas si l'on considère qu'il découvre le frontispice en tant que scène, comme pour mettre en garde le lecteur contre l'illusion iconographique, transposition de l'illusion dramatique. En juxtaposant deux modes de représentation iconographique différents, voire opposés, les forains exhibent le caractère codifié de la représentation iconographique elle-même : irréductible à un seul mode de lecture, l'image résiste à toute interprétation qui serait trop hâtive ou trop tranchée. Les angelots sont un peu enfants, un peu *putti* ; le cadre est un peu écriteau, un peu cartouche allégorique. Ils sont peut-être même les deux en même temps, sans être complètement l'un ni complètement l'autre. Le lecteur est ainsi un double du spectateur postulé par le recueil : il est appelé à mettre en doute la représentation qui s'offre à lui en y croyant et en n'y croyant pas complètement. Ce faisant, l'image semble se mettre en scène elle-même : il y a une véritable mise en abyme de la représentation, par laquelle l'image ne représente pas seulement la scène de théâtre ni une scène particulière au sein de l'intrigue, mais questionne son propre statut figural. Mis en spectacle, l'acte de représentation devient source de jeu. Et c'est peut-être là que réside le plaisir du lecteur.

15 Le plaisir du lecteur, mais aussi l'éveil de son intelligence, définissent à eux deux la réception programmée par *Le Théâtre de la Foire*. Le

décodage des frontispices, qui implique de mettre en dialogue l'image et le texte pour dévoiler l'illusion, apparaît comme la condition de possibilité d'un jugement autorisé : en plaçant le lecteur dans une attitude critique, il sollicite sa sagacité tout en lui procurant du plaisir. Le jeu avec l'illusion, dont j'ai parlé plus haut, est rendu possible par le cadrage particulier de ces frontispices : cadrage de l'image, qui montre l'artifice en dévoilant le rideau de scène, et cadrage symbolique, qui donne un cadre de réception au public en déterminant une herméneutique de l'image. Le lecteur, en effet, se trouve dans une position centrale idéale. Contrairement au spectateur de théâtre qui n'est jamais bien placé parce que, nécessairement, la multitude des points de vue possibles sur la scène rend sa position dans la salle toujours imparfaite et sa vision inévitablement partielle, le lecteur qui regarde les frontispices ne pourrait pas occuper une meilleure position. Et ce, pour la simple raison que le frontispice est toute l'image : il n'y a rien à voir hors du cadre, il n'existe pas d'espace dissimulé à la vue. Cette position parfaite a fort à voir avec la position surplombante du prince, selon l'œil duquel s'organise toute la perspective idéale dans les scénographies à l'italienne (qui ne sont pas celles des théâtres de la foire), mais aussi avec celle du juge, dans laquelle Lesage et d'Orneval placent les lecteurs, censés « juger des pieces de l'Opera Comique [29] » à partir de l'anthologie : « qu'il nous soit permis d'en user avec vous comme une Partie dont on va juger le procès, en use avec ses Juges [30] », déclarent-ils dans la préface. Le juge n'est équitable que dans la mesure où il voit tout, embrasse tout, et où aucune partie des faits ne lui est cachée. Or, une telle constitution du lectorat en juge est le soubassement de l'ambition littéraire que les deux auteurs nourrissent pour leur théâtre. En effet, la lecture des pièces est considérée au moins depuis La Mesnardière comme un critère d'évaluation essentiel pour formuler un jugement juste : le brouhaha des salles de spectacle, la présence de cabales, l'échauffement collectif des esprits, mais aussi la séduction supposée inhérente à la performance des acteurs sont perçus comme des obstacles à la constitution d'un avis éclairé. L'éblouissement et l'excitation générale des esprits sont réputés nuire à l'exercice de la raison, si bien que l'on ne pourrait juger correctement d'une pièce que dans son cabinet de lecture, dont le calme permet à l'intelligence et au discernement de s'épanouir pleinement. Mais c'est là, évidemment, une exigence de

théoriciens du théâtre plus qu'une aspiration de dramaturges. Nombre d'auteurs forains, d'ailleurs, aiment à cultiver le jugement à chaud du spectateur, qui se voit souvent encouragé dans la manifestation directe de ses opinions [31]. C'est donc depuis une perspective renversée, eu égard à la réception que défendent traditionnellement les forains dans leur pratique théâtrale, que Lesage et d'Orneval programment la réception du *Théâtre de la Foire*. Non seulement il ne s'agit plus de juger à partir de la représentation, mais en outre cette dernière se voit suspectée de favoriser des pièces en dépit de la médiocrité de leur fond, grâce à l'art des comédiens. C'est bien un jugement de « réflexion [32] » qu'appellent de leurs vœux les deux auteurs : sans lui, les théâtres de la foire ne peuvent espérer rester dans les mémoires ni légitimer l'existence de ce « monument » qu'est censée constituer l'anthologie.

Un monument à l'Opéra-Comique ?

16 La dimension allégorique du frontispice, que j'ai tenté de faire apparaître, a partie liée avec ce que j'ai appelé l'ambition monumentale du recueil, sur laquelle il est temps de revenir. En prétendant « laisser à l'avenir un monument [33] » qui rende compte de ce que le théâtre de l'Opéra-Comique a été, Lesage et d'Orneval placent leur anthologie sous le signe du deuil, perspective que confirme le frontispice inaugural (fig. 5).

Figure 5.



Frontispice inaugural, estampe en taille-douce, dans LESAGE Alain-René et D'ORNEVAL Jacques-Philippe, *Le Théâtre de la foire, ou l'Opéra comique*, Paris : Ganeau, 1721, t. 1, n.p.

Crédit : Munich, Bayerische Staatsbibliothek, licence NoC-NC 1.0

17 Or, une telle figuration n'est pas isolée, puisqu'on trouve dans les différents tomes de l'anthologie quelques pièces qui traitent de la mort de la Foire : c'est le cas des *Funérailles de la foire* et du *Rappel de la foire à la vie*, auxquelles il faut ajouter *La Fausse-foire*, dont le frontispice représente lui aussi un tombeau (fig. 6).

Figure 6.



Frontispice de *La Fausse-foire*, estampe en taille-douce, dans Lesage Alain-René et d'Orneval Jacques-Philippe, *Le Théâtre de la foire, ou l'Opéra comique*, Paris : Ganeau, 1721, t. 4, p. 353.

Crédit : Munich, Bayerische Staatsbibliothek, licence NoC-NC 1.0

18 La citation latine qui figure sur le tombeau du frontispice général du recueil est tirée des *Métamorphoses* d'Ovide : « non illa loco nec origine gentis clara, sed arte, fuit », c'est-à-dire « elle n'était célèbre ni par son rang, ni par son origine familiale, mais par son art » [34]. Cette phrase, qui caractérise Arachné chez Ovide, est ici transposée à la foire. La citation dit certes la médiocrité de la naissance, mais, grâce à la mention de « l'art » et par le seul fait qu'elle est tirée d'Ovide, elle hisse l'opéra-comique au rang de genre supérieur, dans un clin d'œil amusé à un auteur et à une œuvre qui sont eux-mêmes des monuments classiques. On remarque des points communs entre le frontispice général du recueil et celui de *La Fausse-foire* : quoique le tombeau de l'estampe inaugurale soit plus imposant, l'effigie

accoudée sur le monument est dans les deux cas une femme, au chevet de laquelle on reconnaît les personnages italiens (notamment Arlequin, Scaramouche entièrement vêtu de noir, Mezzetin et Polichinelle avec sa bosse). Ces quelques pièces, qui distillent au long du recueil les représentations d'une Foire morte ou mourante, créent une véritable dramaturgie interne, et ce d'autant plus que les comédies sont classées par ordre chronologique : le lecteur qui lit cursivement l'anthologie est ainsi témoin des morts et des renaissances successives de la Foire, au gré des coups de boutoir plus ou moins violents que lui infligent les théâtres officiels que sont la Comédie-Française et la Comédie-Italienne [35]. Mais, si des interdictions et des censures ont régulièrement frappé les théâtres forains (ce que Lesage et d'Orneval s'attachent à souligner), la constitution de cette anthologie leur permet de reprendre en main le destin de l'Opéra-Comique, ou plutôt de mettre en scène cette reprise en main : à présent que ce dernier est bel et bien mort, à les en croire, il ne peut plus être écrasé par les théâtres concurrents. L'ennemi a gagné ; l'Opéra-Comique est terrassé. Mais voilà : il est mort… et il n'est pas mort, car Lesage et d'Orneval lui offrent une seconde vie par ce recueil. S'il doit perdurer, il perdurera dans les mémoires, malgré la Comédie-Française et la Comédie-Italienne, grâce aux arrêts favorables des lecteurs qui ne manqueront pas d'être éclairés et autorisés par le discernement, la raison et la justesse dont ils procéderont. Cet ultime sursaut, tel qu'il est présenté dans la préface, est destiné à devenir éternel : il doit tout aux jugements du public des lecteurs, désormais pleinement légitimes et durables, puisqu'ils ne sont plus le fruit de l'enthousiasme passager de spectateurs séduits par la chaleur éphémère de la performance. Cette visée sert un autre objectif, plus pragmatique et instrumental, puisqu'il s'agit aussi de profiter de la disparition (momentanée) de l'Opéra-Comique pour faire un coup éditorial. Il y a un vivier d'acheteurs potentiels, public frustré de ne plus avoir pu voir des spectacles produits par les Italiens, quelques années encore avant la publication du recueil, et nostalgique d'une période passée, celle de la première troupe italienne, partie en 1697. La fonction monumentale est d'autant plus efficace qu'il y a un vide en matière de production foraine, dont il s'agit de tirer profit sur le marché de l'édition. Le secteur de l'édition des œuvres théâtrales en général est alors particulièrement dynamique, en particulier pour les œuvres qui

comportent des illustrations et qui sont parfois de véritables objets de luxe. Ce mouvement accompagne l'importance croissante accordée au rôle du dramaturge et à l'établissement d'un texte faisant autorité : le théâtre de la foire profite de cette dynamique pour se tailler une place de choix.

19 En dotant, par le biais de la représentation allégorique, la Foire d'un corps et en donnant à voir le deuil des comédiens, les deux auteurs construisent une fiction de nostalgie, en partie burlesque, de cette première époque de l'Opéra-Comique. Le monument qu'ils édifient en son souvenir est ce tombeau allégorique, représenté par deux fois sur les frontispices. Plus encore : allégorie dans l'allégorie, le recueil lui-même se présente un peu comme un tombeau. L'ouvrir, c'est redonner vie à l'Opéra-Comique ; lire les pièces qui le composent, c'est participer à une commémoration. L'ouvrage semble être conçu dans le but de perfectionner la réputation du théâtre de la foire, comme si, pour redorer son blason, il fallait fabriquer une image inédite : celle d'une Foire morte. L'opéra-comique est ainsi hissé à la hauteur des genres nobles de la comédie et de la tragédie classiques, canonisés par l'histoire littéraire :

> « [n]ous ne prétendons point [...] soûtenir que nos Piéces sont parfaites dans leur genre. Quel Theâtre a jamais été dès son commencement ce qu'on l'a vû devenir dans la suite ? Qu'est-ce que c'étoit que les Tragedies & les Comedies Françoises avant Corneille & Moliere ? Mais si l'Opera Comique, quand on l'a fermé, n'étoit pas encore parvenu à son degré de perfection, il y tendoit du moins. On peut dire qu'il commençoit à interesser les honnêtes-gens, qui trouvoient dans ce Spectacle un ingenieux mêlange de tous les autres ensemble. Aussi n'a-t-il point fini faute de Spectateurs »[36].

20 Lesage et d'Orneval ont soin de prévenir toute réserve du public en soulignant que le genre de l'opéra-comique plaisait en son temps et qu'il a été brutalement interrompu dans sa progression. Pourtant, c'est plutôt à une parodie de commémoration que le lecteur a affaire. La parenté de la foire avec la tragédie est encore renforcée, dans le dispositif iconographique, par le fait que l'une des images topiques, par lesquelles est habituellement incarnée la tragédie dans les comédies métathéâtrales de la foire, est une Melpomène languissante, souffreteuse, au bord de la tombe[37]. Rattacher la foire à

cette image de la mort et du deuil est assurément un clin d'œil complice jeté aux lecteurs : c'est une manière burlesque de s'associer, par l'imaginaire, à la tragédie, tout en rappelant le rapport parodique que les forains entretiennent avec cette image. La Foire mourante, c'est la Foire qui joue la tragédienne. Le jugement avisé du lecteur doit lui permettre de voir que les personnages endeuillés exhibent leur travestissement, exactement comme Arlequin dans le frontispice d'*Arlequinroi de Serendib*. C'est par exemple le cas dans l'estampe qui précède les *Funérailles de la foire*. Quoiqu'elle représente des personnages éplorés, elle met elle-même à distance la tristesse et le deuil. Comme le précise Françoise Rubellin : « [s]i l'on considère [...] ce que l'on pourrait appeler la scénographie de la gravure, on observe que le sujet narratif est doublé d'une évocation parodique du célèbre rite funéraire de l'opéra Alceste de Quinault et Lully [38] ». En outre, « le personnage d'Arlequin, qui incarne l'Opéra, rend la tristesse générale invraisemblable. La parodie fait sourire : le zanni devient noble avec son casque à plumes, sa cape, sa cuirasse, son costume romain et ses doubles manchettes [39] ». Les personnages du frontispice, explicitement, voire grossièrement travestis, parodient les rites funéraires tels qu'ils pouvaient être représentés à l'Opéra et à la Comédie-Française.

21 On peut se demander, dès lors, si cette fiction de monument, quoiqu'elle semble procéder d'une posture d'humilité, ne révélerait pas en creux toute l'ambition que nourrissent d'Orneval et Lesage pour eux-mêmes. Comme ils sont les auteurs presque exclusifs (avec Fuzelier) de toutes les pièces contenues dans les tomes 1 à 9 [40], ce qu'ils ont soin de ne pas souligner et ce qui fait beaucoup relativiser la diversité des productions foraines présentées dans cette anthologie, la référence faite à Molière et à Racine n'est pas anodine. Si les théâtres concurrents n'avaient pas étouffé l'Opéra-Comique, les deux auteurs seraient peut-être, en 1721, à ce genre ce que Molière est à la comédie et Racine à la tragédie. Le monument que constitue ce recueil est peut-être élevé moins à la mémoire de l'Opéra-Comique qu'à celle des auteurs de l'anthologie eux-mêmes, qui mettent symboliquement en scène leur mort en tant qu'auteurs et organisent ainsi leur propre postérité. C'est sans doute encore plus le cas pour Lesage que pour d'Orneval, en conflit ouvert avec la Comédie-Française depuis que la compagnie a brutalement retiré *Turcaret* de

l'affiche en février 1709, après seulement sept représentations [41]. Lesage se tourne alors vers la foire, dont il devient un auteur à succès. Par la constitution de cette anthologie monumentale, il tient sa vengeance. Il empiète sur l'un des apanages traditionnels du répertoire élevé, à savoir l'impression de luxe, ordinairement réservée aux œuvres littéraires les plus reconnues, et – ultime pied de nez – se permet de surcroît de parodier encore, tout en finesse, par le dispositif iconographique lui-même, le grand genre [42].

*

22 En envisageant la double logique qui sous-tend les représentations iconographiques du *Théâtre de la Foire*, documentaire (avec toutes les réserves que ce terme appelle) et allégorique, j'ai été amenée à concevoir le frontispice comme le lieu privilégié où se cristallise l'intention monumentale revendiquée par Lesage et d'Orneval dans leur préface. Il ne pourrait y avoir de monument sans fabrication de ce qui se donne, au moins partiellement, pour la fabrique d'un document sur la genèse de l'opéra-comique : les frontispices ont ceci de commun avec les partitions des vaudevilles qui se trouvent rassemblées à la fin du recueil qu'ils constituent une mise en scène des traces de la dimension performancielle disparue de ces pièces. Mais il ne saurait non plus y avoir de monument sans la dimension allégorique de l'image, qui la libère d'une simple fonction illustrative : en définissant par l'image une éthique de réception et, surtout, en peignant la Foire sous les traits d'une femme morte ou mourante, Lesage et d'Orneval donnent chair à l'esprit du théâtre qu'ils commémorent.

23 Cette intention monumentale est pour le moins ambivalente. Car la construction de cette nostalgie est en partie un jeu : celui d'une Foire qui se met elle-même en scène, à l'instar de la Comédie-Française et des auteurs qui y sont vénérés, et qui n'attend que l'œil sagace du lecteur pour rire de ce qui ne serait que la représentation d'un deuil et le simulacre d'une déploration. Et cependant, le frontispice tente de classiciser ce théâtre : en cela, on pourrait dire que l'édition monumentale de l'opéra-comique prend ses distances avec l'esprit de la foire. Mais dans la mesure où elle s'attache à susciter un renouvellement de forces vitales par la célébration de la mort, dans

une sorte de perspective carnavalesque, tout en concurrençant le théâtre institutionnel sur son propre terrain, celui d'une édition prestigieuse, elle relève pleinement de la culture foraine. L'ambiguïté et l'indécidabilité propres à ce recueil, qui créent du jeu dans la réception en laissant à la discrétion du lecteur une interprétation ouverte, résident précisément dans cette dialectique entre tendances foraines et anti-foraines, relevant d'une culture marginale, en même temps assumée et regrettée.

NOTES

1 Cet article est issu d'une communication donnée à l'occasion du colloque « Représentation(s). Cultures visuelles des spectacles marginaux XVIIIe-XIXe s. », organisé par Valentina Ponzetto, Jennifer Ruimi et Camilla Murgia, 12-13 novembre 2020, Lausanne, en ligne.

2 Evaristo Gherardi, *Le theatre italien, ou Le recueil de toutes les scenes françoises qui ont esté joüées sur le theatre italien de l'Hostel de Bourgogne*, Paris, J.-B. Cusson & P. Wiite, 1700 [1694], https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1339588/f1.item.

3 Sur cette histoire, voir Catherine Ramond, *Le théâtre français de 1715 à 1757. Du classicisme aux Lumières*, Paris, Honoré Champion, 2025, p. 17-24.

4 Emanuele De Luca et Andrea Fabiano (dir.), *L'apothéose d'Arlequin. La Comédie-Italienne de Paris : un théâtre de l'expérimentation dramatique au XVIIIe siècle*, Paris, Sorbonne Université Presses, 2023, p. 6.

5 Voir Anastasia Sakhnovskaia-Pankeeva, « De l'ancienne troupe de la Comédie-Italienne à la nouvelle : une parenthèse provinciale et foraine », dans Emanuele De Luca et Andrea Fabiano (dir.), *op. cit.*, p. 17-33.

6 Voir Emanuele De Luca et Andrea Fabiano (dir.), *op. cit.*

7 Sur le rôle des auteurs et de l'auctorialité dans le théâtre italien, voir par exemple *ibid.*, p. 147-234.

8 Martine De Rougemont, « La théâtralité relève-t-elle du visible ? Questions sur l'illustration théâtrale », dans Christopher Balme, Robert Erenstein, Cesare Molinari (dir.), *European theatre iconography*, Rome, Bulzoni, 2002, p. 137. À noter que le premier article de Martine de Rougemont sur l'iconographie théâtrale date de 1981 : « Deux images d'un théâtre ou l'Image du Théâtre », *Quaderni di teatro*, n° 11, 1981, p. 51-66. Pour

une mise au point sur l'historiographie de l'iconographie théâtrale et les travaux fondateurs de Martine de Rougemont, Cesare Molinari et Robert Erenstein, voir Maria Inès Aliverti, « Chercheurs d'images », dans Gilles Declercq et Jean De Guardia (dir.), *Iconographie théâtrale et genres dramatiques : mélanges offerts à Martine de Rougemont*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2008.

9 Julie Anne Plax, « Theatrical Imagery and Visual Conventions », dans Valérie Worth-Stylianou, Mark Bannister (dir.), *Actes du 2nd colloque Cesar (Spectacles sous l'Ancien Régime)*, 2006, https://cesar.huma-num.fr/cesar2/conferences/cesar_conference_2006/Plax_paper06.html (consulté le 25 avril 2021).

10 Evaristo Gherardi, *op. cit.*, « avertissement » [n.p.].

11 Alain-René Lesage, Jacques-Philippe d'Orneval, *Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra comique. Tome 1*, Paris, Ganeau, 1721, « préface des auteurs » [n.p.].

12 *Ibid.*, « préface des auteurs » [n.p.].

13 « Le seul titre de *Theâtre de la Foire* emporte une idée de bas & de grossier, qui prévient contre le Livre », *ibid.*

14 Voir Roger Portalis, *Les Dessinateurs d'illustration au dix-huitième siècle. Deuxième partie*, Paris, Damascène Morgand et Charles Fatout, 1877, p. 663.

15 Michael Hawcroft montre que l'histoire des frontispices de théâtre est marquée, dans la seconde moitié du XVIIe siècle, par « une réduction substantielle de la place occupée par l'élément architectural et par les informations sur l'éditeur », ainsi que par « une proportionnelle augmentation de celle occupée par la représentation du sujet des pièces » (Michael Hawcroft, « Le théâtre français du XVIIe siècle et le livre illustré », dans Larry F. Norman, Philippe Desan, Richard Strier (dir.), *Du spectateur au lecteur : imprimer la scène aux XVIe et XVIIe siècles*, Fasano/Paris, Schena editore/Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, p. 320).

16 Alain-René Lesage, Jacques-Philippe d'Orneval, *op. cit.*, p. 2.

17 *Ibid.*, p. 38.

18 *Ibid.*, p. 40.

19 Sur la manière dont Chauveau rompt, dans ses éditions de théâtre, avec le frontispice comme représentation romanesque au profit d'une représentation scénique, voir Julie Anne Plax, *op. cit.* Que soient ici remerciées Pauline Beaucé et Françoise Rubellin pour cette référence

qu'elles m'ont indiquée. Cet article a bénéficié de leurs précieux conseils, ainsi que de ceux de Jennifer Ruimi, que je remercie chaleureusement aussi.

20 Guy Spielmann, « Problématique de l'iconographie des spectacles sous l'Ancien Régime : une étude de cas à partir des frontispices du *Théâtre de la Foire* (1721-37) », *Revue d'Histoire du théâtre*, nº 237, 2008, p. 77.

21 *Ibid.*, p. 78.

22 Sur les différentes lectures, iconiques ou illusionnistes, que l'on peut faire des représentations des rideaux dans les frontispices de l'anthologie de Gherardi et de celle de Lesage et d'Orneval, voir Julie Anne Plax, *op. cit.*

23 On note une différence importante dans la représentation des éléments de scène dans les frontispices entre le recueil de Gherardi et celui de Lesage et d'Orneval : dans l'édition du *Théâtre italien* publié en 1700, sont très souvent représentés les lustres garnis de bougies qui descendent des cintres, ce qui n'est pas le cas dans *Le Théâtre de la Foire*.

24 Alain-René Lesage, Jacques-Philippe D'Orneval, *op. cit.*, p. 3-4.

25 Beaucoup de zones d'ombre subsistent quant aux conditions de représentation réelles des pièces à écriteaux. Voir l'article de Pauline Beaucé, « Jouer le double jeu : pièces par écriteaux et autoparodies théâtrales au XVIIIe siècle en France », *Horizons/Théâtre*, nº 8-9, 2017, p. 42-53, https://doi.org/10.4000/ht.765.

26 Alain-René Lesage, Jacques-Philippe d'Orneval, *op. cit.*, p. 3-4.

27 *Ibid.*, p. 43.

28 *Ibid.*, « Préface des auteurs » [n.p.].

29 *Ibid.*

30 *Ibid.*

31 Je pense notamment aux genres du prologue et de la comédie de spectateurs, qui mettent fréquemment en scène des personnages de spectateurs commentant les pièces. Les compliments d'ouverture, prononcés par les comédiens avant le début de la représentation, appellent également souvent le public à juger et à manifester son opinion. Sur l'imaginaire du spectateur « thermomètre » du spectacle, dans les pièces foraines et italiennes, et notamment chez Fuzelier, Lesage et d'Orneval, je me permets de renvoyer à mes propres travaux, *L'Ennui du spectateur. Thermique du théâtre* (1716-1788), Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 282-304.

32 « On […] a vû tant de mauvaises productions, tant d'obscenitez, que les Lecteurs pourroient d'abord n'être pas favorables à cet Ouvrage : mais la réflexion doit l'arracher au mépris, & détruire le préjugé » (Alain-René Lesage, Jacques-Philippe D'Orneval, *op. cit.*, « préface des auteurs » [n.p.]).

33 *Ibid.*

34 Ovide, *Les Métamorphoses*, VI, 7-8.

35 Sur le rôle que jouent les frontispices du *Théâtre de la Foire ou l'Opéra-comique* dans la représentation de la foire aux prises avec les rivalités théâtrales de l'époque, voir Françoise Rubellin, « Images of theatrical rivalry : Form and function of the fair theater's engraved frontispieces », dans Jeffrey S. Ravel (dir.), *The CESAR/Clark Symposium*, 2008, https://cesar.huma-num.fr/cesar2/conferences/conference_2008/rubellin_08.html (consulté le 18 avril 2020).

36 Alain-René Lesage, Jacques-Philippe d'Orneval, *op. cit.*, « préface des auteurs » [n.p.].

37 Voir Charline Granger, *op. cit.*, p. 398-403.

38 « If we then consider what one could call the scenography of the engraving, we observe that the narrative topic is doubled by a parodic evocation of the famous funeral rite of the opera Alceste by Quinault and Lully » (Françoise Rubellin, *op. cit.*). Sauf mention contraire, les traductions sont de l'autrice.

39 « [T]he character of Arlequin, who incarnates the Opera, renders the general sadness unbelievable. The travesty makes one smile: the zanni becomes noble with his feathered helmet, his cape, his breastplate, his Roman costume, and his double cuffs » (*ibid.*).

40 Le dernier tome du *Théâtre de la Foire*, le tome X, est composé des pièces de Carolet.

41 La pièce ne sera reprise qu'en 1730 à la Comédie-Française.

42 Georges Forestier souligne que l'usage, à partir du xviie siècle, est de produire des frontispices de pièces lors de la fabrication de recueils collectifs d'un même auteur qui « a acquis suffisamment de notoriété pour être jugé digne d'une édition "monumentale", susceptible d'être transmise à la postérité » (Georges Forestier, « Du spectacle au texte : les pratiques d'impression du texte de théâtre au xviie siècle », dans Larry F. Norman, Philippe Desan, Richard Strier (dir.), *op. cit.*, p. 103).

ABSTRACTS

Français

L'article analyse la fonction des frontispices dans le *Théâtre de la Foire ou l'Opéra-Comique* publié par Lesage et d'Orneval entre 1721 et 1737, en montrant comment ces gravures participent à la construction d'une mémoire monumentale pour un théâtre alors non officiel. Au début du XVIIIe siècle, les théâtres forains, installés lors des foires parisiennes de Saint-Germain et Saint-Laurent, se distinguent de la Comédie-italienne, théâtre officiel protégé par le roi. Après l'expulsion des comédiens italiens en 1697, les troupes foraines récupèrent une partie de leur répertoire, donnant naissance à l'opéra-comique, un genre mêlant comédie et vaudevilles. Lorsque Lesage et d'Orneval publient leur anthologie en 1721, le théâtre de l'opéra-comique vient tout juste de rouvrir après trois ans d'interdiction.

Ces gravures, loin de se limiter à un rôle documentaire, participent à la construction d'une fiction monumentale pour un théâtre alors menacé. Ces images ne sont pas des documents au sens strict, mais des constructions qui se substituent au spectacle sans pour autant en être le reflet fidèle. Elles jouent un rôle central dans la volonté des auteurs de distinguer leur démarche de celle de Gherardi, dont le *Théâtre italien* (1694) mettait davantage en avant le jeu des comédiens. Lesage et d'Orneval, eux, cherchent à conférer une dignité littéraire à leur recueil en insistant sur la qualité intrinsèque des pièces, indépendamment de leur succès scénique. Les frontispices, réalisés par François III Poilly d'après les dessins de Jean-Henri-Baptiste Bonnart, articulent deux logiques : une logique documentaire, où les gravures prétendent représenter une fiction des conditions de représentation, et une logique allégorique, où elles interrogent le statut même du théâtre. Le frontispice général du recueil représente un tombeau entouré de personnages italiens en deuil, avec une citation d'Ovide qui élève l'opéra-comique au rang d'art noble. Cette imagerie funéraire, reprise dans des pièces comme *Les Funérailles de la Foire*, crée une dramaturgie interne où la Foire est à la fois morte et ressuscitée par le recueil. Les scènes de dévoilement, comme celle où Arlequin révèle sa culotte sous son costume de roi dans *Arlequin roi de Serendib*, soulignent le caractère construit du théâtre. Le lecteur est invité à décoder une double lecture, à la fois réaliste et symbolique. Lesage et d'Orneval transforment ainsi leur anthologie en un monument qui vise à légitimer l'Opéra-Comique, à concurrencer les théâtres officiels et à créer une postérité pour ce théâtre en s'inspirant des éditions monumentales réservées aux grands auteurs classiques.

Les frontispices ne se contentent pas d'illustrer les pièces : ils cristallisent une tension entre l'héritage forain, marqué par le jeu et l'éphémère, et l'ambition classique de monument et de postérité. Cette ambiguïté permet

aux auteurs de réconcilier deux mondes apparemment opposés, faisant du recueil un objet hybride, à la fois archive et œuvre littéraire. Les frontispices participent activement à la construction d'une identité pour l'opéra-comique, en en faisant un théâtre digne de mémoire et de postérité, tout en jouant avec les attentes du lecteur.

English

This article analyses the role of frontispieces in *Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra-Comique*, published by Lesage and d'Orneval between 1721 and 1737, demonstrating how these engravings contributed to the construction of a monumental memory for a theatre that was, at the time, unofficial. In the early 18th century, the fairground theatres, set up during the Parisian fairs of Saint-Germain and Saint-Laurent, stood apart from the Comédie-Italienne, the official theatre protected by the king. Following the expulsion of the Italian actors in 1697, the fairground troupes adopted part of their repertoire, giving rise to opéra-comique, a genre-blending comedy and vaudeville. When Lesage and d'Orneval published their anthology in 1721, the Théâtre de l'Opéra-Comique had only just reopened after a three-year ban. Far from being merely documentary in nature, these engravings contribute to the construction of a monumental fiction for a theatre then under threat. These images are not documents in the strict sense, but constructions that stand in for the performance without being a faithful reflection of it. They play a central role in the authors' desire to distinguish their approach from that of Gherardi, whose *Théâtre italien* (1694) placed greater emphasis on the actors' performances. Lesage and d'Orneval, for their part, sought to confer literary dignity on their collection by emphasising the intrinsic quality of the plays, regardless of their success on stage.

The frontispieces, created by François III Poilly based on drawings by Jean-Henri-Baptiste Bonnart, combine two approaches: a documentary approach, in which the engravings purport to depict a fictionalized account of the conditions of performance, and an allegorical approach, in which they question the very nature of theatre. The general frontispiece of the collection depicts a tomb surrounded by Italian figures in mourning, with a quotation from Ovid that elevates the opéra-comique to the rank of a noble art. This funerary imagery, repeated in plays such as Les Funérailles de la Foire, creates an internal dramaturgy in which the Foire is both dead and resurrected by the collection. Scenes of unveiling, such as the one where Arlequin reveals his breeches beneath his king's costume in *Arlequin roi de Serendib*, emphasize the constructed nature of theatre. The reader is invited to decipher a dual interpretation, both realistic and symbolic. Lesage and d'Orneval thus transform their anthology into a monument aimed at legitimizing the opéra-comique, competing with official theatres, and securing a lasting legacy for this form of theatre by drawing inspiration from the monumental editions reserved for the great classical authors. The frontispieces do more than simply illustrate the plays: they crystallize a tension between the fairground heritage – marked by playfulness and transience – and the classical ambition of monumentality and posterity.

This ambiguity allows the authors to reconcile two seemingly opposing worlds, making the collection a hybrid object, both an archive and a literary work. The frontispieces play an active role in constructing an identity for the opéra-comique, making it a theatre worthy of remembrance and posterity whilst playing on the reader's expectations.

INDEX

Mots-clés

frontispices, foire, opéra-comique, Comédie-italienne, iconographie théâtrale, Lesage (Alain-René), d'Orneval (Jacques-Philippe), Gherardi (Evaristo), allégorie, document

Keywords

frontispieces, fair, opéra-comique, Comédie-italienne, theatrical iconography, Lesage (Alain-René), d'Orneval (Jacques-Philippe), Gherardi (Evaristo), allegory, document

AUTHOR

Charline Granger
CNRS/IRCL
IDREF : https://www.idref.fr/249091968

Ni culture savante ni culture populaire. Le Centre Pompidou, instrument et emblème d'une troisième voie pour les politiques culturelles dans l'après-68

Neither High Culture nor Popular Culture: The Centre Pompidou, Both an Instrument and a Symbol of a Third Way for Cultural Policy in the Post-'68 Era

Nicolas Heimendinger

DOI : 10.35562/theia.710

Copyright
CC BY-NC-SA 4.0

OUTLINE

Démocratiser le musée français
Beaubourg, un exemple de démocratie culturelle ?
  L'affichage d'une rupture avec le légitimisme culturel
  Un populisme culturel en trompe-l'œil
« La culture triste est morte » : une troisième voie entre légitimisme et populisme culturel
  Estomper la frontière entre le musée et son extérieur : le motif de la promenade
  La mise en événement du musée : la fête et le jeu
  Ni légitimisme ni populisme : l'option « révolutionnariste »
L'avant-garde comme stratégie d'action publique
  L'identité artistique de Beaubourg : une avant-garde joyeuse pour une culture démocratique
  « Réinsérer l'art dans la vie » : un mot d'ordre administratif
L'avant-garde, une solution de compromis

TEXT

1 Le Centre Pompidou représente une double rupture dans l'histoire des politiques culturelles en France. Il marque d'abord la reconnaissance, longtemps attendue, apportée par l'État à l'art actuel, jusque dans ses aspects les moins conventionnels. Et il renouvelle, à l'échelle d'une grande institution nationale, la manière de penser le

rapport de l'art au public, à distance des approches de la démocratisation culturelle qui prévalaient pendant la première décennie d'existence du ministère des Affaires culturelles, sous la direction d'André Malraux.

2 Ces deux changements sont le plus souvent analysés séparément, dans des disciplines qui communiquent assez peu : histoire de l'art et muséologie d'une part, histoire et sociologie des politiques culturelles de l'autre. Comme le souligne Richard Leeman, « même si les études de "politique culturelle" abondent chez les historiens, elles ne traitent jamais du champ artistique [1] » et s'attardent plutôt sur d'autres secteurs d'intervention jugés plus significatifs, notamment le théâtre. En outre, historiens, sociologues ou politistes se risquent rarement à analyser les orientations esthétiques poursuivies par les institutions publiques étudiées. Réciproquement, l'histoire de l'art s'aventure peu, traditionnellement, sur le terrain de l'analyse des politiques publiques. L'abondante bibliographie existant sur le Centre Pompidou traite souvent comme des matières séparées les enjeux de politique culturelle qui ont présidé à la conception de Beaubourg et l'histoire des expositions et collections de son musée.

3 Le présent article entend montrer à l'inverse leur co-dépendance, à partir de l'étude de la genèse et des premières années du Centre – et, plus spécifiquement, du Musée national d'art moderne (MNAM) en son sein – du lancement du projet en 1969 au départ de son emblématique premier directeur, Pontus Hultén, en 1981 [2]. En effet, les nouvelles options choisies pour répondre au problème de l'accès du grand public à la création contemporaine n'ont pas été neutres d'un point de vue artistique, mais ont favorisé un certain type d'esthétique, de la programmation du musée jusqu'à l'architecture du bâtiment. Réciproquement, les œuvres présentées au Centre ont dépassé le simple statut de pièces de collection et d'exposition pour nourrir la réflexion des responsables de l'institution sur le rôle social de l'art et du musée.

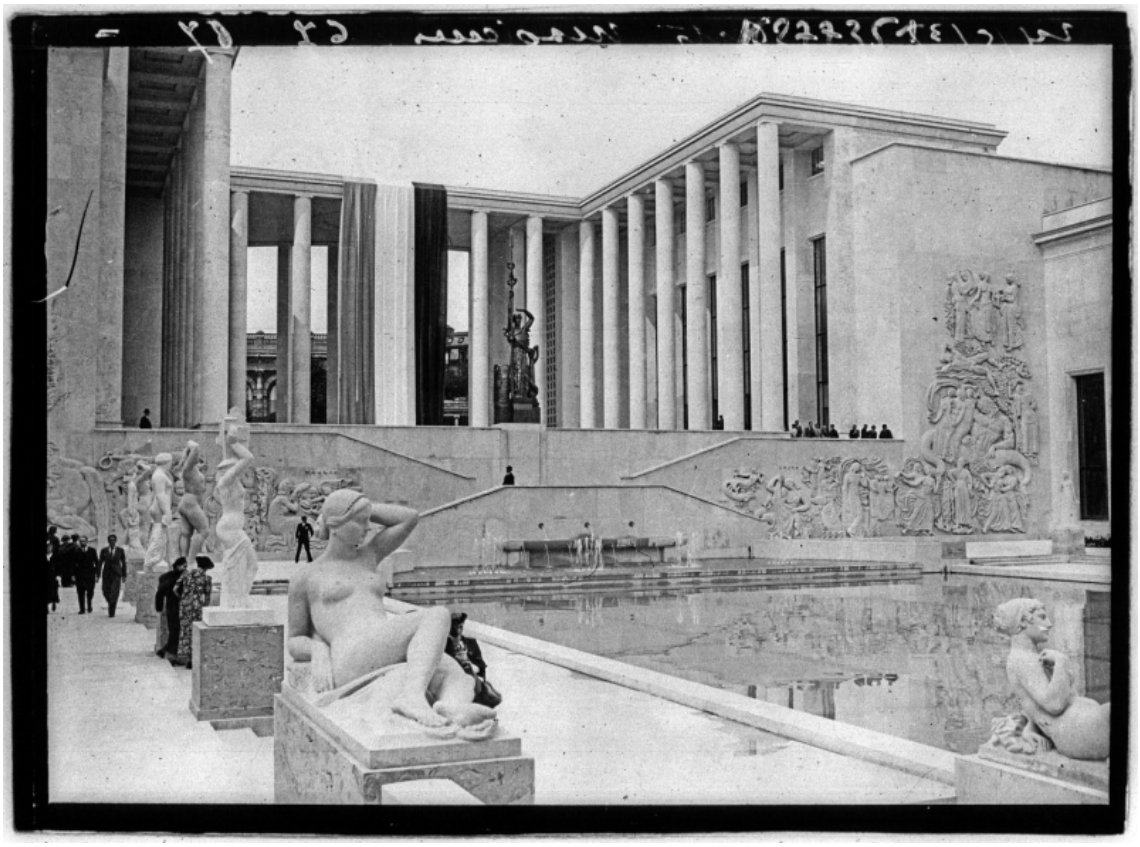
4 Examiner ces influences croisées éclaire l'association *a priori* peu évidente entre institutions publiques et avant-gardes plastiques [3]. Le caractère anti-conventionnel, souvent hermétique ou provocateur de ces dernières semble en effet les rendre peu propices à leur célébration au plus haut niveau de l'État et, en particulier, à leur

intégration aux politiques de démocratisation culturelle. Or, comme entend le montrer cet article, c'est précisément au nom de l'intérêt du public – pourtant peu réceptif aux expérimentations artistiques les plus récentes – qu'ont été promues à Beaubourg les œuvres et les valeurs avant-gardistes.

Démocratiser le musée français

5 Le simple fait d'attribuer à Beaubourg comme objectif prioritaire « d'amener un public nombreux à découvrir l'art contemporain [4] », selon les mots de Georges Pompidou, le distingue de la politique de la création artistique menée au cours de la décennie écoulée. Celle-ci avait en effet relégué au second plan l'impératif de démocratisation culturelle, pourtant affiché comme la priorité du ministère de Malraux. La diffusion de l'art au plus grand nombre s'incarnait dans des institutions, comme les maisons de la culture, où les arts plastiques, *a fortiori* la production la plus récente, n'avaient qu'une place marginale [5], tandis que des initiatives comme la Biennale de Paris, lancée en 1959, ou le Centre national d'art contemporain (CNAC), petit lieu d'exposition ouvert en 1968 à l'initiative du ministère, assumaient de limiter leur action à un public d'initiés, afin de concentrer leurs efforts sur le rattrapage du retard pris par la France en matière de soutien à l'art contemporain [6]. Quant à la fréquentation du MNAM, alors installé au Palais de Tokyo (fig. 1), elle était décevante de l'aveu même de ses responsables (5 à 20 000 visiteurs par exposition à la fin des années 1960) [7] et le musée ne menait aucune action soutenue en direction des publics, son service d'animation ne comprenant qu'une employée à temps partiel, sans local ni matériel [8].

Figure 1.



Les musées d'art moderne du Palais de Tokyo lors de l'Exposition internationale des arts et des techniques, 1937.

Source : gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

6 Autrement dit, les deux objectifs fondateurs du ministère des Affaires culturelles que constituent, aux côtés de la préservation du patrimoine, « la mission de rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité » et celle de « favoriser la création des œuvres de l'art [9] » sont alors poursuivis séparément, à travers des programmes qui ne communiquent guère, du moins dans le cas des arts plastiques. On peut suivre Pierre Bourdieu lorsqu'il déclare, en 1966, qu'en matière de démocratisation de l'art et du musée, « les anciens et les modernes s'accordent pour abandonner entièrement les chances de salut culturel aux hasards insondables de la grâce ou, mieux, à l'arbitraire des "dons" [10] ».

7 Le lancement de Beaubourg à la fin de l'année 1969 change la donne. Un projet de cette ampleur, dans lequel le chef de l'État s'est personnellement impliqué pour en faire la principale vitrine de sa

politique culturelle, ne peut se justifier par le seul soutien aux artistes et doit s'affirmer comme un service rendu à la nation tout entière. « Tous les moyens devront être réunis pour satisfaire la curiosité du public ou pour éveiller son intérêt », affirme en février 1970 le rapport établissant les grands axes du nouveau projet, et « un effort particulier devra être fourni dans ce secteur, jusqu'à présent négligé par nos Musées [11] ».

8 Avant même le changement de rapport à l'art pour lequel Beaubourg est souvent vanté, la simple intégration, dans un musée d'art contemporain, des impératifs de démocratisation érigés en priorité par le ministère des Affaires culturelles dix ans plus tôt constitue donc une première évolution majeure. Dès les débuts du projet Beaubourg, ses concepteurs élaborent une réflexion soutenue sur ce que Germain Viatte, alors jeune inspecteur de la création artistique et futur conservateur du MNAM, appelle « la fonction "information-initiation-éducation-jeu" du musée [12] ». Le Centre met en place dès mai 1974 une cellule manifestation et accueil du public, et développe toute une série de dispositifs inventifs, qui ont fait des émules par la suite, de l'Atelier des enfants de Danièle Giraudy [13] au laissez-passer annuel [14], en passant par le système original des correspondants du musée [15].

Beaubourg, un exemple de démocratie culturelle ?

L'affichage d'une rupture avec le légitimisme culturel

9 Dans le contexte de l'après-68, cependant, une telle mise à niveau des outils de diffusion du MNAM ne peut suffire. Beaubourg doit bien plutôt apparaître comme l'emblème d'une nouvelle phase de la politique culturelle française, se différenciant ostensiblement de la célébration solennelle et idéalisante des vertus de l'art que l'on trouvait dans le discours de Malraux [16]. Le nouveau ministre des Affaires culturelles de 1971 à 1973, Jacques Duhamel, substitue ainsi à une « démocratisation culturelle » jugée trop verticale et descendante la formule de « développement culturel [17] », qui promeut

une vision plus pluraliste et moins dirigiste de l'intervention publique dans les arts : il s'agit, selon Claude Mollard, secrétaire général du Centre Pompidou, d'une « conception sociale de la culture [18] ».

10 C'est pourquoi les premiers responsables de Beaubourg multiplient les signes de rupture vis-à-vis du légitimisme culturel qui a orienté jusqu'alors l'action publique et s'est retrouvé sous le feu des critiques en Mai 68 [19]. Ils affirment sur tous les tons leur volonté de faire du Centre un « lieu véritablement populaire », un « lieu de culture sans examen [20] », capable de toucher, selon la formule popularisée cette année-là par la déclaration de Villeurbanne, les « non-publics [21] ». Tandis que Malraux concevait son action comme un antidote aux corruptions de la culture de masse et rejetait de ce fait toute assimilation de la culture au divertissement et à « l'administration des loisirs » [22], les équipes chargées de la préfiguration de Beaubourg le présentent comme lieu de « loisir permanent », « non seulement ouvert, mais agréable [23] » et empruntent même le langage du consumérisme contemporain : « Avec Beaubourg le temps des temples culturels prend fin. Arrivent les grandes surfaces largement ouvertes au public [24] ». N'étant guère suivie de grande entreprise commerciale, en dehors des très ordinaires restaurant et librairie du musée, cette métaphore de la « grande surface [25] », qu'affectionne également le premier président du Centre, Robert Bordaz, recouvre surtout une volonté de distinction populiste provocatrice par rapport à la culture savante promue jusqu'alors de manière assez exclusive dans les discours officiels.

11 Dans le même esprit, Bordaz et ses équipes prennent leurs distances vis-à-vis du modèle de diffusion unidirectionnel d'une expertise d'État, sur lequel reposait pour l'essentiel le projet de démocratisation culturelle malrucien. Beaubourg, proclament-ils, ne veut pas « être une machine apportant à sens unique la bonne parole des "sages" au public [26] ». Affirmant une nécessité, bien dans l'air du temps, de « participation du public à l'œuvre créatrice des artistes [27] », ils entendent « non seulement laiss[er] les visiteurs libres, mais [faire] tout pour développer cette liberté [28] ». On trouve ainsi, sous la plume de hauts fonctionnaires pourtant peu suspects de gauchisme soixante-huitard, les thèmes d'une « critique artiste [29] » aux accents libertaires : le Centre doit manifester « le refus de conditionner ces

masses, de les enfourner dans un microcosme culturel qui résumerait et condenserait tout ce que recèle de pesant, de contraignant, d'oppressant, de "déshumanisant" l'univers dont ils viennent [30] ».

12 Au rejet du pouvoir exercé par les experts désignés de la culture savante s'ajoute la critique des hiérarchies culturelles, des classements et des exclusions sociales qui en résultent. C'est l'un des objectifs que doit remplir la pluridisciplinarité du Centre. Elle vise d'abord à produire, sur un plan purement quantitatif, un « effet multiplicateur [31] » : la réunion à Beaubourg de différentes institutions – le MNAM, la Bibliothèque publique d'information (BPI), le Centre de création industrielle (CCI) et l'Institut de recherche et coordination acoustique/musique (Ircam) – ne doit pas simplement additionner leurs publics respectifs, mais apporter le public de l'une à l'autre et, grâce à la publicité accrue offerte par un projet d'une telle ampleur, leur permettre de toucher de nouveaux segments de la population.

13 Cette pluridisciplinarité a ensuite une vocation didactique, que l'on trouvait déjà dans le modèle de « musée synthétique [32] » proposé par Jean Cassou, premier directeur du MNAM entre 1947 et 1965, et dont les grandes expositions internationales qui scandent les premières années du Centre (« Paris-New York » en 1977, « Paris-Berlin » en 1978, « Paris-Moscou » en 1979) sont à certains égards les héritières [33]. La mise en relation des différents types de productions artistiques, intellectuelles, techniques, industrielles d'une même époque doit multiplier les clefs d'accès pour le public et faciliter la compréhension des œuvres par des effets de contextualisation. Mais elle vise également, dans le cas de Beaubourg, à une mise en cause des hiérarchies culturelles qui sous-tendent ces séparations disciplinaires, comme l'affirme le préambule au concours architectural lancé en 1970 :

> Cette décision [d'édifier à Beaubourg un centre consacré à l'art contemporain] prend une singulière valeur au moment même où la notion traditionnelle de l'Art et même celle de la Culture semblent mises en question. […] La conjonction en un même lieu du livre, des arts plastiques, de l'architecture, de la musique, du cinéma, de la création industrielle […] doit permettre de faire saisir au plus grand public qu'en dépit des apparences de liberté qu'affecte la création,

> l'autonomie, la hiérarchie des expressions de l'art sont fictives et qu'il existe entre les formes actuelles et les rapports de production dans la société, un lien profond [34].

La « circulation horizontale » d'une discipline artistique à l'autre est donc aussi le moyen de franchir les séparations « verticales » entre niveaux culturels, pour reprendre l'image de Louis Pinto [35].

Un populisme culturel en trompe-l'œil

14 Il faut pourtant se défier de ce discours affiché par les concepteurs du Centre, trop souvent pris pour argent comptant. Au début des années 1970, le langage de la démocratie culturelle est dans l'air du temps et s'en réclamer semble, pour les responsables d'un projet public comme Beaubourg, aussi nécessaire que flatteur. Il sert en effet une autoreprésentation positive, populaire, novatrice et même légèrement transgressive, qui peut séduire des hauts fonctionnaires dont le choix d'intégrer les équipes du Centre, au détriment de carrières administratives plus conventionnelles, tient à leur identification à des valeurs modernes et libérales. Dans les faits cependant, ce discours s'avère, dans une large mesure, un affichage sans traduction concrète et contredit même, en bien des points, le contenu et le fonctionnement réels du Centre.

15 D'une part, loin de remettre en cause l'autorité des experts, Beaubourg est, de sa préfiguration jusqu'à sa mise en fonction, entièrement fondé sur celle-ci. Si la coopération des futurs « utilisateurs » du Centre – c'est ainsi que l'on désigne le MNAM, le CNAC, la BPI, le CCI et l'Ircam – est parfois présentée dans les termes participationnistes en vogue dans l'après-68 [36], elle réunit seulement les dirigeants des institutions concernées et n'inclut aucune représentation de leur public, actuel ou potentiel. Même Richard Rogers, alors jeune architecte engagé, pour qui l'« une des clés de l'éventuelle réussite de ce centre serait le concept de "participation" », envisage celle-ci surtout comme « une forme d'interactivité entre les visiteurs et les différentes animations artistiques [37] », définition réductrice qui n'entretient plus qu'un lien très lâche avec le sens originel que donnaient les nouvelles doctrines d'action culturelle à cette notion : non pas simplement l'encouragement à une attitude curieuse et mobile du public, par

opposition à la réception passive et statique associée aux œuvres traditionnelles, mais la contribution aux choix et au fonctionnement des institutions culturelles de la part de leurs destinataires eux-mêmes – ou, du moins, la prise en compte de leurs attentes effectives.

16 D'autre part, la pluridisciplinarité du Centre est axée sur le livre, les arts plastiques, le design et la musique expérimentale et n'inclut aucun domaine de la culture populaire. « Beaubourg n'est pas précisément un produit "grand public" », admet un document interne en 1975, « c'est même intrinsèquement un produit élitaire, compte tenu des comportements culturels actuels [38] ». « Comment rapprocher le créateur des besoins du public et comment amener le public à comprendre et aimer la recherche des créateurs [39] ? », s'interroge un rapport sur Beaubourg en 1974. Si elle est rarement exprimée de manière ouverte, l'inquiétude des responsables du Centre est donc bien réelle face à un projet tiraillé entre « reproduction des hiérarchies culturelles » et « dénégation de ces mêmes hiérarchies au nom des valeurs idéologiques de démocratie [40] ».

17 Entre la voie légitimiste, désormais jugée inacceptablement élitiste, et la voie populiste, qu'un centre bâti autour de l'art contemporain ne peut espérer réaliser pleinement, Beaubourg doit donc trouver un troisième terme.

« La culture triste est morte » : une troisième voie entre légitimisme et populisme culturel

18 La traduction la plus visible de cette recherche d'une troisième voie passe par l'ajustement de toutes les composantes du Centre, de sa programmation à son architecture, à un idéal de visite gaie, divertissante, légère, relâchée – « pas trop emmerdante [41] », selon les mots de Pontus Hultén – qui est restée d'autant plus attachée à l'image du Centre Pompidou qu'elle contrastait avec le sérieux quelque peu emphatique de la culture promue par Malraux. « La culture triste est morte [42] », déclare l'un des documents de

préfiguration de Beaubourg, qui s'inscrit là dans les pas d'expériences muséographiques internationales pionnières, à commencer par celles de Hultén lui-même, qui dirigeait le Moderna Museet de Stockholm avant d'être appelé à Paris. C'est sur ce modèle suédois fondateur que s'appuie ainsi en 1972 l'importante revue *Museum*, éditée par l'Unesco, pour réclamer l'adoption par les musées d'art contemporain d'un certain « sens de l'amusement, du jeu et du plaisir », afin d'éviter qu'ils « ne deviennent jamais trop solennels, trop consciemment convaincus de leur propre importance, trop monolithiques et intimidants [43] ».

Estomper la frontière entre le musée et son extérieur : le motif de la promenade

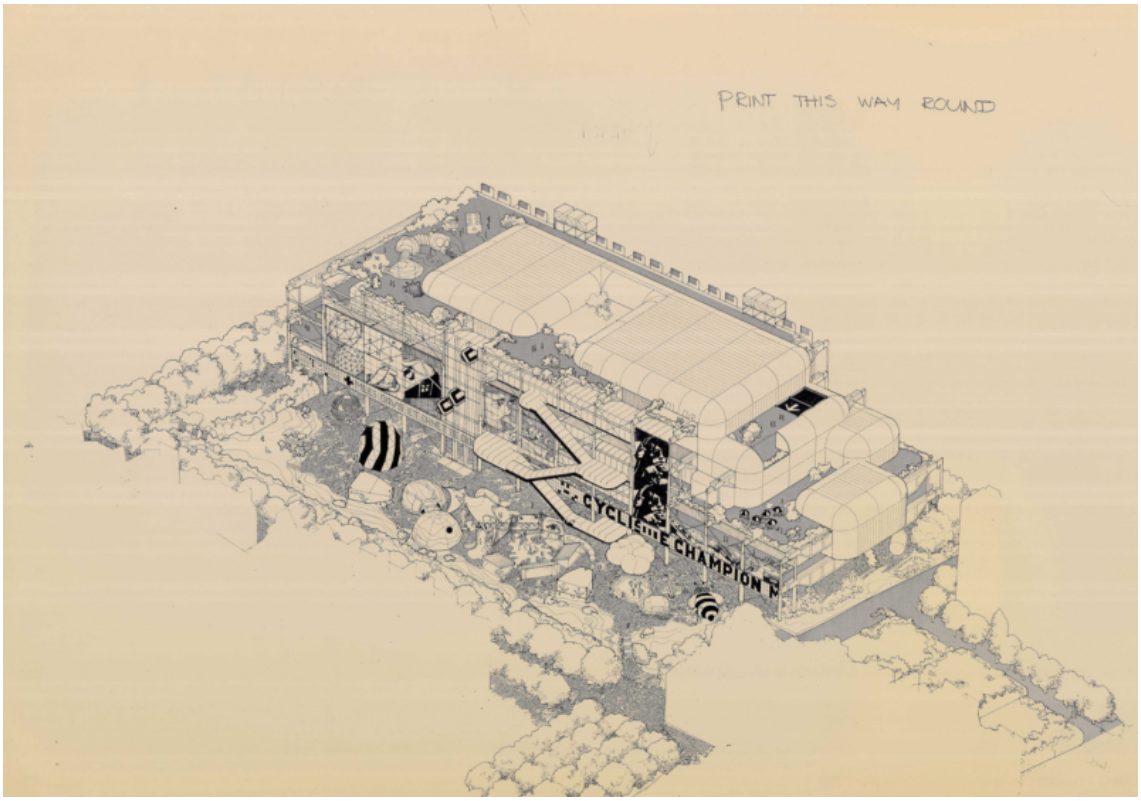
19 C'est là encore un autre effet visé par la pluridisciplinarité au principe du Centre : non plus seulement une manière de catalyser la création par le croisement des arts, non plus seulement un mécanisme de massification du public, non plus seulement un outil de contextualisation didactique de l'art moderne et contemporain, non plus seulement un instrument de brouillage des hiérarchies culturelles, mais aussi le moyen d'aplanir les barrières entre activités artistiques et extra ou para-artistiques, dans une logique croisée d'enchantement de la vie ordinaire et de banalisation de l'expérience esthétique – à l'opposé de la conception rare et sublimée qu'en offre la culture savante traditionnelle.

> Nombreux seront ceux qui viendront parce qu'ils auront d'abord été attirés par les manifestations de plein air, puis à l'intérieur, sollicités par des distractions qui leur sont familières par les journaux, revues et disques de la salle d'actualité ou par la cinémathèque ; ensuite par les éléments de jeu, par l'inédit, l'improvisé, l'éphémère qui attirent et fascinent. […] Beaubourg doit contribuer utilement à inventer ou réinventer des attitudes, des comportements, à définir ou redéfinir des concepts, des regards jetés sur le monde. [44]

20 Cette référence à la promenade, la déambulation, voire la dérive urbaine, comme moyen de placer le musée dans la continuité des activités extérieures, est récurrente dans les textes de préfiguration de Beaubourg et oriente toute son architecture, l'organisation de ses

espaces et la relation à son environnement immédiat (fig. 2). À l'extérieur, la *piazza* inclinée, inspirée des villes médiévales italiennes, invite le promeneur à diriger ses pas vers le rez-de-chaussée du Centre, bien aidé en cela par la piétonnisation du quartier (une première à Paris). À l'intérieur, les architectes ont cherché à « reconstituer une ville miniature [45] », un « lieu de rencontre, avec son restaurant, ses bars, ses librairies, ses cinémas, et de promenades, avec ses jardins et ses terrasses sur Paris, des rues et des places, un vrai quartier [46] ».

Figure 2.



Renzo Piano et Richard Rogers, première mise au point du projet du Centre Pompidou, 1971. Archives and Museum Activities Unit, Politecnico di Milano, ACL. Fondo Piano&Rogers, 1970-1977, Progetto Centre Georges Pompidou 1971-1966.

Crédit : Courtesy Fondazione Renzo Piano, Richard Rogers Estates.

21 Cette volonté de fusion entre architecture et urbanisme, jouant d'effets de symétrie et de translation entre intérieur et extérieur, se retrouve dans la première scénographie des collections permanentes : celle-ci est conçue par Hultén sur le modèle d'un village étendu dans toute la longueur décloisonnée de l'étage

supérieur du Centre, avec ses rues et ses cabanes, au milieu du panorama de Paris que laisse voir l'enveloppe transparente du bâtiment [47].

La mise en événement du musée : la fête et le jeu

22 Si le thème de la promenade joue donc dans le sens d'une banalisation de la visite au musée, Beaubourg est aussi conçu, de manière symétrique et complémentaire, comme un lieu de concentration effervescente d'activités et d'expériences artistiques extraordinaires, qui doivent déborder au-delà du cadre traditionnel du musée. Cette orientation se traduit par une « événementialisation » de l'institution, qui passe d'abord par une multiplication des expositions. Dès le départ, en 1970, Pompidou réclame « des expositions très variées en permanence [48] » et Hultén explique qu'il ne veut « pas un mètre sans qu'il ne se passe quelque chose [49] ». Il met ainsi en place une programmation qui avoisine dès l'ouverture près d'une centaine d'expositions annuelles [50]. Ce foisonnement, courant aujourd'hui dans les grands musées, doit être replacé dans un contexte où, à peine dix ans avant l'inauguration de Beaubourg, un conservateur du Louvre pouvait pester contre « la vogue des expositions [51] ».

23 Outre son aspect quantitatif, cette événementialisation s'appuie sur deux modèles, omniprésents dans les discours de l'époque, dont Beaubourg cherche à s'approcher pour mieux attirer le grand public : la fête [52] et le jeu [53]. Le *Crocrodrome* de Bernhard Luginbühl, Niki de Saint-Phalle, Daniel Spoerri et Jean Tinguely, vaste installation aux airs d'attraction de fête foraine, installé à l'ouverture du Centre dans le Forum (le rez-de-chaussée, alors librement accessible aux visiteurs), croise d'ailleurs ces deux sources d'inspiration. Mais le meilleur exemple de cet imaginaire festif et ludique se trouve dans la liste de propositions que formule Daniel Abadie, alors jeune conservateur du MNAM, pour l'année inaugurale du Centre : il envisage, pêle-mêle, une « soirée pyromaniaque d'Aubertin », une exposition rassemblant tous les portraits de Marylin Monroe des artistes pop américains, « une soirée des masques » à partir de rééditions de masques surréalistes qui donnerait « lieu à une fête

gigantesque », une « commande à Soto d'un ensemble de pénétrables [...] offrant des progressions du souple au dur, de l'insonore au bruyant » ou encore la « réalisation de grands chars du même genre que ceux du carnaval de Nice commandés à des artistes (Oldenburg, Niki de Saint-Phalle, Tinguely, Arman...) qui circuleraient dans Paris pendant une semaine [54] ».

24 La visite traditionnelle au musée a souvent été comparée à l'accomplissement d'un rituel sacralisé, avec ses conventions immuables et ses figures hiératiques, où le spectateur doit sacrifier, par obligation plus que par plaisir, à la contemplation silencieuse et déférente des chefs-d'œuvre désignés à son admiration. À l'inverse, la fête et le jeu se présentent comme deux exemples de rituels sociaux qui valorisent une participation extravertie, communicative et spontanée du public – autant de critères clés pour l'action culturelle dans l'après-68 [55]. Ils sont fondés, non pas sur l'imposition d'un système de normes astreignantes, mais au contraire sur leur suspension : renversement carnavalesque des règles de la vie ordinaire pour la fête, adoption libre de règles entièrement dédiées à l'amusement pour le jeu. Ils peuvent donc apparaître comme des solutions pour abolir ou atténuer les conventions de la visite au musée les plus discriminantes socialement, qui limitent *a priori* l'accès ou l'intérêt de certains segments de la population.

25 Ils permettent aussi de répondre au souci d'atteindre et d'intéresser un public jeune, qui constitue après 1968 une préoccupation majeure, non seulement des institutions culturelles, mais des politiques publiques dans leur ensemble [56]. Dès la fin des années 1960, Jean Clair, alors jeune conservateur au MNAM, proclamait le « refus de l'ennui et de la monotonie » et réclamait que « chaque vernissage [soit] l'occasion d'une *fête* pour la jeunesse et non la triste cérémonie style 3ème République qu'ils sont actuellement [57] ». Quant au jeu, il renvoie à un imaginaire de liberté enfantine et créative qui nourrit également certaines utopies soixante-huitardes, à la fois muséographiques et sociales : en septembre 1968, Hultén avait ainsi organisé à Stockholm une exposition novatrice, « The Model », au cours de laquelle l'artiste Palle Nielsen avait transformé l'intégralité de l'espace du musée en une gigantesque aire de jeu réservée aux enfants, présentée comme une sorte d'expérimentation annonçant la société à venir [58].

Ni légitimisme ni populisme : l'option « révolutionnariste »

26 Ce choix assumé de tourner le musée vers le divertissement pour attirer les masses et la jeunesse expose Beaubourg aux attaques d'intellectuels critiques, dans le style de Baudrillard [59]. C'est pourtant passer à côté du sens que donnent les concepteurs du Centre à ces orientations, qui tiennent moins d'une entreprise de marchandisation de l'art ou de la dissolution tragique de la culture dans le spectacle que d'une tentative, plus trivialement, de rapprochement entre le musée et les formes de loisirs populaires – la fête foraine demeurant, comme le rappellent les enquêtes statistiques du ministère dans les années 1970, la sortie culturelle préférée des Français [60]. Puisque Beaubourg est, irrémédiablement, « un produit élitaire » (pour reprendre les termes du rapport Guette), la compensation proposée consiste à appliquer à ces produits de haute culture des modalités de présentation et d'accès qui s'apparentent à celles de rituels de la culture populaire ou même transclasses : le jeu, la fête, la promenade.

27 Ce rêve de l'« avènement d'une *haute culture* qui serait en même temps une *culture trans-classes* [61] » correspond précisément à ce que Jean-Claude Passeron désigne sous le nom de « révolutionnarisme culturel », comme troisième possibilité d'élaboration des « fins de l'action culturelle », souvent négligée dans l'histoire de ces politiques, à côté de l'alternative classique entre légitimisme et populisme (ou entre démocratisation et démocratie culturelle) :

> On peut vouloir, en agissant, non plus seulement sur la diffusion et le commentaire de la culture, mais sur la création des œuvres et valeurs artistiques elles-mêmes, transformer les formes de production et de diffusion des œuvres jusqu'à instaurer un champ d'interactions sociales et symboliques, où la frontière entre une culture d'élite et une culture partagée par tous se trouverait abolie [62].

28 Le sociologue l'évoque toutefois seulement comme un programme utopiste, qui « a caractérisé la plupart des révolutions esthétiques [63] », mais ne se serait pas étendu au-delà des manifestes avant-gardistes. Je voudrais au contraire défendre l'idée que ce révolutionnarisme culturel a constitué une orientation

stratégique centrale pour les politiques et les institutions publiques de l'art contemporain dans l'après-68, dont Beaubourg est un exemple par excellence.

29 En effet, face à l'impossibilité pour ces institutions d'embrasser pleinement légitimisme ou populisme culturel, le « révolutionnarisme » représente la promesse d'une troisième voie, en postulant, de manière certes très théorique, une transformation radicale de l'art et de ses institutions, suffisante pour surmonter les différences de classes et les hiérarchies socioculturelles qui en restreignaient jusque-là l'accès à un public d'initiés. C'est, autrement dit, une résolution de la tension entre l'art contemporain et ses exclus, qui ne passe ni par un prosélytisme paternaliste risquant de reproduire les inégalités culturelles qu'il prétend combattre, ni par le renoncement aux expérimentations artistiques au profit d'un art de masse suspecté de conformisme et de médiocrité, mais par une levée des barrières symboliques qui empêchent la diffusion de l'art actuel à la société tout entière, grâce à l'hypothétique pouvoir transformateur d'œuvres radicalement novatrices.

30 Toutefois, si l'affluence, dès l'ouverture de Beaubourg en janvier 1977, dépasse les anticipations les plus optimistes de ses responsables – six millions de visiteurs lors de la première année pour le Centre dans son ensemble, 1,4 million pour le seul musée [64] –, les premières enquêtes révèlent que « l'origine socioprofessionnelle du public diffère peu de celle du public des musées [65] ». Et les études ultérieures ont confirmé cette difficulté à passer de l'élargissement quantitatif du public à sa diversification sociale [66].

31 La stratégie « révolutionnariste » vaut donc moins pour son efficacité objective – douteuse – qu'en tant que rhétorique de compromis entre des contraintes autrement difficiles à accorder : elle permet d'imaginer une réconciliation entre la création artistique et le grand public qui ne passe pas par l'abandon ou la modération de l'autonomie des artistes et de leur droit à l'expérimentation, mais au contraire par son approfondissement. C'est là son grand intérêt pour les conservateurs de musée et les curateurs d'art contemporain, à l'instar de Hultén et de ses équipes, partagés entre leur solidarité pour les avant-gardes contemporaines et leur ambition de faire du musée un lieu de vie populaire.

L’avant-garde comme stratégie d’action publique

L’identité artistique de Beaubourg : une avant-garde joyeuse pour une culture démocratique

32 Ainsi comprise, la démocratisation de l’art ne se limite plus à une action postérieure à la sélection des œuvres et indépendante des choix artistiques proprement dits, mais les détermine en retour – en l’occurrence, dans le sens d’une « avant-gardisation » de la programmation de ces institutions et de leurs dispositifs de monstration. En effet, le MNAM entend se consacrer à un art d’avant-garde qui, sans être un art populaire pour autant, repose sur la contestation des codes traditionnels de la culture savante. Il peut donc apparaître, au moins par analogie, comme une démonstration visible des efforts du Centre pour rompre avec les politiques culturelles légitimistes alors critiquées. C’est d’autant plus le cas que certaines avant-gardes historiques et contemporaines ont explicitement œuvré à une telle désacralisation de l’art et du musée et constituent donc un faisceau de références privilégiées pour les responsables de Beaubourg.

33 La plus évidente de ces références est celle du nouveau réalisme : on met les artistes de ce courant « à toutes les sauces à Beaubourg », raille alors le critique Michel Ragon, qui les désigne comme les véritables « pères fondateurs du Centre Georges Pompidou puisque les bien-aimés de l’ancien Président Pompidou et de Pontus Hultén [67] ». C’est surtout le duo Saint-Phalle et Tinguely, dont est effectivement proche Hultén, qui marque les débuts de Beaubourg [68]. Leurs œuvres, à la croisée des tendances néo-dadaïste, pop et cinétique, correspondent à l’image qu’espère projeter le Centre auprès de ses visiteurs : emprunts à la culture et au divertissement populaires, irrévérence joyeuse vis-à-vis du sérieux de l’art, mise en mouvement et en événement du musée.

34 L'autre avant-garde tutélaire du Centre est sans nul doute le surréalisme. Né en France, celui-ci représentait pourtant l'une des principales lacunes des collections publiques d'art moderne, que les premières acquisitions de Hultén s'efforcent de combler [69]. Le Forum accueille ainsi en 1979 une grande installation de Dali, qui comprend notamment une cuillère géante et une Citroën Traction Avant suspendues dans les airs, à l'occasion d'une exposition au succès phénoménal [70]. Le titre même de cet environnement, « La Kermesse héroïque », renvoie à nouveau à cette atmosphère festive et ludique dont essaie de s'entourer le Centre Pompidou.

35 Le lien entre désacralisation du musée et surréalisme est revendiqué par Hultén : « Information, dialogues, débats doivent restituer l'œuvre d'art, la remettre au niveau de la vie et non plus en faire l'objet d'un culte passif. Nous voudrions faire ce que les surréalistes appelaient "la critique de la vie" [71] ». Plus que sa dimension critique et politisée néanmoins, c'est surtout la fascination des surréalistes pour les « hasards objectifs » qui marque Beaubourg, non seulement par sa programmation – qui doit faire sans cesse « renaître l'intérêt du public », selon Bordaz, par « la venue quotidienne dans le Musée d'éléments inattendus [72] » – mais aussi dans son architecture même : « la notion de hasard », explique Piano, « était un postulat fondamental dans notre réflexion [73] ». La rencontre, à travers un même espace décloisonné, d'œuvres, de manifestations et de publics hétéroclites devait produire, pour reprendre les mots déjà cités d'un document préparatoire, « l'inédit, l'improvisé, l'éphémère qui attirent et fascinent [74] ».

36 Ce ne sont pas, cependant, les seules références des concepteurs du Centre et l'on pourrait retracer une sorte de généalogie avant-gardiste de Beaubourg, dont la lignée des héritiers de dada constituerait la branche principale : outre le surréalisme et le nouveau réalisme, celle-ci devrait porter des ramifications allant du situationnisme, dont on trouve des échos dans les dérives urbaines ou la « fête permanente [75] » que veut encourager le Centre, à l'antiart de Fluxus et ses manifestes pour l'« art-amusement [76] », en passant par le Fun Palace de Cedric Price, source d'inspiration majeure de Piano et Rogers [77].

37 Une seconde branche, à peine moins épaisse, devrait courir du constructivisme, dont l'influence sur l'architecture du Centre comme sur la programmation du musée est nette [78], à l'art cinétique, dont Hultén a toujours été très proche [79]. L'une des idées les plus originales imaginées pour Beaubourg consistait en une série de « kinakothèques » (supprimées par la suite), sortes de rails métalliques supportant chacun une trentaine d'œuvres issues des réserves et pouvant descendre du plafond à la demande du spectateur pour compléter sa visite des collections [80]. Ce système évoque le célèbre dispositif d'exposition mobile et interactif imaginé en 1927 par El Lissitzky pour le « cabinet des Abstraits », commandé par Alexander Dorner pour son Musée régional à Hanovre, reconstruit à la fin des années 1960 et souvent cité comme modèle à cette période dans les réflexions sur la muséographie de l'art moderne et contemporain [81] (fig. 3).

Figure 3.



Reproduction du Cabinet des Abstraits au Provinzialmuseum de Hanovre, projet d'El Lissitzky, 1934.

Photo : Wilhelm Redemann / Sprengel Museum Hannover

38 Comme le montre bien ce dernier exemple, ces différentes avant-gardes intéressent les fondateurs de Beaubourg, non seulement pour leurs œuvres, mais aussi parce qu'elles ont créé pour celles-ci des scénographies adaptées et novatrices, brouillant la distinction entre œuvre et musée, entre l'institution et son contenu, et qu'elles ont pu à ce titre influencer très directement les grands renouvellements muséographiques de l'époque.

« Réinsérer l'art dans la vie » : un mot d'ordre administratif

39 Non seulement la conception de Beaubourg s'appuie donc sur un réseau d'avant-gardes privilégiées, mais elle en retient certains traits plutôt que d'autres : l'accent est mis sur la gaieté et l'humour qui peuvent émaner de ces œuvres, plutôt que sur leurs aspects les plus politiques ou subversifs, pourtant caractéristiques d'une bonne partie des mouvements artistiques cités jusqu'ici.

40 Cette orientation apparaît d'autant plus clairement lorsqu'on la compare aux tendances souvent plus politisées des lieux d'exposition d'art contemporain en République fédérale allemande, alors parmi les plus actifs en Europe [82]. On peut y voir l'effet d'une différence fondamentale dans les relations qu'entretiennent ces institutions et le Centre avec leurs autorités de tutelle respectives. Non seulement la création de Beaubourg résulte de l'implication personnelle du chef d'État, mais elle est dirigée de bout en bout par l'administration centrale et ses hauts fonctionnaires. Les petits musées, Kunsthallen et Kunstvereine ouest-allemands disposent d'une plus grande autonomie vis-à-vis de tutelles essentiellement locales, aux capacités d'intervention de toute façon bien plus limitées.

41 Aussi, si des voies comparables sont empruntées, de part et d'autre du Rhin, pour résoudre la tension fondamentale entre soutien à une création d'avant-garde et ouverture à un plus grand public, l'interprétation et la mise en œuvre de la stratégie révolutionnariste diffèrent d'un pays à l'autre. Elle est souvent comprise par les curateurs ouest-allemands de manière plus politisée et

oppositionnelle, poussant à une solidarité avec les mouvements étudiants et les milieux intellectuels de la nouvelle gauche. Par contraste, lié dès ses origines à la réflexion au sommet de l'État sur les leçons à tirer de Mai 68 [83], Beaubourg poursuit une logique plus conciliatrice, visant à canaliser, en leur donnant un exutoire, les contestations des artistes et de la jeunesse, ce qui ne peut manquer de se répercuter, en bout de chaîne, sur les choix artistiques du Centre et sur le type d'avant-gardisme que ses responsables entendent promouvoir : la communion festive plutôt que la révolte.

42 Pour autant, des aspirations plus critiques ou utopiques s'y expriment aussi. Rogers, notamment, tente de défendre en 1972 son approche originelle du Centre, subversive et révolutionnaire, face à la réification du projet que menace d'entraîner une mise en œuvre trop technocratique :

> La culture est statique et reste le privilège de l'élite ; notre problème est de la rendre vivante, il faut qu'elle puisse aussi bien divertir qu'informer [...]. Nous devons établir le contact et abattre l'actuelle notion suspecte de culture. [...] Tous ces beaux et parfaits schémas de programmation montrent exactement ce qui se passe dans chaque département, mais qui dit qu'il faut des départements ? Pourquoi y aurait-il des murs [...] ? Pourquoi les livres d'art devraient-ils être dans la bibliothèque et les œuvres d'art seulement dans le musée ? Pourquoi avons-nous besoin d'une réception ? Est-ce que les informations qui y sont normalement proposées ne peuvent pas être présentées sur la façade, sur les escalators, dans les galeries, par le système de télévision intérieure [...] ? Même les murs extérieurs peuvent être créés par des rideaux d'air chaud et la sécurité garantie par des systèmes d'alarme déclenchés par les changements de pression de l'air. Les façades, la piazza et le toit peuvent-ils être une extension de ce qui se passe à l'intérieur ? [...] Le Centre doit être organisé [...] pour différentes occasions : se promener, courir, s'aimer, communiquer, observer, jouer, dormir, échanger des idées, étudier, patiner, manger, faire du shopping, nager, loisirs d'été en hiver, loisirs d'hiver en été. [84]

On retrouve là, exprimé par l'architecte du Centre lui-même, l'horizon d'une fusion complète, non plus seulement des arts au sein d'une institution pluridisciplinaire, non plus seulement des formes de la culture savante et de la culture populaire, mais, plus largement

encore, de la culture dans sa totalité avec son extérieur social. Une telle aspiration évoque l'appel de Herbert Marcuse, très lu autour de 1968, à « supprimer » la « culture affirmative », c'est-à-dire à dépasser, par « le rattachement de la culture au processus de vie matériel », la vieille séparation entre la sphère de l'art et l'existence pratique, qui a « relégu[é] le bonheur et l'esprit dans un "domaine réservé" de la "culture" » et réduit du même coup la vie ordinaire à un utilitarisme desséché [85].

43 Cette utopie d'une culture radicalement désinstitutionnalisée trouve une illustration parfaite dans ce fantasme d'un musée sans murs ou, plus exactement, aux murs réduits à de simples flux d'air, dans lequel l'art aurait quitté les cimaises pour se répandre du toit jusqu'aux rues adjacentes. Anti-institution au sens fort, le Centre rêvé par Rogers est un espace absolument indifférencié : intérieurement, tout d'abord, en se présentant comme un microcosme social complet, où seraient représentées toutes les dimensions de l'existence humaine, à l'exception notable du travail ; extérieurement, ensuite, dans la mesure où cette architecture aérienne et immatérielle s'insérerait sans aucune solution de continuité dans le tissu social et urbain environnant.

44 Ce modèle rêvé a l'intérêt de mettre en lumière, en poussant ses principes aux extrêmes, le révolutionnarisme culturel qui oriente, à divers degrés, la conception de Beaubourg et dont une telle déclaration est, pour ainsi dire, un exemple chimiquement pur. À cet égard, le discours de l'architecte, qui se retrouve, en tant que producteur d'un art de commande, à l'intersection entre les intentions proprement artistiques du Centre et les objectifs politico-administratifs qu'il doit satisfaire, est un bon révélateur de la convergence, autour de ces principes et de ces aspirations, d'un large faisceau d'acteurs appartenant à deux champs pourtant traditionnellement vus comme incompatibles et opposés par nature : l'État et l'avant-garde.

45 Ceux-ci partagent en fait un problème commun : celui de la conciliation entre le maintien inconditionnel de l'autonomie artistique, que garantissent les sociétés libérales contemporaines, et la volonté de briser l'isolement social de l'artiste et la restriction de la réception de ses œuvres à un public d'initiés, que tend à produire

cette même autonomie, par les écarts qu'elle autorise, voire encourage, vis-à-vis des conventions du goût commun [86]. Rompant avec l'élitisme esthète dans lequel semblait s'être enferrée l'abstraction moderniste d'après-guerre, les artistes des années 1960-1970 s'engagent dans diverses voies pour remédier à ce « manque d'impact social [87] » que le théoricien de l'avant-garde Peter Bürger identifie à cette époque comme un résultat non souhaité de l'autonomisation achevée de l'art [88] : appropriation de matériaux, de techniques et de situations extra-artistiques, brouillage des frontières entre l'œuvre et son environnement ou son public, mise en cause critique, provocatrice ou humoristique des formes convenues de la culture savante, etc.

46 Les responsables de la politique et des institutions de l'art contemporain sont confrontés sous une autre perspective à ce même problème, exacerbé en un sens par la mission de service public dont ils ont la charge. Ils doivent surmonter par leurs propres voies les obstacles, matériels et symboliques, qui éloignent la création artistique du grand public et l'isolent de la société dans son ensemble. C'est donc tout naturellement que leur faveur se porte, parmi la masse des œuvres dont ils doivent assurer la diffusion, sur ce type d'avant-gardes, historiques et contemporaines, qui visent à dépasser ou, du moins, à brouiller la frontière entre l'art et la vie.

47 Ces courants leur offrent, pour ainsi dire, un contenu adapté au contenant qu'ils essaient de construire et, plus encore, des sources d'inspiration pour repenser le cadre du musée. Ce point est resté hors de vue des analyses de nombreux intellectuels critiques qui tendent à attribuer aux institutions artistiques, et en particulier aux institutions d'État, une attitude nécessairement répressive à l'encontre des mouvements avant-gardistes. Ils négligent de ce fait les phénomènes de circulation, de coopération, les communautés de vues et de problèmes qui existent entre institutions et artistes. En l'occurrence, la politisation et la radicalisation d'une partie de la scène d'avant-garde autour de 1968, loin d'avoir suscité en retour une volonté systématique de contrôle, de neutralisation ou de « récupération » de la part des pouvoirs publics, leur ont plutôt offert des ressources et des modèles pour repenser le rôle social et la relation aux publics des institutions culturelles.

L’avant-garde, une solution de compromis

48 Cette troisième voie entre légitimisme et populisme, caractéristique des politiques de soutien à la création contemporaine, est donc moins une résolution effective de la tension entre soutien à l’expérimentation artistique et démocratie culturelle qu’une rhétorique de justification, qui permette d’atténuer ou de déguiser les effets d’exclusion qu’implique l’écart aux normes du goût moyen, par la mise à distance des formes traditionnelles de l’élitisme culturel. Son originalité est de faire dériver une stratégie d’action publique des discours et des pratiques des artistes eux-mêmes, ce qui indique bien la priorité accordée par les décideurs administratifs et institutionnels, dans un contexte de libéralisation culturelle, à l’autonomie artistique sur la diversification effective des publics [89] – mais aussi la pression croissante qu’exerce l’impératif démocratique après 1968 sur les choix et les (auto)représentations des intermédiaires culturels.

49 C’est ce qui explique la convergence idéologique frappante de toute la chaîne des acteurs impliqués dans la genèse de Beaubourg, alors même que leurs parcours, leurs positions, leurs dispositions et leurs intérêts respectifs semblent assez hétérogènes au premier abord. Un alignement remarquable s’opère ainsi entre certaines des orientations les plus caractéristiques du champ des avant-gardes depuis la fin des années 1950, en rupture avec le purisme esthète de l’œuvre d’art moderniste ; la réévaluation concomitante par des historiens et critiques d’art de certaines des tendances les plus transgressives et « anti-art » de l’histoire de l’art moderne ; les aspirations de toute une constellation de conservateurs de musées et curateurs d’art contemporain, en France et en Europe, à changer radicalement le cadre de l’exposition et le rôle du musée ; et, enfin, l’ambition nouvelle de sortir les artistes contemporains de « leur tour d’ivoire [90] », poursuivie par des décideurs politiques et administratifs qui, parce qu’ils doivent couper avec les apparences, à tout le moins, d’une imposition de la culture légitime, réclament à leur tour de « réinsérer l’art dans la vie », afin de faire advenir une « nouvelle Renaissance […] faite de créativité et

de communication [91] » – exemple parmi d'autres de cette étrange rhétorique, hybride de mots d'ordre situationnistes ou marcusiens, de vocabulaire technocratique et de souvenirs de culture classique, par laquelle se réalise l'ajustement du révolutionnarisme des avant-gardes aux stratégies politico-administratives des hauts fonctionnaires pompidoliens.

NOTES

1 Richard Leeman, *Le Critique, l'art et l'histoire. De Michel Ragon à Jean Clair*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 208.

2 Le remplacement de Pontus Hultén par Dominique Bozo, conservateur de musée plus traditionnel, peut être analysé comme une relative clôture des utopies originelles du Centre (Germain Viatte, *Le Centre Pompidou. Les années Beaubourg*, Paris, Gallimard, 2007, p. 64-68 ; Claude Mollard, « Le Centre Pompidou, matrice de la politique culturelle française ? », dans Bernadette Dufrêne [dir.], *Centre Pompidou, trente ans d'histoire*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2007, p. 216).

3 J'étudie ce rapprochement, au-delà du seul cas du Centre Pompidou, dans Nicolas Heimendinger, *L'État contre la norme. Institutions publiques et art d'avant-garde*, CNRS Éditions, 2025.

4 Jacques Michel, « Les déclarations au "Monde" du président de la République sur l'art et l'architecture », *Le Monde*, 17 octobre 1972.

5 « Dans toutes celles [les maisons de la culture] qui sont ouvertes (sauf le Havre), la dominante est le théâtre […], et l'art contemporain y fut et est représenté de manière inégale et incertaine » (Archives nationales [AN] 19900424-2, « Annexe II. Le Centre national d'art contemporain », mars 1971).

6 « La biennale de la Jeunesse s'adresse donc non pas au public qui veut comprendre, mais à l'individu qui veut créer », explique un rapport préparant la première édition de cette manifestation (AN 19860306-7, « Biennale de la Jeunesse », 6 novembre 1958). « Craignons le danger de la société secrète et le danger de l'envahissement », répond Pierre Moinot, directeur des arts et des lettres pour le ministère de la Culture à un responsable du CNAC qui demandait d'« attirer les gens » (Archives du

Centre Pompidou [CP], 2004W100-8, Procès-verbal de la réunion du C.A. du CNAC du 25 septembre 1969).

7 AN 20144707-116, Michel Hoog, « Rapport sur les collections, etc. », non daté (entre 1968 et 1970), p. 11.

8 AN 20144707-116, Michèle Richet, « Analyse de la situation actuelle du MNAM et quelques suggestions demandées », 23 mars 1970, p. 17.

9 République française, Décret nº 59-889 du 24 juillet 1959 portant organisation du ministère chargé des affaires culturelles, *Journal officiel de la République française*, 26 juillet 1959, p. 7413, https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000000299564.

10 Pierre Bourdieu, Alain Darbel, *L'Amour de l'art*, Paris, Minuit, 1966, p. 17.

11 AN 20090131-177, Sébastien Loste, « Note à l'attention du Président de la République sur le Centre d'Art Moderne du Plateau BEAUBOURG », 14 février 1970, 574AP/10. Loste, ex-conseiller élyséen sur les sujets éducatifs sous de Gaulle ayant suivi Edmond Michelet aux Affaires culturelles en 1969, est un haut fonctionnaire chargé de diriger et de coordonner la conception du Centre (Laurent Fleury, *Le Cas Beaubourg. Mécénat d'État et démocratisation de la culture*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 57).

12 Germain Viatte, « Voyage en Irlande, au Canada et aux États-Unis. 27 octobre-18 novembre 1971 », AN 574AP/10.

13 Marie-Clarté O'Neill, « De l'atelier des enfants au service programmation jeune public », dans Bernadette Dufrêne (dir.), *op. cit.*, p. 435-438.

14 Ludivine Tréhorel, « Le public des adhérents a-t-il changé en trente ans ? », *ibid.*, p. 429-430.

15 Laurent Fleury, « L'influence des dispositifs de médiation dans la structuration des pratiques culturelles. Le cas des correspondants du Centre Pompidou », *Lien social et politiques*, 2008, nº 60, p. 13-24, https://doi.org/10.7202/019442ar.

16 Philippe Urfalino, « Georges Pompidou et l'évolution du discours de l'État sur la culture et l'art », dans Philippe Tétart (dir.), *Georges Pompidou, homme de culture*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1995, p. 87-92.

17 Philippe Urfalino, *L'invention de la politique culturelle*, Paris, Fayard, 2010, p. 269.

18 Claude Mollard, « La modernisation par l'intégration des disciplines artistiques », dans Geneviève Gentil, Augustin Girard (dir.), *Les affaires culturelles au temps de Jacques Duhamel, 1971-1973*, Paris, La Documentation française, 1995, p. 257.

19 Dans le lexique sociologique, une stratégie culturelle « légitimiste » ouvre sur un « projet de conversion à la culture » savante, tandis qu'une stratégie populiste consiste en un « projet de réhabilitation des cultures populaires » (Jean-Claude Passeron, *Le Raisonnement sociologique*, Paris, Albin Michel, 2006, p. 452-454). C'est ce que d'autres auteurs décrivent comme l'opposition entre démocratisation et démocratie culturelle (Raymonde Moulin, *L'Artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992, p. 90-92).

20 Document (non sourcé) cité dans Bernadette Dufrêne, *La Création de Beaubourg*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2000, p. 128.

21 Robert Bordaz, *Le Centre Pompidou, une nouvelle culture*, Paris, Éditions Ramsay, 1977, p. 7.

22 André Malraux, « Présentation du budget des affaires culturelles, 9 novembre 1963 », *André Malraux. Discours prononcés à l'Assemblée nationale, 1945-1976*, http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/andre-malraux/discours/malraux_9nov1963.asp.

23 Document (non sourcé) cité dans Bernadette Dufrêne, *La Création de Beaubourg*, *op. cit.*, p. 128.

24 AN 20090131-178, « Annexe I. Finalités du Centre Beaubourg », juillet 1974.

25 Robert Bordaz, *op. cit.*, p. 166.

26 *Ibid.*

27 AN 20090131-177. Sébastien Loste, « Questions posées par le projet de monument consacré à l'Art contemporain », 22 janvier 1970.

28 AN 87AJ-40, Sébastien Loste, « Note "antipathique" », juin 1972, p. 9.

29 Luc Boltanski, Ève Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 2011, p. 85-91.

30 *Ibid.*, p. 7.

31 CP, 2016W032, Centre Georges Pompidou (dir.), « Rapport d'activité 1977 », p. 13.

32 Sanda Persuy, « “Les sources du xxe siècle”. Une vision européenne et pluridisciplinaire de l’art moderne », *Les Cahiers du Musée national d’art moderne*, 1999, n° 67, p. 31-63 ; Marie Gispert, *Jean Cassou : une histoire du musée*, Dijon, Presses du Réel, 2022, p. 196.

33 Bernadette Dufrêne, « La série des expositions internationales du Centre Georges Pompidou : pour un nouveau modèle », *Culture & Musées*, 1995, n° 8, p. 75-101.

34 AN 20090131-177, « Préambule au programme du concours architectural », 1970, p. 3.

35 Louis Pinto, « Déconstruire Beaubourg : art, politique et architecture », *Genèses. Sciences sociales et histoire*, 1991, n° 6, p. 98-100.

36 « Nous avons imaginé un concept de centre culturel totalement nouveau qui partait des aspirations des usagers et non de l’agrégation d’institutions culturelles existantes » (François Lombard, « La longue aventure du Centre Beaubourg », dans Philippe Tétart [dir.], *op. cit.*, p. 102).

37 Richard Rogers, « Sans Georges Pompidou… », dans *ibid.*, p. 112.

38 Rapport de Georges Guette sur la future animation du Centre, 1975, cité par Guy Saez, « Stratégie des publics et gratuité à Beaubourg », dans Bernadette Dufrêne (dir.), *Centre Pompidou, trente ans d’histoire*, *op. cit.*, p. 427.

39 AN 20090131-178, *op. cit.*

40 Louis Pinto, *op. cit.*, p. 108.

41 Otto Hahn, « Entretien avec Pontus Hultén » [1974], dans Paul Ardenne, Otto Hahn, Richard Leydier *et al.*, *Le Centre Pompidou*, Paris, Artpress, 2017, p. 20.

42 CP, 20100307-79, Comité de coordination des utilisateurs, « Réunions de 1975 », p. 45.

43 Michael Kustow, « Profiles and situations of some museums of contemporary art », *Museum International*, vol. 24, n° 1, 1972, p. 57, https://doi.org/10.1111/j.1468-0033.1972.tb01981.x. Sauf indication contraire, les traductions sont de l’auteur.

44 AN 20090131-178, *op. cit.*

45 Richard Rogers cité dans Philippe Tétart (dir.), *op. cit.*, p. 145.

46 Pontus Hultén, « Un lieu de rencontre pour le passé et la recherche », *Le Monde*, 16 mai 1974.

47 Bernadette Dufrêne, « Les accrochages de la collection », dans Bernadette Dufrêne (dir.), *Centre Pompidou, trente ans d'histoire*, p. 318-331.

48 Annotations sur le rapport de Sébastien Loste du 14 février 1970, *op. cit.*

49 Bernadette Dufrêne, « La muséologie selon Pontus Hultén », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 141, 2017, p. 66.

50 Bernadette Dufrêne, *La Création de Beaubourg*, *op. cit.*, p. 117.

51 Germain Bazin cité dans Benjamin Fellmann, *Palais de Tokyo. Kunstpolitik und Ästhetik im 20. und 21. Jahrhundert*, Berlin, De Gruyter, 2019, p. 341.

52 Bordaz conclut ainsi son ouvrage consacré au Centre Pompidou en 1977 sur un appel à « la fête populaire autour de l'art » (*op. cit.*, p. 186).

53 Loste réclame par exemple en 1970 de consacrer le musée « plus au jeu et au divertissement qu'à la contemplation et à l'admiration » (« Questions posées par le projet de monument consacré à l'Art contemporain », *op. cit.*).

54 CP, 2004W100-233. Note de Daniel Abadie, « Propositions pour le programme de Beaubourg », non daté (vers 1974).

55 Cette opposition fait écho à la distinction entre « culture froide » – ascétique, distanciée, codifiée, et donc exclusive – et « culture chaude » – hédoniste, participative, informelle, et donc plus typiquement populaire – développée par Bernard Lahire dans *La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, 2006, p. 72-76.

56 Ludivine Bantigny, « Que jeunesse se passe ? Discours publics et expertises sur les jeunes après Mai 68 », *Vingtième Siècle*, n° 98, 2008, p. 7-18, https://doi.org/10.3917/ving.098.0007.

57 AN 20144707-116. « Rapport de Gérard Régnier sur le MNAM et l'art vivant », non daté (entre 1968 et 1970).

58 Vincent Romagny, « L'aire de jeux de Palle Nielsen et ses modèles », *Marges*, n° 24, 2017, p. 69-79, https://doi.org/10.4000/marges.1264.

59 Jean Baudrillard, *Beaubourg. Implosion et dissuasion*, Paris, Galilée, 1977.

60 Phillipe Poirrier, « Les pratiques culturelles au cours des années 1960 et 1970 », dans Jean-Claude Groshens, Jean-François Sirinelli (dir.), *Culture et action chez Georges Pompidou*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, p. 129.

61 Jean-Claude Passeron, *op. cit.*, p. 456.

62 *Ibid.*, p. 449-450.

63 *Ibid.*, p. 456.

64 Centre Georges-Pompidou (dir.), *op. cit.*, p. 13.

65 *Ibid.*

66 Alain Quemin, « Trente ans d'enquêtes sur les publics du Centre Pompidou », dans Bernadette Dufrêne (dir.), *Centre Pompidou, trente ans d'histoire*, *op. cit.*, p. 495-498.

67 Bernadette Dufrêne, *La Création de Beaubourg*, *op. cit.*, p. 141.

68 Sophie Duplaix (dir.), *Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely, Pontus Hulten*, Paris, Centre Pompidou/Grand Palais RMN Éditions, 2025.

69 Jean-Pierre Criqui, Nicolas Liucci-Goutnikov (dir.), « Histoire(s) d'une collection », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, Hs. 5, 2018.

70 Bernadette Dufrêne, La Création de Beaubourg, op. cit., p. 153 ; Germain Viatte, *Le Centre Pompidou. Les années Beaubourg*, *op. cit.*, p. 52.

71 Pontus Hultén, « Le musée, lieu de communication », *Skira annuel : Art actuel*, n° 75, 1975, p. 126.

72 Robert Bordaz, *op. cit.*, p. 128.

73 Renzo Piano, « Gentil mais impossible ! », dans Philippe Tétart (dir.), *op. cit.*, p. 116.

74 « Annexe I. Finalités du Centre Beaubourg », *op. cit.*

75 Par laquelle Mustapha Khayati définissait la révolution prolétarienne en 1966 dans *De la misère en milieu étudiant* (Boris Gobille, « La créativité comme arme révolutionnaire ? L'émergence d'un cadrage artiste de la révolution en Mai 68 », dans Lilian Mathieu, Nicolas Mathieu, Justyne Balasinski [dir.], *Art et contestation*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 160).

76 Rebecca DeRoo, *The Museum Establishment and Contemporary Art: The Politics of Artistic Display in France after 1968*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, p. 46.

77 Claude Massu, « Le Centre Pompidou : des utopies à leur programmation », dans Bernadette Dufrêne (dir.), *Centre Pompidou, trente ans d'histoire*, *op. cit.*, p. 123-134.

78 *Ibid.*

79 Il a organisé en 1955 l'importante exposition « Le Mouvement » à la galerie parisienne Denise René, soutien majeur de l'art abstrait géométrique et cinétique.

80 Bernadette Dufrêne, *La Création de Beaubourg*, *op. cit.*, p. 158.

81 Monika Flacke-Knoch, *Museumskonzeptionen in der Weimarer Republik: die Tätigkeit Alexander Dorners im Provinzialmuseum Hannover*, Marburg, Jonas, 1985, p. 56-99.

82 Stephanie Seidel, *Die Institutionalisierung der Gegenwartskunst in den 1970er Jahren*, mémoire de master, Lunebourg, Leuphana Universität, 2010, p. 55-72.

83 Nicolas Heimendinger, « "Beaubourg" and May '68: The museum between social reconciliation and cultural subversion », *Museum History Journal*, 2026, p. 1-18 https://doi.org/10.1080/19369816.2026.2635963.

84 AN 87AJ-40, « Changements culturels et conséquences architecturales. Résumé des notes lues par Richard Rogers lors de la réunion des utilisateurs du 28 avril 1972 ».

85 Herbert Marcuse, *Culture et société*, Paris, Minuit, 1970, p. 144-145 et p. 104.

86 Pierre-Michel Menger, « Art, politisation et action publique », *Sociétés & Représentations*, 2001, nº 11, p. 167-204, https://doi.org/10.3917/sr.011.0167.

87 Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, Paris, Questions théoriques, 2013, p. 36.

88 Nicolas Heimendinger, « Bürger, Jauss, Adorno : réinventer l'avant-garde dans l'Allemagne des "années 68" », *Regards croisés*, nº 15, 2025, p. 35-51, http://journals.openedition.org/regardscroises/1559.

89 Roger Blomgren, « Autonomy or democratic cultural policy: That is the question », *International Journal of Cultural Policy*, vol. 18, nº 5 2012, p. 519-529, https://doi.org/10.1080/10286632.2012.708861.

90 CP, 2016W032, Robert Bordaz, « Lettre-préface », dans Centre Georges Pompidou (dir.), *op. cit.*, p. 5.

91 *Ibid.*

ABSTRACTS

Français

Le changement d'orientation des politiques culturelles dans les « années 68 », en France comme ailleurs, est généralement résumé au passage de la démocratisation à la démocratie culturelle ou de stratégies légitimistes à des stratégies populistes. Il s'agit de rompre avec l'élitisme imputé, notamment, aux grands programmes culturels de la décennie Malraux, pour promouvoir désormais tout à la fois des contenus plus populaires et des modes de diffusion plus participatifs. Depuis sa création, le Centre Pompidou a été associé à cette redéfinition des objectifs et des modalités de l'action culturelle, parce que son élaboration entre 1969 et 1977 coïncide avec cette période de révision doctrinale, mais aussi parce que ses principes fondateurs et son esthétique même semblent l'éloigner du sérieux et de la sacralité de la haute culture encore promue sous Malraux. Pourtant, cette association entre Beaubourg et démocratie culturelle est moins évidente qu'elle n'y paraît. Comme le reconnaît en 1975 un rapport consacré à l'animation du futur musée, le Centre Pompidou reste « un produit élitaire ». On ne saurait néanmoins l'identifier sans réserve à la simple perpétuation des modes de diffusion traditionnels de la culture légitime. Il ouvre en fait une troisième voie, directement inspirée de l'art des avant-gardes, historiques et contemporaines : un « révolutionnarisme culturel », selon une formule empruntée à Jean-Claude Passeron, qui espère, à travers le choix d'un art et de modes de monstration radicalement novateurs, dépasser les différences de classes et les hiérarchies socioculturelles qui restreignaient jusque-là l'accès du musée et de l'art actuel à un public d'initiés. Dada et surréalisme, constructivisme et art cinétique, pop art et nouveau réalisme infusent ainsi, non seulement dans la programmation du nouveau musée, mais aussi dans les plans de Renzo Piano et Richard Rogers et dans les scénographies et les événements imaginés par Pontus Hultén et ses équipes. À défaut de pouvoir démontrer positivement l'adhésion du public profane à l'art contemporain exposé à Beaubourg, la promotion de certaines avant-gardes radicales et la diffusion de leurs expérimentations jusque dans l'enveloppe du musée permettent d'afficher une rupture vis-à-vis des formes traditionnelles de l'élitisme culturel. En ce sens, l'étude de la conception et des débuts du Centre, de 1969 jusqu'au départ de Pontus Hultén en 1981, met en lumière une doctrine et des pratiques souvent négligées, pourtant déterminantes en France comme à l'international, dans l'histoire des politiques culturelles et de la muséographie de l'art contemporain après 1968.

English

The shift in cultural policy doctrines during the late sixties, in France as elsewhere, is generally summarized as a transition from the democratization of culture to cultural democracy, or from a legitimist

approach to a populist one. This implied breaking away from the elitism attributed to the major cultural programs of André Malraux's decade at the head of the Ministry of Cultural Affairs, to promote both more popular forms of culture and more participatory modes of dissemination. Since its creation, the Centre Pompidou has been associated both with this redefinition of the objectives and methods of cultural action. Indeed, its conception between 1969 and 1977 coincided with this period of cultural reform. Its founding principles and its very aesthetic seemed to distance it from the seriousness and solemnity of the high culture promoted under Malraux. However, this association between Beaubourg (as it is commonly known in France) and cultural democracy is less obvious than it appears. As a 1975 report dedicated to outreach and public programming for the future museum acknowledged, the Centre Pompidou remained "an elitist product". Nevertheless, it cannot be unreservedly identified with the perpetuation of traditional modes of disseminating high culture. In fact, it opened a third way, directly inspired by the historical and contemporary avant-garde art: a form of "cultural revolutionism" – to use a concept borrowed from Jean-Claude Passeron – which aimed, through the choice of radically innovative art and modes of display, to transcend the class differences and the sociocultural hierarchies that had previously restricted access to museums and contemporary art to an insider audience. Dada and Surrealism, Constructivism and Kinetic Art, Pop Art and Nouveau Réalisme thus infused not only the new museum's programming and acquisitions, but also the architecture of Renzo Piano and Richard Rogers, as well as the exhibition designs and events conceived by Pontus Hultén and his teams. Even if it did not objectively result in the lay public's embrace of the contemporary art exhibited at Beaubourg, the promotion of radical avant-garde works and the incorporation of their experiments into the very fabric of the museum made it possible to signal a break with traditional forms of cultural elitism. In this sense, the study of the conception and early years of the Centre Pompidou – from the project's launch in 1969 until the departure of its first director Pontus Hultén in 1981 – highlights a doctrine and a set of practices that have often been overlooked, yet were decisive both in France and internationally in the history of cultural policy and in the museography of contemporary art from the late 1960s onward.

INDEX

Mots-clés

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Georges Pompidou, Pontus Hultén, art contemporain, avant-garde, politique culturelle, démocratisation culturelle, muséologie, exposition

Keywords

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Georges Pompidou, Pontus Hultén, contemporary art, avant-garde, cultural policy, cultural

democratization, museology, exhibition history

AUTHOR

Nicolas Heimendinger
Université Paris Nanterre, laboratoire Histoire des arts et des représentations (HAR)
IDREF : https://www.idref.fr/255828144
ORCID : http://orcid.org/0000-0003-0469-2457
HAL : https://cv.archives-ouvertes.fr/nicolas-heimendinger

Notes et documents

Sous une République nue. Rapport d'enquête pour attentat à la pudeur (Villeneuve-lès-Béziers, 1886)

A Naked Republic: An Investigative Report on an Indecent Assault (Villeneuve-lès-Béziers, 1886)

Mathilde Castanié

Copyright
CC BY-NC-SA 4.0

TEXT

1 « Nous sommes montés dans cette chambre, au premier étage, et nous avons constaté, en effet, qu'il existe un tableau représentant la République, avec des figures allégoriques demi-vêtues, qui se trouve suspendu au-dessus de la tête de lit [1] » note le procureur de la République, accompagné de gendarmes, dans son rapport d'enquête le 29 mars 1886. Il est plutôt rare de rencontrer dans les sources judiciaires un procureur inspectant la décoration de la chambre d'un accusé de violences sexuelles, en dehors des cas d'inceste. Ces allégories républicaines dévêtues sont documentées, car Pierre Roudier, 57 ans, a tenté de violer [2] une petite fille sous leurs auspices, le 28 mars 1886 [3], à Villeneuve-lès-Béziers, dans le département de l'Hérault. L'image de la nudité de la République-femme [4] est-elle un élément à charge pour l'enquête ?

2 Si l'articulation de la nudité à l'allégorie est bien antérieure à la République [5], cette nudité est une caractéristique spécifique de l'iconographie du régime républicain [6] ; en particulier après le Second Empire, quand la peinture en représente davantage [7]. Cette nudité souligne le plus souvent la vaillance du régime, comme la Marianne du Panthéon ou la figure sur la barricade de Delacroix. Maurice Agulhon nous apprend que « dans le Languedoc et la Provence "rouges", […], l'exhibition des "Mariannes" était devenue inséparable du combat républicain [8] ». L'historiographie a établi la présence d'images de femme à bonnet phrygien imprimées sur les cartes de membres de cercles républicains, en bustes dans les locaux de ces cercles, exhibées sur les façades les jours de fête, défilant en tête de

cortège ou encore accrochées aux arbres de la Liberté. Mais qu'en est-il des Marianne dans les intérieurs domestiques, dans une culture visuelle déclinée au quotidien ?

3 Si Pierre Roudier est acquitté par la cour d'assises le 19 mai 1886, son procès, en lequel la représentation de la République nue est un élément à charge, est aussi un cas illustrant la conflictualité de la symbolique républicaine des années 1880.

4 Si l'image de la République est incriminante pour Roudier, c'est d'abord parce que l'instruction examine Marguerite comme victime [9]. Née le 19 mai 1879, elle est en effet une victime crédible pour les gendarmes, car elle manifeste une ignorance sexuelle [10]. Elle déclare qu'« un de ses doigts m'a touché le lolo », « qu'il faisait de la colle [11] ». Mais l'ensemble des éléments favorables à Marguerite dans le procès (pièces à conviction, chemise, pantalon, caleçon, robe, autres victimes [12], etc.) est mis à mal par la culture politique de l'accusé. Celui-ci est un homme républicain, victime du coup d'État du 2 décembre 1851, par lequel le président de la Deuxième République Louis-Napoléon Bonaparte établit un régime autoritaire. Le Second Empire [13] est un souvenir vif dans la Troisième République, en particulier dans le département de l'Hérault qui fut l'un des plus sévèrement réprimés [14].

5 Villeneuve-lès-Béziers est un village majoritairement républicain, en 1851 comme en 1886. Comme dans une très grande partie du Biterrois rural, l'hostilité au coup d'État est immédiate [15]. Il n'y a pas de combats armés dans le village, mais des groupes d'habitants rejoignent Béziers et Pézenas dès le 3 décembre. La répression n'est pas seulement judiciaire, mais prend aussi les atours d'une purge politique, le préfet ayant réorganisé la municipalité.

6 Pierre Roudier est à la fois un acteur de la résistance au coup d'État et une victime de sa répression. Sa politisation colore la réception des accusations de violences sexuelles dont il fait l'objet des années plus tard et lui apporte des soutiens. La base de données en ligne du site « Poursuivis à la suite du coup d'État de décembre 1851 » [16], pour le département de l'Hérault, renseigne sur plusieurs Roudier condamnés parmi les 26 848 personnes poursuivies en France [17]. Parmi elles, 2833 sont poursuivies par les commissions mixtes de l'Hérault [18] et 794 condamnées à « Algérie plus [19] ». Après Adrien,

Alexis, Étienne Roudier, Pierre Roudier, 22 ans alors, célibataire et jardinier, apparaît enfin. Il est précisé son surnom, « Pétasse ». C'est bien le surnom qu'on lui connaît encore en 1886, alors qu'il approche la soixantaine [20]. Si dans le contexte de 1886 ce passage par la commission mixte de l'Hérault lui est favorable aux yeux d'une partie de la population de son village et, semble-t-il, des jurés, la documentation qui nous en reste n'est pourtant pas à son avantage. Son dossier, le n° 428, fait état de précédentes condamnations, comme 50 francs d'amende pour délit de chasse en 1846, trois mois de prison en 1850 pour attentat à la pudeur et un mois de prison pour coups et blessures en 1851. La commission mixte le condamne ensuite comme « très mauvais sujet » pour « insurrection », « bandes armées » et « société secrète ». Il est transporté en Algérie à Aïn Bénian dans la province d'Alger, « pour y travailler soit au défrichement des terres, soit à la construction des villages [21] ». Jean-Claude Farcy note également qu'il est envoyé à Lambessa, près de Constantine, par mesure disciplinaire selon le registre des transportés en Algérie. Dans l'ensemble de la liste de ces personnes parmi les poursuivis à la suite du coup d'État, il est le seul à porter le nom de Pétasse. Son envoi à Lambessa est-il le signe de violences sexuelles qu'il aurait continué à perpétrer de l'autre côté de la Méditerranée ? C'est pourtant sans doute l'élément qui confère une certaine respectabilité républicaine à Pierre Roudier en 1886, en dépit de ses condamnations antérieures à 1851. La littérature républicaine de 1853 qualifie le lieu de « Sainte-Hélène de la République » [22] pour « les trois cents de Lambessa [qui] sont les indomptables du combat et de l'idée, natures généreuses, qui ne plient pas sous la force ». Lambessa est le nom terrible de la transportation en comparaison des autres régimes carcéraux : « le régime intérieur de Lambessa ne nous est point connu dans ses règles essentielles et fondamentales, mais les disciplines de Douéra, de Bône et de Béni-Mansour ne sont que de la faveur et du printemps, à côté de ces codes mystérieux et clos [23] ». Les victimes de la répression suite à la résistance au coup d'État sont reconnues, indemnisées et commémorées sous la IIIe République [24]. Le passage de Roudier par Lambessa a sans doute ajouté un vernis héroïque à sa réputation et à sa personnalité, en particulier après l'enracinement du régime républicain [25]. L'image d'une image de femme dévêtue sous les atours de l'allégorie chez un réputé « Pétasse » multicondamnée peut recouvrir l'image d'une

République triomphante dans un régime installé. Le rapport du juge fait aussi état de tensions persistantes dans le village de l'Hérault en 1886. Lors de l'instruction, ce sont plusieurs conceptions de la République qui s'affrontent à l'occasion de la révélation de ces violences sexuelles.

7 Le procès pour viol est vécu par Roudier comme un règlement de compte politique. La veille de la plainte, M. Valle, un habitant du village, a envoyé sa fille Marguerite chez le pharmacien Osman Cathala vers deux heures de l'après-midi. Une épidémie de rougeole sévissait alors. À son retour, la petite fille aperçut Roudier. Il était sur sa porte et l'appela, « en lui disant qu'il lui donnerait une jolie boîte » [26].

> Marguerite Valle entra, Roudier s'assit sur une chaise, dans une partie de la pièce, d'où il ne pouvait être vu des passants, et prit l'enfant sur ses genoux. Il la fit sauter, l'embrassa, puis lui mit ses mains sous la robe et les porta aux parties sexuelles de l'enfant. Il répéta ses attouchements assez longtemps. Sa victime sentit un corps dur, qu'elle prit pour le doigt de Roudier et qui, dit-elle, la mouillait avec une matière gluante. Cependant elle avait remarqué qu'il n'avait point porter [sic] ses doigts à la bouche [27].

Après avoir commis des violences sexuelles sur sa victime, Roudier dit à Marguerite de monter dans sa chambre, « qu'il va lui montrer un tableau ». Quel rôle aurait pu jouer cette image dans la stratégie de violence qu'il a organisée, ou du moins dans son imaginaire propre ? L'instruction judiciaire de 1886 montre que le viol commis sur Marguerite appartient à une profusion de violences sexuelles bien plus vaste [28]. Eugène Gandille, 12 ans, témoigne que « vers le 20 mars dernier, je passais un jour devant la porte de la maison dudit Roudier ; j'allai chercher de l'eau à la fontaine, ce dernier étant devant sa porte m'a crié "pourquoi cours-tu salope ? pourrie ?" j'ai continué mon chemin sans lui répondre » [29]. Marie Fabre, du même âge, est également victime.

> Depuis plusieurs mois, lorsque ma mère m'envoyait chercher de l'eau à la fontaine, étant obligée de passer au coin de la rue où loge Rodier dit Pétasse, je voyais souvent ce dernier, à l'angle de cette rue et à une distance de 4 mètres, lorsqu'il me voyait, il mettait sa main

> droite dans la poche de son pantalon et il l'a portait sur son membre viril [30].

8 Or, c'est justement ce continuum de violences – qui pourrait être mobilisé au procès pour démontrer la culpabilité de l'accusé – qui est présenté comme la preuve d'une machination politique contre celui qui serait persécuté comme acteur du 2 décembre. Quand les gendarmes viennent le chercher, il déclare : « ce n'est qu'une vengeance, l'on m'envie mon bonheur » [31]. Confronté à Marie Fabre, il répond :

> « il n'y a rien de plus faux », mais, surtout, « cela ne m'étonne pas, c'est une vengeance que Louis Fabre garde champêtre, puis de cette jeune fille, exerce contre moi. C'est Fabre qui dit à sa fille de parler ainsi. Fabre m'a beaucoup reproché d'être républicain modéré, alors qu'autrefois j'étais beaucoup plus avancé. Je lui ai répondu que je n'avais jamais changé d'opinion, que lui n'était pas républicain, et qu'il était indigne d'occuper l'emploi de garde champêtre. C'est ce dernier propos qui est la cause de la haine de Fabre envers moi. Je suis pensionné du gouvernement et je touche 900 francs par an comme victime du 2 décembre » [32].

9 Le 1er mars, Louis Fabre, garde champêtre délégué de la police municipale, craint d'être attaqué par des parents de l'accusé, après avoir été déjà pris à partie à plusieurs reprises dans la journée du dimanche [33]. L'opinion publique du Biterrois rural se divise entre partisans de Roudier et partisans des jeunes filles agressées, mais tous se réclament d'une République.

10 L'image de la République-femme nue, dans ce cas, joue à la fois un rôle dans la stratégie de violence organisée par l'accusé, mais aussi dans la compréhension de sa culpabilité pour l'instruction judiciaire, car, avant d'être la symbolique du régime politique en place, la République est une image de femme nue, entreposée au-dessus du lit d'un homme accusé à de multiples reprises d'attentats aux mœurs.

11 Licite dans l'espace et à certaines conditions, la nudité de la symbolique républicaine peut toutefois basculer dans l'illicite selon l'emplacement de l'image (au-dessus du lit) et de son propriétaire (un homme accusé de violences sexuelles à de multiples reprises). Cette imagerie et cette symbolique transportent, entre autres, la mémoire